



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,

ANTICHISTICA, ARTI E SPETTACOLO

Corso di Laurea in Lettere Moderne

Tesi Magistrale

**Il vuoto come spazio dell'Eros: l'idea di
letteratura in Anne Carson e Stéphane Mallarmé**

Relatore: Professor Nicola Ferrari

Correlatore: Professoressa Laura Colombino

Candidata: Martina Poli

Anno Accademico 2021-2022

Indice

I.....	5
1. A waste of words.....	5
2. Empty box.....	14
II.....	25
1. <i>The silence</i> in Stephane Mallarmé.....	25
2. <i>Tristesse d'été</i>	30
3. <i>Salut</i>	34
4. <i>Ses purs ongles</i>	37
5. <i>L'Après-midi d'un faune</i>	43
6. <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i>	53
III.....	65
1. <i>The silence</i> in Anne Carson.....	65
2. <i>Antigonick</i>	70
3. <i>Autobiography of Red</i>	81
4. <i>The Beauty of the Husband</i>	97
5. <i>Norma Jeane Baker of Troy</i>	108
6. <i>The Albertine Workout</i>	116
IV.....	123
1. The edge of what can be loved.....	123
Bibliografia.....	128
Ringraziamenti.....	131

I.

1. A waste of words

At the word “wings” something passed between them like a vibration.¹

Anne Carson e Stéphane Mallarmé condividono lo stesso tipo di prossimità che esiste fra Paul Celan e Simonide, i due poeti presi in analisi nel saggio: *Economy of the Unlost* di

¹ Anne Carson, *Autobiography of Red: A Novel in Verse*, London, Jonathan Cape, 1998, p. 109 [per le traduzioni: Anne Carson, *Autobiografia del rosso*, Milano, Bompiani, 2000].

Anne Carson. Anche Mallarmé e Carson «keep each other from settling»,² accumulati dalla stessa idea di letteratura che esiste oltre il tempo e lo spazio:

Moving and not settling, they are side by side in a conversation and yet no conversation takes place. Face to face, yet they do not know one another, did not live in the same era, never spoke the same language. With and against, aligned and adverse, each is placed like a surface on which the other may come into focus.³

Paul Celan e Simonide, Anne Carson e Mallarmé: cosa permette di accostare il loro pensiero e le loro opere? Per Anne Carson la traduzione stessa vive della tensione fra lingue, fra epoche, fra testi diversi. Scrive nella prefazione all'*Ippolito* contenuta in *Grief lessons*:

The *Hippolytos* is like Venice. A system of reflections, distorted reflections, reflections that go away. A system of corridors where people follow one another but never meet, never find the way out.⁴(...) There are days it is foggy in Venice. You cannot quite see the person you are following. But you can hear the feet going TAP TAP TAP away down the corridor. TAP TAP TAP there he goes ahead of you. TAP TAP TAP or is she behind you? TAP TAP TAP perhaps you are following yourself.⁵

Percepriamo, in questa suggestiva descrizione, la retroattività del tempo: Euripide non solo condiziona il testo di Anne Carson, ma anche Anne Carson influenza e condiziona il testo di Euripide: infatti, vi dona un nuovo significato. Quello che Anne Carson ci sta dicendo è che il tempo, nella letteratura, non ha una direzione univoca, ma ritorna su se stesso.

² Anne Carson, *Economy of the Unlost*, (*Reading Simonides of Keos with Paul Celan*), New Jersey, Princeton University Press, 1999, note on method [per le traduzioni: Anne Carson, *Economia dell'imperduto*, Milano, Utopia, 2020].

³ Anne Carson, *Economy of the Unlost*, op. cit. p. 9.

⁴ Anne Carson, *Grief Lessons: Four Plays by Euripides*, New York, New York review of books, 2006, p. 167.

⁵ Ivi. p. 173.

Le poesie di Anne Carson e le poesie di Stéphane Mallarmé sono intessute di vuoto: esso si insinua fra le parole, fra le righe e fra i significati. Anne Carson e Stéphane Mallarmé camminano entrambi nella nebbia di Venezia: ma chi cammina davanti a chi?

In *Economy of the Unlost* la scrittrice riflette sull'economia della poesia, la quale è preziosa proprio perché non si può quantificare. Essa ha sempre a che fare con la gratuità, ed è strettamente connessa alla questione della grazia. Fin dalle prime pagine, Anne Carson ci pone due precise domande: «What exactly is lost to us when words are wasted? And where is the human store to which such goods are gathered?». ⁶

Anne Carson utilizza provocatoriamente il termine “wasted”, per tutti dispregiativo, per lei prezioso. Leggendo Anne Carson, infatti, non bisogna mai dimenticarsi dell'ironia che, con frequenza, si insinua e caratterizza lo stile della sua scrittura, alla quale dona a volte spassosi, e sempre profondi, doppi sensi. “Wasted”: sperperare, perdere, buttare via. Dove finiscono tutte queste parole abbandonate? C'è un deposito dove esse si radunano? Ma soprattutto: cosa si perde durante questo spreco?

So an answer to the first question—What is lost when words are wasted?—is
simply, “Nothing”. ⁷

La risposta è “Niente”, con la lettera maiuscola, e quella lettera ci avvisa, come un campanello, che la nostra attenzione, qui, deve farsi acuta. Ovviamente non si perde niente, perché per Anne Carson le parole non sono mai sprecate, anzi, sono preziose; ma allo stesso tempo la risposta a questa domanda è il Niente, inteso come nome proprio: è lo spazio vuoto, il Nulla, quale sostanza invisibile e onnipresente, che si insinua fra le cose, fra le lettere, fra due innamorati.

⁶ *Economy of the Unlost*, op. cit. p. 12.

⁷ Anne Carson, *Economy of the Unlost*, op. cit. p. 127.

But the loss of Nothing is not trivial. As King Lear discovered from Cordelia,
“Nothing” is a word that measures out the area of the given and the possible.⁸

La perdita di niente non è banale: Niente è una parola che misura lo spazio di ciò che è dato ed è possibile. Anne Carson considera che forse i poeti sono gli unici che ancora guardano al Nulla come a un qualcosa che c'è, più che come un qualcosa che non c'è, e che quindi va interrogato, magari inventando nuove storie.

When the poet Paul Celan was four years old, he took a notion to make up his own fairy tales. He went about telling these new versions to everyone in the house until his father advised him to cut it out. “If you need stories the Old Testament is full of them.” To make up new stories, Celan’s father thought, is a waste of words.⁹

Inventare nuove storie è uno spreco di parole. Ma, a diventare poeti, sono proprio quelle persone che decidono di sprecare ciò che i loro padri avrebbero risparmiato: «perhaps poets are ones who waste what their fathers would save».¹⁰

Carson, a proposito dello sperpero di parole, e di dove queste vengano radunate, cita una poesia di Paul Celan, dal titolo *Matière de Bretagne*:

Ginsterlicht, gelb, die Hänge
eitem gen Himmel, der Dorn
wirbt um die Wunde, es läutet
darin, es ist Abend, das Nichts
rollt seine Meere zur Andacht,

⁸ Ivi, p. 118.

⁹ Ivi.

¹⁰ Ivi.

das Blutsegel hält auf dich zu.

Trocken, verlandet

das Bett hinter dir, verschliff

seine Stunde, oben,

beim Stern, die milchigen

Priele schwatzen im Schlamm, Steindattel,

unten, gebuscht, klafft ins Gebläu, eine Staude

Vergänglichkeit, schön,

grüßt dein Gedächtnis.

(Kanntet ihr mich,

Hände? Ich ging

den gegabelten Weg,

den ihr weißt, mein Mund

spie seinen Schotter, ich ging, meine Zeit,

wandernde Wächte, warf ihren Schatten – kanntet ihr

mich?).

Hände, die dorn-

umworbene Wunde, es läutet,

Hände, das Nichts, seine Meere,

Hände, im Ginsterlicht, das

Blutsegel

hält auf dich zu.

Du

du lehrst

du lehrst deine Hände

du lehrst deine Hände du lehrst

du lehrst deine Hände

schlafen.¹¹

Scrivi Anne Carson:

There is a poem of Paul Celan that seems to be concerned with the gathering in of certain poetic goods to a store that he calls “you.” Among these goods are the lyric traditions of the poetry of courtly love, of Christian mysticism, of *Mallarmé*¹², of Hölderlin, not to say Celan himself.¹³

Mallarmé rientra, insieme alle tradizioni liriche della poesia cortese, al misticismo cristiano, a Hölderlin, e a Celan stesso, in questi “beni poetici”, radunati in una sorta di deposito immaginario, che viene chiamato “tu”. Mallarmé viene esplicitamente citato da

¹¹ Ivi. p. 4-5.

¹² Il corsivo è il mio.

¹³ Ivi. p. 3.

Celan nella poesia al verso 21, tramite il richiamo al “Nulla e ai suoi mari”: Mallarmé,
«whose verse is full of seas and sailing».¹⁴

Gorselight, yellow, the slopes
suppurate to heaven, the thorn
pays court to the wound, there is ringing
inside, it is evening, the nothing
rolls its seas toward devotion,
the bloodsail is heading for *you*.

Dry, run aground
is the bed behind *you*, caught in rushes
is its hour, above,
with the star, the milky
tideways jabber in mud, stonedate,
below, bunched up, gapes into blueness, a bush-worth
of transience, beautiful,
greet your memory.
(Did *you* know me,
hands? I went
the forked way *you* showed, my mouth

¹⁴ Ivi. p. 15.

spat its gravel, I went, my time,
wandering watches, threw its shadow—did *you* know me?)

Hands, the thorn courted wound, there is ringing,

hands, *the nothing, its seas,*

hands, in the gorselight, the

bloodsail

is heading for *you*.

You

you teach

you teach your hands

you teach your hands *you* teach

*you*¹⁵ teach your hands

to sleep]¹⁶

Questa poesia richiama il famoso episodio della vela sbagliata di Tristano e Isotta, che trova le sue origini nel mito di Teseo e del Minotauro. La poesia stessa è una barca a vela su cui noi ci troviamo, avvolti nella «Ginsterlicht», “luce di Ginestra”. Solchiamo le onde, ci culliamo al ritmo ondeggiante, al lento rollio della poesia, che ci trascina verso il «tu», misterioso pronome che abita le righe, *fra* le righe, e che ritroviamo quasi ad ogni verso. Ma, verso dopo verso, il «tu» retrocede, come un’onda in lontananza, sospinto appena un poco più in là dai flutti della nostra barca: non lo raggiungeremo mai.

¹⁵ Il corsivo è il mio.

¹⁶ Ivi. p. 5.

That is why the whole of Celan's poem gathers us into a movement—toward you—that sails to the end. But you, by the time we reach you, are just folding yourself away into a place we cannot go: sleep. Blank spaces instead of words fill out the verses around you as if to suggest your gradual recession down and away from our grasp. What could your hands teach us if you had not vanished?¹⁷

I versi stessi sono ricolmi di spazi vuoti, a sottolineare come ci sia una superficie cava, silenziosa, fra il «noi» e il «tu». Noi ci troviamo qui, nel mondo delle cose visibili. Il «tu» appartiene al mondo misterioso del sonno, del nulla, dell'invisibile.

Quando Anne Carson cita Mallarmé, lo definisce “poet of nothingness”¹⁸ per eccellenza, parafrasando l'opera dedicata da Jean-Paul Sartre al poeta stesso: *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, tradotto in inglese come *Mallarmé, or the Poet of Nothingness*. D'altra parte Mallarmé, come Celan, Hölderlin, e ovviamente Carson, sapeva scorgere le tracce che il mondo delle cose invisibili lascia nel nostro:

Le monde visible lui fournit, comme à un docteur du moyen âge, les signes minutieux d'un monde invisible et réel, conçu par une imagination de mystique et que s'efforce de rendre à nouveau vivant une sensibilité d'artiste.¹⁹

Il poeta è colui che si sforza di riportare in vita i segni minuti, impercettibili di un mondo invisibile a tutti gli altri.

¹⁷ Ivi, p. 9.

¹⁸ Ivi, p. 15.

¹⁹ Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Parigi, Gallimard, 1959, p. 86. «Il mondo visibile gli fornisce, come a un medico del medioevo, i segni minuti di un mondo invisibile e reale, concepito da un'immaginazione mistica e che la sensibilità di un artista si sforza di riportare in vita».

2. Empty box

Affection, thy intention stabs the center.

Thou dost make possible things not so held,

Communicat'st with dreams—how can this be?

With what's unreal thou coactive art,

And fellow'st nothing.²⁰

Simonide, poeta greco vissuto fra il 556 e il 467 a.C., trovandosi davanti il vuoto, lo tiene in grande conto: lo pensa, lo ringrazia, perché capisce che esso è l'inizio di un momento di incalcolabile valore. La fama di Simonide è caratterizzata da tutta una serie di aneddoti e leggende: si narra che il poeta si distinguesse per via di un'estrema avarizia, e che fosse stato il primo poeta della storia a farsi pagare per le sue poesie. Si racconta, inoltre, che egli avesse due casse, una per le parcelle e una per i favori: la prima era sempre piena di denaro, mentre la seconda era sempre vuota.

They say that Simonides had two boxes, one for graces, the other for fees. So when someone came to him asking for a grace he had the boxes displayed and opened: the one was found to be empty of graces, the other full of money. And that's the way Simonides got rid of a person requesting a gift.²¹

²⁰ William Shakespeare, *The Winter's Tale*: «Desiderio! La tua intensità mi trafigge il petto. Tu rendi possibile l'impossibile, partecipi della natura dei sogni – come può essere? – sei complice dell'irreale, e ti accompagni al nulla».

²¹ Anne Carson, *Economy of the Unlost*, op. cit. p. 19.

χάρις, «grazia, favore», è una parola chiave dell'economia del dono nel periodo classico e arcaico, ed è ciò che dà il nome al vuoto della seconda cassa, quindi *non* propriamente vuota, secondo Simonide. D'altra parte il poeta non era interessato a rappresentare come la realtà fosse visibile a questo mondo, consapevole che la più profonda delle esperienze poetiche fosse quella di non vedere ciò che, invece, c'è («that of *not* seeing what is there»²²). Il poeta fa notare alla mente ciò che manca nel reale: dove gli altri vedono una superficie piana, integra, egli vede le lacune, i vuoti. Simonide consiglia nella vita «di essere al 100% seri su nulla»; forse, bisogna andare oltre all'apparenza di questa frase. Il suo senso ci parla non di quello che c'è, ma di quello che non c'è, e il poeta reputa argomento molto serio tutto ciò che riguarda il Nulla:

Simonides advises us to play at life and to be 100% serious about nothing.²³

Non vedere quello che c'è, ma vedere quello che non c'è, significa vedere la cassa ricolma di denaro vuota, e, invece, vedere quella vuota piena di grazia: è questo il destino e il compito del poeta.

La page blanche, non plus blanche dans son vide, mais blanche dans sa plénitude et sa perfection de mystère non écrit, de pureté non déchue.²⁴

Il poeta è colui che percepisce una mancanza, dove tutti gli altri vedono pienezza. Egli è affetto da una forma di afasia che non gli permette di percepire la completezza del mondo, né di credere all'apparenza satura delle cose: egli coglie dei segnali non verbali quando tutti attorno a lui ascoltano le parole, ed è il solo che giunge ad una, forse scomoda, verità:

The poet is someone who feasts at the same table as other people. But at a certain point he feels a lack. He is provoked by a perception of absence within

²² Ivi, p. 61.

²³ Ivi, p. 107.

²⁴ Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, op. cit. p. 137 ; «la pagina bianca, non più bianca nel suo vuoto, ma bianca nel suo pieno e nella sua perfezione. mistero non scritto, di purezza non decaduta».

what others regard as a full and satisfactory present. His response to this discrepancy is an act of poetic creation; he proceeds by means of his poetic σοφία to make present in the mind what is lacking from the actual.²⁵

Mallarmé percepiva costantemente questa mancanza: era affascinato dal vuoto, tanto da cercarlo fisicamente sulla riga, ma anche dentro ai concetti e alle parole stesse. «Je viens de passer une année effrayante : ma Pensée s'est pensée et est arrivée à une Conception pure», scrive all'amico Cazalis, nella famosa lettera del 14 maggio 1867 :

(...) je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps.²⁶

Estroflowersi verso l'eternità, dimenticandosi di sé stessi; così il travaglio spirituale di Mallarmé arriva infine alla soluzione: il Nulla, quel cielo fagocitante, quell'*Azur* che lo ossessionava, perché era un vuoto senza speranze, in realtà si rivela un vuoto pieno, uno stato negativo che contiene in sé tutte le possibilità.

Rien, Neant, Nul, Vide, tutti termini che indicano l'assenza, e che tornano con insistenza nella poetica mallarmeiana. Nello specifico, il Nulla e i suoi sinonimi, lo ritroviamo nella poesia: *Salut* : «Rien», al v.1 ; in *Angoisse* : «le néant», v.8 ; in *Tristesse d'été*, «ce Néant», v.11 ; in *Brise Marine*, «Rien», v.4, e «le vide papier», v.7 ; nel *Monologue d'un faune* (1865): «Rien», «ces creux mystères», e «le grappe vide» ; ne *Improvisation d'un faune* (1875) : «doux rien», «défaut du baiser», «la grappe vide»; nell' *L'après-midi d'un faune* (1876) : «les creux roseaux», «ce doux rien», e «le grappe vide»; nella poesia *Ses purs ongles*: «salon vide», v.5, «le Nèant», v.8; in *Une dentelle s'abolit*: «absence éternelle», v.4, «creux nèant musicien», v.11; in *Rondels*: «Rien», v.1, v.7, v.13, ripetuto 3 volte, e

²⁵ Anne Carson, *Economy of the Unlost*, op. cit. p. 107.

²⁶Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 713.

infine *Un coup de dès*: «de contrées nulles», «RIEN», «rèultat nul», «l'absence», «l'acte vide»; ma, in realtà, in queste due pagine il concetto ritorna a ogni verso.

Perché per AC (come per Hölderlin, Mallarmé, Freud) la lacuna, ciò che manca, vale come, più di ciò che è, di ciò cui manca (il buco dà senso, forma al suo contorno).²⁷

Il Nulla è ciò che colma un buco, ma è anche ciò che dà senso e forma ai suoi confini. Come la cassa di Simonide, che non è davvero vuota. Come la ferita di Anne Carson, come i vasi, le coppe, le canne, e i buchi dei merletti di Mallarmé:

E così, le poesie di Mallarmé presentano, per esempio, un oggetto d'arte – scelta d'eredità parnassiana – che, dopo essere stato raffinatamente evocato, viene smaterializzato: un ventaglio (*Éventail*, "Ventaglio"; *Autre éventail*, "Altro ventaglio"), un vaso (*Surgi de la croupe et du bond...*, "Emerso dalla curva e dal balzo..."), la vetrata di una chiesa (*Sainte*, "Santa") o il merletto di una tenda (*Une dentelle s'abolit...*, "S'abolisce un merletto...").²⁸

Per Mallarmé, l'assoluto e il linguaggio sono i due cardini su cui si fonda il concetto di poeta e di poesia. La poesia deve avere come referente il Nulla che ci conduce verso il mistero; essa non ha più bisogno di parlare di ciò che è conosciuto per l'uomo. La poesia, però, non deve raccontare il mistero, ma ha il compito di evocarlo. Il poeta, a poco a poco, elimina il reale per lasciare spazio al Nulla e «favorire così la partenza verso l'Assoluto».²⁹

Il poeta è colui che, più di tutti, si avvicina ad un grande mistero, a volte lo sfiora anche solo con un balbettio, con un cortocircuito del linguaggio, come quelli di Friedrich

²⁷Nicola Ferrari, *[?] is the ironic one. Nota sull'errore, lo humour e AC, the bittersweet*, in AA.VV., "Trasparenze", n. 8, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2022, p. 259.

²⁸ Umberto Eco, *L'Ottocento - Storia: Storia della Civiltà Europea*, Milano, Encyclomedia, 2014.

²⁹ Ivi.

Hölderlin, il quale, rinchiuso, per infermità mentale, nella sua torre sul fiume Neckar, scriveva traduzioni impossibili e cantava in una lingua che nessuno conosceva:

In his tower overlooking the river Neckar, Hölderlin had a piano that he sometimes played so hard he broke the keys. But there were quiet days when he would just play and tilt back his head and sing. Those who heard said they could not tell, though they listened, what language it was.³⁰

Ma, nel linguaggio, un balbettio può essere un suono che ritorna, come un'eco, da luoghi conosciuti solo ai poeti, o ai folli. L'errore, per Anne Carson, è come un miracolo: un tratto di pennello che disegna, con un solo colpo, due caratteri allo stesso tempo. In conclusione del saggio *Variations on the right to remain silence*, Anne Carson scrive: «Sono stata istruita a lottare per l'esattezza, e arrivare alla rigorosa conoscenza del mondo senza alcun residuo, come se questo fosse possibile per noi. Adesso, credo invece che anche solo pensare al residuo, che non esiste, mi rinfresca la mente». Questo residuo, che non c'è, è ciò che gli occhi del poeta possono vedere:

This residue, which does not exist—just to think of it refreshes me. To think of its position, how it shares its position with drenched layers of nothing, to think of its motion, how it can never stop moving because I am in motion with it, (...) to think of its shadow, which is cast by nothing and so has no death in it (or very little)—to think of these things is like a crack of light showing under the door of a room where I've been locked for years.³¹

Ciò che non concorda, il vuoto, la cesura, ciò che sta all'interno del conflitto, questo vuoto è lo spiraglio della luce che si intravede da sotto la porta della stanza in cui siamo rimasti chiusi da sempre. Quella luce è «Eine unverwüstliche Hymne»:

³⁰ Anne Carson, *Variations on the right to remain silence*, op. cit. p. 9.

³¹ Ivi.

It is typical of Celan (and would have made sense to Simonides) to place at the center of his poem a negative space, the tooth cavity, so that we pay attention to what fills it: unverwustliche Hymne, “unravageable hymn”.³²

Simonide, Celan, Hölderlin, ma anche Anne Carson e Stephane Mallarmé danno vita a spazi vuoti che brillano di luce propria. E, come scrive Anne Carson, l'eros è organizzato intorno a una radiosa assenza:

...to represent eros as deferred, defied, obstructed, hungry, *organized around a radiant absence*³³—to represent eros as lack. Mere space has power.³⁴

È lo spazio vuoto ad avere potere. Un esempio di quanto ciò che è vuoto sia più affascinante e più eloquente di ciò che è pieno, ce lo fornisce la Venere di Milo. La Venere di Milo, conservata al Louvre, fu scelta per sostituire La Venere de' Medici, restituita agli italiani dopo la Restaurazione del 1815. Il successo schiacciante di questa statua, monca di braccia, sulla invece integra statua medicea, testimonia come l'integrità perduta sia più desiderabile di quella presente; infatti, qualcosa che non c'è è, in potenza, qualcosa di perfetto, di ideale.

Come osserva J. M. Coetzee nel romanzo *Slow Man*, la Venere di Milo non sarebbe un'icona della bellezza femminile se fosse il ritratto di una donna menomata. Se davvero così fosse, la si manderebbe subito in cantina. Infatti, quel che piace non è il corpo frammentario, ma l'immagine frammentaria del corpo. E questo è stato intero e sempre lo resterà nel rimpianto dell'osservatore.³⁵

³² Anne Carson, *Economy of the Unlost*, op. cit. p.129.

³³ Il corsivo è il mio.

³⁴ Anne Carson, *Eros the Bittersweet*, Princeton University Press, 1986, p. 38 [per le traduzioni: Anne Carson, *Eros il dolceamaro*, traduzione di Patrizio Ceccagnoli, Milano, Utopia, 2021].

³⁵ Gardini, *Lacuna: Saggio sul non detto*, op.cit.

Anche Mallarmé restò fortemente colpito dalla bellezza sognata della Venere di Milo, tanto da paragonare la sua *Œuvre* proprio ad essa.

Et si je parle ainsi de moi, c'est qu'Hier j'ai fini la première ébauche de l'Œuvre, parfaitement délimité, et impérissable si je ne péris pas. Je l'ai contemplé, sans extase comme sans épouvante, et, fermant les yeux, j'ai trouvé que cela était. La Vénus de Milo — que je me plais à attribuer à Phidias, tant le nom de ce grand artiste est devenu générique pour moi ; La Joconde du Vinci ; me semblent, et sont, les deux grandes scintillations de la Beauté sur cette terre et cet Œuvre, tel qui l'est rêvé [sic], la troisième. La Beauté complète et inconsciente, unique et immuable, ou la Vénus de Phidias, la Beauté, ayant été mordue au cœur depuis le Christianisme, par la Chimère, et douloureusement renaissant avec un sourire rempli de mystère, mais de mystère forcé et qu'elle sent être la condition de son être. La Beauté, enfin, ayant par la science de l'homme, retrouvé dans l'Univers entier ses phases corrélatives, ayant eu le suprême mot d'elle, s'étant rappelé l'horreur secrète qui la forçait à sourire du temps de Vinci, et à sourire mystérieusement — souriant mystérieusement maintenant, mais de bonheur et avec la quiétude éternelle de la Vénus de Milo retrouvée — ayant su l'idée du mystère dont la Joconde ne savait que la sensation fatale.³⁶

Ciò che, secondo Mallarmé, accomuna la sua poesia a queste due opere d'arte, risiede proprio nei concetti di mistero e di bellezza, che altro non sono che due facce della stessa medaglia. La Venere e la Gioconda sono due opere misteriose, ma proprio perché

³⁶ Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, op.cit. p. 716; «E se parlo così di me, è perché ieri ho terminato la prima bozza dell'Opera, perfettamente delimitata, e imperitura se non muoio. L'ho contemplata, senza estasi o senza terrore, e, chiudendo gli occhi, ho scoperto che lo era. La Venere di Milo — che mi piace attribuire a Fidia, poiché il nome di questo grande artista è diventato per me generico; La Gioconda di Vinci; mi sembrano, e sono, i due grandi scintillii di Bellezza su questa terra e quest'Opera, come si sogna [sic], la terza. Bellezza completa e inconsapevole, unica e immutabile, ovvero la Venere di Fidia, la Bellezza, morsa nel cuore fin dal cristianesimo, dalla Chimera, e dolorosamente rinata con un sorriso carico di mistero, ma di mistero forzato e che sente essere la condizione del suo essere. La Bellezza, infine, avendo per la scienza dell'uomo, trovato nell'Universo intero le sue fasi correlative, avendone avuto il supremo verbo, avendone ricordato il segreto orrore che la costringeva a sorridere del tempo di Vinci, e a sorridere misteriosamente — sorridendo misteriosamente ora, ma con felicità e con l'eterna tranquillità della ritrovata Venere di Milo, avendo conosciuto l'idea del mistero di cui la Gioconda conosceva solo la sensazione fatale».

indecifrabili, esse sono massima manifestazione della bellezza sulla terra. Non è possibile immaginare il corpo perduto della Venere, come non si può decifrare il mistero del sorriso della Gioconda. Lo desideriamo ardentemente, vorremmo poter vedere, e sapere, eppure non lo sapremo mai. Ma proprio qui risiede la vera natura della bellezza: essa non si può possedere, altrimenti il nostro desiderio per lei muore. La poesia di Mallarmé trova posto vicino a questi «deux grandes scintillations de la Beauté» proprio perché essa è, per Mallarmé, inscindibile dal mistero: «il regarde un poème comme un mystère dont le lecteur doit chercher la clef».³⁷

Non la totalità, non la pienezza, quindi, ma il simbolo, l'allegoria, la metafora:

Nommer un objet, répond-il dans l'Enquête de Jules Huret, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet, et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements.³⁸

Un simbolo altro non è che qualcosa che si frappona fra noi e ciò che vogliamo indicare. Evocare un oggetto, immaginarlo, vagheggiarlo, e non possederlo con la nominazione. Una metafora è un processo molto simile a quello dell'innamorarsi: essa è tensione fra ciò che è noto e ciò che è ignoto; come nel racconto di Kafka, in cui il filosofo cerca di afferrare le trottole in movimento, ed egli ama il momento appena prima della cattura tanto quanto odia l'istante in cui si ritrova la trottola ferma nelle sue mani. Eros risiede esattamente fra queste due pulsioni:

³⁷ Ivi, p. 110; « (Mallarmé) considera una poesia come un mistero di cui il lettore deve cercare la chiave».

³⁸ Ivi; « Nominare un oggetto, risponde in Enquête di Jules Huret, equivale a sopprimere i tre quarti del godimento della poesia, che è dato dall'indovinare poco a poco: suggerirlo, ecco il sogno. È l'uso perfetto di questo mistero che costituisce il simbolo: evocare un oggetto a poco a poco per mostrare uno stato d'animo, o, al contrario, scegliere un oggetto ed estrarne uno stato d'animo attraverso una serie di decifrazioni.»

The story concerns the reason why we love to fall in love. Beauty spins and the mind moves. To catch beauty would be to understand how that impertinent stability in vertigo is possible. But no, delight need not reach so far. To be running breathlessly, but not yet arrived, is itself delightful, a suspended moment of living hope.³⁹

Correre senza fiato, ma non essere ancora arrivati: è ciò che è piacevole in se stesso, un momento sospeso di viva speranza.

Nella nota metodologica ad *Economy of the Unlost*, Carson cita nuovamente Mallarmé, a proposito del pensiero creativo dello scrittore, un pensiero che, oppresso dal suo stesso peso, coglie i fenomeni del passaggio dagli appunti alla memoria, e, in questa transizione, ecco che esso “vibra”:

And yet, you know as well as I, thought finds itself in this room in its best moments—locked inside its own pressures, fishing up facts of the landscape from notes or memory as well as it may—vibrating (as Mallarmé would say)⁴⁰ with their disappearance.⁴¹

Il pensiero vibra, «come direbbe Mallarmé», quando cerca di recuperare annotazioni, appunti, o ricordi lontani: essi brillano sull’orizzonte del loro inevitabile scomparire. Ci sforziamo di ricordare, lo desideriamo, ma il ricordo va appena un po’ più in là, fuori dalla nostra portata. Si tratta di una tensione fra noto e ignoto, che ci mette in contatto con la verità: una verità che proviene dal mondo delle cose invisibili, e che noi possiamo percepire soltanto al momento del suo inevitabile dissolversi.

Anne Carson coglie questa particolare azione del pensiero da una lettera del 27 maggio 1867, inviata da Mallarmé all’amico Eugène Lefébure:

³⁹ Anne Carson, *Eros the bittersweet*, op. cit. p. 15.

⁴⁰ Il corsivo è il mio.

⁴¹ Anne Carson, *Economy of the Unlost*, op.cit. p. 8.

(...) j'essayai de ne plus penser de la tête, et, par un effort désespéré, je roidis tous mes nerfs (du pectus) de façon à produire une vibration, (en gardant la pensée à laquelle je travaillais alors qui devint le sujet de cette vibration, ou une impression), — et j'ébauchai tout un poème longtemps rêvé, de cette façon.⁴²

«People have different views on how to represent the vibration».⁴³ La vibrazione è per definizione qualcosa che non può stabilizzarsi, sempre in movimento, impossibile stringerla fra le mani, o descriverla. Per Anne Carson la vibrazione è « a fragment of unexhausted time»,⁴⁴ come una criniera nera scossa dal vento, colta con la coda dell'occhio attraverso il vetro del finestrino del treno verso Milano, su cui si trova la scrittrice. La parola poetica di Mallarmé è una parola che si stacca dal mondo, attraversa il silenzio e indaga il mistero della sua prima purezza. Essa è percossa dalla vibrazione: è «parola che tenda a risuonare di silenzio nel segreto dell'anima».⁴⁵ Vediamo come vi sia un movimento, in entrambi questi pensieri, che percorre un dato spazio. Quel dato spazio è la superficie calma e misteriosa del silenzio:

Like Simonides, Celan is measuring off the area within which words hold good.

It is a limited area. An unthinkable good. It comes up against silence.⁴⁶

Anne Carson è affascinata dal silenzio, come lo era Mallarmé. Anche lui desiderava stringerlo fra le mani, senza poterlo mai possedere davvero:⁴⁷

⁴² Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Tome I, Édition de Bertrand Marchal, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1998 ; p.720 «tentai di non pensare più con la testa, e con uno sforzo disperato irrigidii tutti i miei nervi (del petto) in modo da produrre una vibrazione, (mantenendo il pensiero su cui allora lavoravo che diventava oggetto di questa vibrazione, ovvero un'impressione), - e ho abbozzato un'intera poesia a lungo sognata, in questo modo» [per le traduzioni: Stéphane Mallarmé, *Poesie*, a cura di Luciana Frezza, Milano, Feltrinelli, 2011, e Stéphane Mallarmé, *Poesie e prose*, traduzioni di Adriano Guerrini e Valeria Ramacciotti, Milano, Garzanti, 2005.].

⁴³ Anne Carson, *Economy of the Unlost*, note on method.

⁴⁴ Anne Carson, *Economy of the Unlost*, op. cit. p. 9.

⁴⁵ Giuseppe Ungaretti, *Ragioni d'una poesia*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, ed. L. Piccioni, Milano, Mondadori 1972, p. 71.

⁴⁶ Anne Carson, *Economy of the Unlost*, op. cit. p. 133.

⁴⁷ Anne Carson dedica a questo argomento un intero capitolo: *Ice-pleasure*, in *Eros the bittersweet*, p.111.

Il ne Justifie pas le silence par le défaut de la langue, mais il porte la langue à la conquête du silence, d'un silence que l'on reconnaisse encore dans la parole qui l'exprime, comme la neige vite apportée demeure intacte dans la paume chaude qui la tient sans la serrer.⁴⁸

Per Mallarmé il confine fra parola e silenzio non è netto, ma i due mondi si compenetrano e sfumano uno nell'altro. C'è un istante in cui essi coesistono, appena prima che la neve diventi acqua. È quello un momento di pura felicità.

⁴⁸ Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, op. cit. p. 36. «Egli non giustifica il silenzio con la mancanza di linguaggio, ma conduce il linguaggio alla conquista del silenzio, di un silenzio che ancora si riconosce nella parola che lo esprime, come la neve portata in fretta rimane intatta nel caldo palmo che la tiene senza stringerla».

II.

1. *The silence* in Stéphane Mallarmé

Devant le papier, l'artiste se fait.⁴⁹

Anne Carson, attraverso la poesia di Paul Celan, raduna i beni poetici di Mallarmé in un deposito chiamato “tu”. Avevamo visto come quel “tu” galleggiasse sul «Nulla e i suoi mari» («das Nichts, seine Meere»), e di come fosse per noi irraggiungibile, appartenente ad un mondo altro. Anne Carson, leggendo l’opera di Mallarmé, coglie importanti suggestioni riguardanti il mondo dell’invisibile, frequentemente citato da Mallarmé, suggestioni che,

⁴⁹ Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, op. cit. p. 667.

poi, contribuiranno a formare il suo pensiero critico a proposito del ruolo del poeta e della poesia in *Economy of the Unlost*.

Grazie alla lettura di Stéphane Mallarmé e di Paul Celan (il cui pensiero poetico deriva da Mallarmé, ammirato e imitato a lungo da Celan, il quale tradusse la poesia *Un coup de dés* nei suoi primi anni a Parigi⁵⁰), Anne Carson può tendere l'orecchio verso quel "tu", sondando il silenzio. Il silenzio costituisce i confini di quella superficie limitata entro cui le parole rimangono valide. Le parole confinano sempre con il silenzio, ed esso confina, a sua volta, con un altro mondo. Ma nel silenzio, per definizione, i suoni si propagano: si potrebbe parlare del silenzio come di un luogo entro cui le impressioni e i pensieri vibrano, e, a volte, non è detto che qualcosa non torni indietro verso di noi. Celan scruta dentro il silenzio. Accosta l'orecchio al confine di quell'altro mondo: ecco un rumore che viene da Hölderlin. Due colpi netti: «Pallaksch. Pallaksch»;⁵¹ è un balbettio. Per Anne Carson, invece, il suono del silenzio è immaginare di vedere il corpo di Gerione⁵² che si spezza, tracciando la curva di un urlo:

Geryon's whole body formed one arch of a cry—upcast to that custom, the
human custom of wrong love.⁵³

Anche Mallarmé guarda, ascolta, e bisbiglia al silenzio:

Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu par des mots allusifs, jamais directs,
se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer.⁵⁴

⁵⁰ Anne Carson, *Economy of the Unlost*, op. cit. p. 115.

⁵¹ Ivi, p. 165.

⁵² Protagonista di *Autobiography of Red*, romanzo di Anne Carson.

⁵³ Anne Carson, *Autobiography of Red*, op. cit. p.75.

⁵⁴ Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, op. cit. p. 112: «Evocare, in un'ombra apposta, l'oggetto taciuto, con parole allusive, mai dirette, che si riducono a silenzio uguale, comporta un tentativo vicino a creare».

La poesia di Mallarmé è una sintesi di silenzio e parola, e si organizza, come la poesia di Celan, attorno ad un “tu” metafisico, che galleggia nel silenzio, a cui si può soltanto alludere:

La poésie réalise ainsi une synthèse du silence et de la parole — silence par rapport à l'objet tu, parole par rapport aux allusions qui l'indiquent. De l'objet tu à l'objet absent, les frontières sont indécises. En des sonnets comme *Une dentelle s'abolit*, *Mes bouquins refermés*, le poète, au lieu de taire l'objet, trouvera dans l'absence formellement indiquée un équivalent esthétique du silence. Ainsi la puissance de suggestion est en raison directe d'une brièveté qui condense, conserve et propage du silence.⁵⁵

Per Anne Carson il silenzio è un diritto:⁵⁶ esso rappresenta una protesta contro un linguaggio che ricicla, che omologa, che vegeta entro i confini stantii delle parole conosciute. Sostare all'interno di quei confini ci fa sentire al sicuro, perché non dobbiamo confrontarci con il silenzio. In *Economy of the Unlost*, Anne Carson si chiede perché i neologismi ci disturbino tanto. Infatti, se non riusciamo a interpretarli, li consideriamo assurdità. Se, invece, riusciamo a interpretarli, sollevano domande preoccupanti sulla nostra padronanza linguistica.⁵⁷ I neologismi, come il silenzio, si scontrano inevitabilmente con il vuoto. E affrontare il vuoto non è da tutti: Mallarmé è uno scrittore che stravolge il verso, spalanca spazi bianchi sulla pagina, apre abissi fra un periodo e l'altro, proprio per mostrarci quel “Rien”, ovvero il momento esatto in cui, abolendo la descrizione, l'universo del periodo si piega su se stesso, e ci mostra quello scintillio così prezioso.

⁵⁵ Ivi, p. 113: «La poesia realizza così una sintesi di silenzio e parola: silenzio in relazione all'oggetto tu, parola in relazione alle allusioni che lo indicano. Dall'oggetto tu all'oggetto assente, i confini sono indecisi. In sonetti come *Une dentelle s'abolit*, *Mes bouquins refermés*, il poeta, invece di mettere a tacere l'oggetto, troverà nell'assenza formalmente indicata un equivalente estetico del silenzio. Così il potere della suggestione è direttamente proporzionale a una brevità che condensa, conserva e propaga il silenzio».

⁵⁶ Si evince dal titolo del saggio: *Variations on the right to remain silence*.

⁵⁷ Anne Carson, *Economy of the Unlost*, op. cit. p. 165.

In una lettera a Théodore Aubanel, Mallarmé si paragona ad un ragno sacro, che ha tessuto la sua tela nell'abisso che il poeta si porta dentro: la trama della tela è, per definizione, composta da spazi vuoti e pieni: nei punti di incontro, egli vuole tessere splendidi merletti, a loro volta bucati, e che hanno a che fare con la bellezza:

À Théodore Aubanel - Samedi matin (28 juillet 1866)

J'ai voulu te dire simplement que je venais de jeter le plan de mon Œuvre entier, après avoir trouvé la clef de moi-même, — clef de voûte, ou centre, si tu veux, pour ne pas nous brouiller de métaphores, — centre de moi-même [2], où je me tiens comme une araignée sacrée, sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit, et à l'aide desquels je tisserai aux points de rencontre de merveilleuses dentelles, que je devine, et qui existent déjà dans le sein de la Beauté.⁵⁸

Anne Carson scrive : nella scrittura, la bellezza preferisce un confine («In writing, beauty prefers an edge»)⁵⁹ D'altra parte il testo scritto ci appare come un avvicendamento di vuoti e pieni: una splendida ragnatela.

«Testo» significa sistematico, organico avvicendamento di vuoti e pieni. Un avvicendamento dove il pieno non è un tutto e il vuoto non è un niente; dove, anzi, i due – il vuoto e il pieno – si scambiano ruoli e sostanza e si rafforzano e legittimano l'un l'altro, permettendo alla struttura che li trascende di esistere.

L'uno non sta senza l'altro.⁶⁰

⁵⁸ Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 704 ; «Volevo semplicemente dirti che avevo appena buttato via il progetto di tutta la mia Opera, dopo aver trovato la chiave di me stesso, — chiave di volta, o centro, se vuoi, per non confonderci con le metafore, — centro di me stesso [2], dove sto come un ragno sacro, sui fili principali già fuori della mia mente, e con l'aiuto del quale tesserò nei punti d'incontro meravigliosi merletti, che immagino, e che già esistono nel seno della Bellezza.»

⁵⁹ Anne Carson, *Eros the bittersweet*, op. cit. p. 89.

⁶⁰ Gardini, *Lacuna: Saggio sul non detto*, op. cit.

Analizziamo adesso quelle poesie di Stéphane Mallarmé in cui è possibile identificare i silenzi fisici e metafisici carsoniani, testi dove il poeta crea una scrittura fatta di silenzio, in cui il silenzio si strappa, aprendo un varco sulla pagina.

2. *Tristesse d'été*

Et trouver ce Nèant que tu ne connais pas.⁶¹

Il 24 aprile 1866, Mallarmé scrive e invia una lettera al suo amico Catulle Mendès, il quale faceva parte della redazione de *Le Parnasse contemporain*, pubblicato dall'editore Alphonse Lemerre. In questa lettera, Mallarmé invia a Catulle Mendès tredici delle sue poesie, che avrebbero dovuto essere pubblicate nel volume di quell'anno. Di queste tredici, solo undici apparirono sul *Parnasse*⁶², *Tristesse d'été* apparirà solo il 30 giugno, inserita alla fine del volume.

Nella lettera abbiamo delle interessanti indicazioni tipografiche: Mallarmé vorrebbe che la stampa delle sue poesie combinasse un carattere stretto, compatto, in modo da raggruppare fra loro le lettere di ogni singola parola, con un'interlinea spaziosa, così da staccare per bene le righe di ciascun verso. Infine, chiede a Catulle Mendès di lasciare « un grand blanc», un grande vuoto dopo ogni poesia, e che questo vuoto sia per il lettore come un “riposo”, una distanza da attraversare, ma con fatica, in modo che il lettore non possa leggerle tutte e tredici in una volta sola, rovinandosi, altrimenti, la singola e intima impressione di ogni poesia:

Seconde prière, qui se rapporte — je n'ose pas dire à l'impression, mais à
l'imprimerie. Je voudrais un caractère assez serré, qui s'adaptât à la
condensation du vers, mais de l'air entre les vers, de l'espace, afin qu'ils se
détachent bien les uns des autres, ce qui est nécessaire encore avec leur

⁶¹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 13, v.11.

⁶² Ivi, p. 1412.

condensation. J'ai numéroté les poèmes, est-ce utile ? En tous cas, je voudrais, aussi, *un grand blanc après chacun*⁶³, un repos, car ils n'ont pas été composés pour se suivre ainsi, et, bien que, grâce à l'ordre qu'ils occupent, les premiers servent d'initiateurs aux derniers, je désirerais bien qu'on ne les lût pas d'une traite et comme cherchant une suite d'états de l'âme résultant les uns des autres, ce qui n'est pas, et gênerait le plaisir particulier de chacun.⁶⁴

Capiamo, dalla lettera a Mendès, che questa poesia avrebbe dovuto presentarsi al lettore, come l'avrebbe voluta Mallarmé, preceduta e seguita da un vuoto fisico. Uno spazio, se non addirittura una pagina, sia all'inizio che alla fine, "intenzionalmente lasciata bianca".⁶⁵ Composta a Tournon nel 1864, questa poesia è tutta giocata sul colore bianco, inteso come lampo che acceca. Accecante è il sole, che si riflette sopra la sabbia bollente: «le soleil, sur le sable», v.1; e l'oro dei capelli dell'amata: «En l'or de tes cheveux», v.2; «si crea in essa un gioco di contrasti, visivi e psicologici, di bianco e nero, d'infinito e finito».⁶⁶ Il Nulla emerge dal «blanc flamboiemment»: un bianco "fiammeggiamento", un vuoto che, però, si irradia di luce propria. Una ferita da cui sgorga un bagliore:

A wound gives off its own light

surgeons say.

If all the lamps in the house were turned out

you could dress this wound

⁶³ Il corsivo è mio.

⁶⁴ Ivi, p. 693. «Seconda preghiera, che si riferisce - non oso dire all'impressione, ma alla stampa. Vorrei un carattere abbastanza stretto, che si adattasse alla condensazione del verso, ma un po' d'aria tra i versi, un po' di spazio, in modo che si stacchino bene l'uno dall'altro, cosa che è ancora necessaria con la loro condensazione. Ho numerato le poesie, è utile? In ogni caso, vorrei anche un grande vuoto dopo ciascuno, un riposo, perché non erano composti per susseguirsi in questo modo, e, sebbene grazie all'ordine che occupano, i primi servano da iniziatori degli ultimi, vorrei davvero che non si leggessero in una volta sola e come se cercassero una serie di stati d'animo risultanti l'uno dall'altro, il che non lo è, e rovinerebbe il piacere particolare di ciascuno».

⁶⁵ Ricordiamo che Anne Carson fa esattamente questo in *Economy of the Unlost*, lei però specifica, scrivendo sulla pagina, appunto che quel bianco è stato intenzionalmente lasciato tale.

⁶⁶ Mallarmé, *Poesie*, op. cit. p.185.

by what shines from it.⁶⁷

Questa immagine ritorna sia in *The beauty of the Husband*, che in *Norma Jeane Baker of Troy*, a ribadire l'importanza:

And anyway, a heart surgeon told me once,

No need to worry: once the cutting starts,

A wound

Shines by its own light.⁶⁸

La ferita è, per Anne Carson, una sorta di reticenza corporea. Nella reticenza colui che parla, per qualche motivo, omette qualcosa che acquista rilievo particolare perché cade nella forza evocativa del silenzio. Interpretare una reticenza significa congetturare un messaggio criptico e nascosto, sulla base talvolta di un silenzio assoluto. Nel testo di Torquato Accetto: *Della dissimulazione onesta*, uscito a Napoli nel 1641, si parla di Didone, morta suicida per amore, e di come, imitando il suo predecessore Aiace, decida di tacere quando interpellata da Enea nell'aldilà:

Quello che la lingua non avea pubblicato, fu espresso nelle strida della piaga

ch'ella stessa disperata si fe', conchiudendo Virgilio:

Illa, graves oculos conata attollere, rursus

deficit: infixum stridet sub pectore vulnus.⁶⁹

Le parole di Didone non sono necessarie: la sua ferita, che testimonia la sua morte, ma soprattutto la sua vita, è più che eloquente. Una ferita porta una traccia con sé, racchiude una storia:

⁶⁷ Anne Carson, *The beauty of the Husband*, op. cit. p. 5.

⁶⁸ Anne Carson, *Norma Jeane Baker of Troy*, op. cit. p. 66.

⁶⁹ Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Torino, Einaudi, 1997, tratto da: Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*.

«anche qui, in un nesso di fantastica genialità, piaghe e silenzio e verità vengono a corrispondersi». ⁷⁰

La ferita, quindi, espelle luce, verità. Un taglio non emette suono, eppure stride, urla, testimonia. I testi di Anne Carson, esattamente come quelli di Mallarmé, vogliono essere testimoni di questa ferita: entrambe cercano di descrivere quel bagliore misterioso che ne fuoriesce, conoscibile soltanto se racchiuso in una piaga, o in una coppa. Dandogli dei confini conoscibili, possiamo vederlo risplendere, e brillare di luce propria:

Dans cette urbanité goûtez une ombre qui descend de cette poésie pure pour
vous guider à ses approches. Comme cette poésie, elle ne s'impose et ne se
répand point par une façon encombrante. Si sans la voir vous passez à côté, elle
ne vous poursuivra pas. On ne la connaît qu'en disposant autour d'elle, comme
son calice ou son horizon, le silence qu'à demi elle maintient, qu'elle écarte à
demi. ⁷¹

⁷⁰ Nicola Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014.

⁷¹ Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, op. cit. p. 21: «In questa urbanità assapora un'ombra che discende da questa poesia pura per guidarti ai suoi avvicinamenti. Come questa poesia, non si impone e non si diffonde in modo ingombrante. Se senza vederla, la oltrepassi, non ti inseguirà. La conosciamo solo disponendoci intorno ad essa, come il suo calice o il suo orizzonte, il silenzio che per metà lei mantiene, per metà lei respinge».

3. *Salut*

Rien, cette écume, vierge vers

À ne désigner que la coupe⁷²

Mallarmé fu stregato dal guardare nella ferita, se la intendiamo, appunto, come affacciarsi su un abisso ritenuto incomprensibile, che però, come un'ostrica socchiusa, racchiude una perla.

Halluciné par ce qu'il devinait non d'inexprimable, mais d'inexprimé, il lutte
d'un courage inflexible et doux, mal récompensé, contre la page blanche, son
tourment et son dieu.⁷³

Questo sonetto, composto nel 1893, intitolato inizialmente *Toast*, venne scelto da Mallarmé stesso come una sorta di poesia d'aperura, di prologo alla sua racconta poetica. *Salut* venne composto per dare l'impressione che esso provenga direttamente dalla pagina bianca; la prima parola della poesia è *Rien*, il Nulla, estratto dal bianco del foglio che lo precede, e che equivale al silenzio: silenzio che si fa nulla, e quel nulla che diventa poesia. Mallarmé, nel suo sonetto d'apertura, ci mostra fisicamente le origini della poesia: essa proviene dal mondo delle cose invisibili.

Mallarmé sent intensément cette présence des mots. Chacun, pour lui, semble
s'isoler, «d'un lucide contour, lacune ». On dirait que son regard étrange, son

⁷² Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 4, vv. 1-2.

⁷³ Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, op. cit. p. 37; «Allucinato da ciò che intuiva non essere inesprimibile, ma inespreso, lottava con un coraggio inflessibile e mite, mal ricompensato, contro la pagina bianca, suo tormento e suo dio».

oeil fin de diamant méditatif et mobile, pénètre dans le papier jusqu'aux racines
du mot, qu'en elles il s'ingénie et se perd.⁷⁴

Questo contorno, questo vuoto ci ricorda nuovamente l'immagine della ferita. Una ferita potrebbe essere metafora della penna che incide il foglio da cui scaturisce la parola,⁷⁵ una parola poetica che è inafferrabile come la spuma del mare: *cette écume*. «Il verso appena nato è la schiuma che riempie di nulla la coppa»:⁷⁶ per un attimo soltanto, le dona una forma, poi scompare, come le sirene che alla poesia e al Nulla sono sorelle, anch'esse compaiono e scompaiono «simili ad una allucinazione».⁷⁷ Questo movimento balenante di comparse e scomparse, di apparizioni misteriose, visibili solo con la coda dell'occhio, è il linguaggio poetico.

La poesia si afferma ai limiti di se stessa; per poter esistere, evoca e si sottrae
costantemente da un “non più” a un “ancora qui”.⁷⁸

L'atto poetico in Mallarmé si potrebbe definire un movimento causato da scorci balenanti di visioni. Queste apparizioni miracolose provengono dal mondo delle cose invisibili, a noi precluso, ma esse si mostrano a noi attraversando il nulla, il silenzio. È solo un attimo, ma in quell'istante possiamo vederle balenare. L'apparire e lo scomparire delle sirene mallarmeiane è esattamente come un lampo: passa veloce, e ci acceca. Intorno resta il buio, un abisso spaventoso e incomprensibile, e ci sentiamo persi: all'improvviso, ci ricordiamo che ogni parola confina con il silenzio. Ma poi, torna la vista, e con la vista riconquistiamo la percezione di tutte le cose del mondo visibile, con le loro forme e i loro colori così

⁷⁴ Ivi, pp. 219-220: «Mallarmé sente intensamente questa presenza delle parole. Ciascuna, per lui, sembra isolarsi, «con un contorno lucido, un vuoto». Sembra che il suo sguardo strano, il suo occhio meditativo e mobile di diamante fine, penetri la carta fino alle radici della parola, che in esse escogita e si perde».

⁷⁵ Adele Bardazzi; *Pratiche del collage, poetica tessile e lavoro del lutto in Nox e H of H di Anne Carson*, p. 95.

⁷⁶ Stéphane Mallarmé, *Poesie*, op. cit. p. 172.

⁷⁷ Ivi.

⁷⁸ Anne Carson, *Economia dell'Imperduto*, op. cit. p. 117, si riporta il discorso *Il meridiano* «Das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück:»; Celan (1990), p. 54.

rassicuranti: esse hanno tutte un nome preciso, e conoscere quel nome, possederlo, ci fa sentire al sicuro. Ma è una sicurezza che vacilla, sempre in bilico sullo strapiombo. Ci aggrappiamo ad essa, come ci aggrappiamo alla vista. Ma Anne Carson ci insegna che la cecità non è sempre un difetto,⁷⁹ e che il silenzio non è altro che un confine. Possiamo accostare l'orecchio, e forse sentiremo qualcosa. Possiamo aprire gli occhi nel buio. Acufeni e fosfeni sono le sirene che riemergono dal Nulla, per poi rituffarsi in «the arranged white space into which all disappears at the end».⁸⁰ È questa la definizione che Anne Carson dà della poetica di Mallarmé: uno spazio bianco in cui, alla fine, tutto scompare.

⁷⁹ Anne Carson, *Economia dell'imperduto*, op. cit. p. 165.

⁸⁰ Anne Carson, *Economy of the Unlost*, op. cit. p. 6.

4. *Ses purs ongles*

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.⁸¹

Composto durante il periodo avignonese, nel luglio 1868, il sonetto si presentava in una versione parecchio differente, con il titolo *Sonnet allégorique de lui-même*.⁸² Il testo definitivo compare nell'edizione del 1887. Per comprendere meglio questo sonetto, che sembra rasentare i limiti dell'oscurità, dobbiamo rifarci alle parole dell'autore stesso, il quale ci lascia le chiavi di lettura in una lettera a Henri Cazalis del 18 luglio 1868:

Estraggo questo sonetto, al quale avevo già pensato un tempo, da uno studio progettato sulla parola: esso è inverso, voglio dire che il senso, se ve n'è uno (ma mi consolerò del contrario grazie alla dose di poesia che esso racchiude, mi sembra), è evocato da un miraggio interno delle parole stesse. Lasciandosi andare a mormorarlo più d'una volta si prova una sensazione abbastanza cabalistica. Ciò significa ammettere che è poco "plastico" come tu me lo avevi chiesto, ma almeno è in "bianco e nero" per quanto è possibile e mi sembra adattarsi a un'acquaforte piena di sogno e di vuoto.⁸³

⁸¹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 37, vv. 12-14.

⁸² Stéphane Mallarmé, *Poesie*, op. cit. p. 276.

⁸³ Ivi.

È interessante notare come Mallarmé concepisca questo suo sonetto “in bianco e nero” e realizzato come se fosse “un’acquaforte, piena di sogno e di vuoto”. Il sonetto doveva effettivamente finire dentro ad una raccolta, per l’editore Lemerre, intitolata *Sonetti e Acquaforti*, che però non fu mai realizzata. Nella raccolta, ogni sonetto avrebbe dovuto essere accompagnato da alcune delle acquaforti degli artisti più celebri dell’epoca.⁸⁴

La tecnica dell’acquaforte avviene per incisione, in cui il cloruro va a mangiare il rame non protetto dalla cera; quindi, è l’acido ad incidere il metallo e non l’azione dell’incisore. Proprio per questo motivo, la tecnica dell’acquaforte viene definita una “tecnica indiretta”. In questo senso, forse, il sonetto viene definito “inverso” dal suo autore, in quanto il senso delle parole non è direttamente suscitato da esse, ma viene evocato da un “miraggio” dentro le parole stesse; miraggio che, in un certo senso, fa le veci dell’acido sul rame.

Mallarmé non è l’unico poeta che definisce la sua poesia un’acquaforte. Anche Paul Celan, nella sua poesia: *Weggebeizt*, considera la propria arte come “una sottospecie di acquaforte”:⁸⁵

WEGGEBEIZT vom

Strahlenwind deiner Sprache

das bunte Gerede des An-

erlebten – das hundert-

züngige Mein-

gedicht, das Genicht.

⁸⁴ Ivi. p. 277.

⁸⁵ Anne Carson, *Economia dell'imperduto*, op. cit. p. 138.

«Corrosa dal
vento radiante della tua lingua
la variopinta chiacchiera
del vissuto – le millelingue
della mia poesia, la nullaesia».⁸⁶

La poesia inizia con un participio passato: “weggebeizt”, ovvero “corrosa”, che potrebbe fare riferimento al termine tecnico legato alla corrosione dell’acido su una lastra d’acquaforte.⁸⁷

La tecnica dell’acquaforte colpisce le menti poetiche perché è capace di suscitare interessanti analogie con l’attività letteraria; per Anne Carson:

Both etching and epigraphy are processes of excision, which seek to construct a moment of attention by cutting away or biting away or eliding away what is irrelevant so as to leave a meaning exposed on the surface. Drastic negation is inherent in the physical act. (...) Now an etcher has to learn to draw the sun black so that it will print white.⁸⁸

Sia l’acquaforte che l’epigrafia sono processi di escissione che mirano a costruire un momento d’attenzione rimuovendo, corrodendo o eliminando ciò che è irrilevante, così da lasciare un significato esposto in superficie. Una netta negazione è propria di tali gesti creativi. (...) Ora, un acquafortista deve imparare a disegnare il Sole nero in modo che si stampi bianco.⁸⁹

⁸⁶ Ivi.

⁸⁷ Ivi. p. 138-139.

⁸⁸ Anne Carson, *Economy of the Unlost*, op. cit. pp. 113-114.

⁸⁹ Ivi. p. 140.

Un'acquaforte, quindi, si potrebbe definire come un calco di qualcosa che non c'è: è l'impronta bianca di un'assenza nera. In un'intervista, Paul Celan definì questa proprietà del metodo dell'acquaforte una «genuina ambiguità».⁹⁰ La negazione è ambigua, il nulla stesso è uno spazio vuoto in cui le cose non sono, uno spazio che a noi, esseri esistenti per definizione, non è dato comprendere. Per quanto lo vorremmo, non possiamo possedere quel mistero, ma ci piace cercare di raggiungerlo: tenderci verso il vuoto.

Ses purs ongles è, di per sé, un sonetto che parla proprio di ciò che viene asportato, corrosivo: è un inno al vuoto, e al riflesso dell'infinito che vibra e brilla negli spazi vuoti. Vuota è l'anfora, *amphore*, al verso 4, vuoto è il salone, *salon*, verso 5; vuoti i vetri della finestra, socchiusi gli scuri. Vuota la cornice, *le cadre*, al verso 13, vuoto lo specchio, *le miroir*, e, ovviamente, vuoto è il cielo. All'inizio della seconda quartina è il suono stesso ad essere svuotato, abolito: vive in potenza, dentro una conchiglia, *ptyx*, «ripiegata su un altro lembo di vuoto sonoro (colmo, cioè, dell'illusoria voce del mare), vagamente designata, con un nome assente dai vocabolari, arbitrariamente coniato sul termine di una lingua morta, πτυ, che significa piega»,⁹¹ ma può essere usato anche nel senso di valva, conchiglia. È proprio in quella conchiglia dei morti, raccolta dal fondo dello Stige, che “le Néant s'honore”. Se solo potessimo appoggiarci l'orecchio, allora sfioreremmo con uno dei nostri sensi (ma quale?) quel Nulla divino. Ma non possiamo, esattamente come non possiamo sapere che cosa significa il «MOLY» omerico del quinto libro dell'*Odissea*. Moly è una parola che Odisseo dice provenire dal vocabolario degli dei, ma che non viene mai tradotta da Omero. Quindi, Moly resta silenziosa, è una parola che non intende essere tradotta: «a word that does not intend to be translatable. A word that stops itself».⁹² Moly, in questa sua azione di auto-implosione, si chiude su un mistero, e, come ci suggerisce

⁹⁰ Ivi, p. 163.

⁹¹ Stéphane Mallarmé, *Poesie*, op. cit. p. 278.

⁹² Anne Carson, *Variations on the Right to Remain Silent*, op. cit. p.1.

Anne Carson con grande fascinazione, chi può dire che questo mistero non sia proprio la chiave dell'immortalità divina?

(...) the gods of epics, who are not consistently bigger, stronger, smarter, nicer or better-looking than humans, who are in fact anthropomorphic clichés from top to bottom, yet who do have one escapade up their sleeve—immortality. They know how not to die. And who can say but the four untranslatable letters of MOLY might be the place where that knowledge is hidden.⁹³

Il neologismo mallarmeiano *ptyx* è esattamente come il Moly omerico: una assenza-presenza. La parola «*ptyx*», sia nel suono, che nel significato, è letteralmente una piega, un'ansa del linguaggio stesso. Paul Celan, nella poesia precedentemente analizzata, inventa il neologismo: «Nullaesia» (in inglese tradotto da Carson con il neologismo “noem”, che combina “poem” alla negazione “not”), che traduce il tedesco «Genicht», una parola composta da Celan probabilmente con la combinazione del sostantivo Gedicht («poesia») e dell'avverbio negativo nicht («non»)⁹⁴.

Genicht, ptyx e Moly sembrano provenire dallo stesso luogo, ognuno di questi termini è:

a poem that both is and is not, a verse nothingness, a poeticized negativity. It is a word that makes use of the void to think the full.⁹⁵

Mallarmé è interessato a mostrarci come la verità non sia di questo mondo, ma che essa possa darsi a noi solo attraverso la perdita di qualcosa. Scrive all'amico Lefébure:

Je n'ai créé mon œuvre que par *élimination*, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me

⁹³ Ivi, p.2.

⁹⁴ Anne Carson, *Economia dell'imperduto*, op.cit. p. 140.

⁹⁵ Anne Carson, *Economy of the Unlost*, op. cit. p.113.

permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer plus profondément dans la sensation des Ténèbres Absolues. La Destruction fut ma Béatrice.⁹⁶

Mallarmé definisce «trasposizione» questo procedimento che consiste nell'abolizione della descrizione di un oggetto: bandendone l'azione descrittiva, si crea un vuoto, un'assenza. In quell'assenza, qualcosa di molto prezioso brilla e scompare. Paul Celan una volta descrisse il compito del poeta come l'arte di «misurare lo spazio di ciò che è dato ed è possibile».⁹⁷ Notiamo come ci sia una certa affinità fra i due pensieri; entrambi ci descrivono un movimento fra due stati differenti: tra ciò che c'era e che viene perso, tra ciò che è e ciò che potrebbe essere. Vediamo come sia lo spazio, in sé, ad avere potere. Questo spazio, vuoto, per definizione, è, però, attraversato da qualcosa. Vediamo di cosa si tratta.

⁹⁶ Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, op. cit. p. 716; «Ho creato la mia opera solo per eliminazione, e tutta la verità acquisita non nasceva che dalla perdita di un'impressione, la quale, dopo aver scintillato, si era consumata e mi ha permesso, grazie alla sua oscurità liberata, di avanzare più profondamente nel sentimento dell'Oscurità Assoluta. La distruzione fu la mia Beatrice».

⁹⁷ «den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen»; Celan (1990), p. 22; Waldrop (1986), p. 16.

5. *L'Après-midi d'un faune*



Figura 1. *L'après-midi d'un faune*; illustrazione di Édouard Manet.

L'Après-midi d'un Faune fu pubblicato in un'edizione a sé dall'editore Derenne, e la sontuosità con cui furono realizzate quelle duecento copie, rende giustizia al contenuto sfarzoso dell'egloga, di tradizione virgiliana, ovvero una poesia in cui i protagonisti sono pastori, ninfe e satiri, dediti alla poesia e al piacere, in un'ambientazione bucolica di perfetta armonia con la natura:

Gli esemplari erano stampati su carta scelta olandese, giapponese e cinese, con copertina di feltro bianco del Giappone, incisa d'oro e chiusa da cordoncini di seta rosa e neri, in più contenevano delle illustrazioni di Eduard Manet.⁹⁸

⁹⁸ Mallarmé, *Poesie*, op.cit. p 211.

La stesura dell'*Après-midi* è, come scrive De Nardis, senza dubbio "impressionistica":⁹⁹ se nel *Monologue* i colori usati erano corposi, grassi, accesi, nell'*Après-midi* «i colori subiscono l'accennato processo di affinamento acquistando una maggiore trasparenza».¹⁰⁰

Trasparenza, quindi, come quella della buccia degli acini d'uva, svuotati della polpa succosa. Buccie vuote, diafane, attraverso cui il fauno sbircia il mondo, come fossero delle lenti deformanti, capaci di mostrarci qualcosa che, altrimenti, non vedremmo. Secondo Anne Carson c'è una stretta relazione fra conoscenza e desiderio:

They have at their core the same delight, that of reaching, and entail the same
pain, that of falling short or being deficient.¹⁰¹

L'Après-midi è un'opera incentrata sul desiderio, essa inizia e conclude sotto il segno dell'Eros. L'Eros viene percepito da Mallarmé in maniera analoga alla visione carsoniana: desiderio è assenza, non possesso. Eros è l'istante appena prima di godere dell'amato, senza poterlo mai, davvero, possedere. In questa poesia, i simboli diventano il mezzo per chiudere il mondo dei sogni e rendere l'assoluto. Il fauno si addormenta in un pomeriggio afoso in Sicilia e sogna di ricordare, o sogna di sognare, l'incontro con due ninfe bellissime. Ma, non solo tutta l'egloga è giocata sul confine confuso fra sogno e realtà, per cui il fauno non sa se queste ninfe siano esistite davvero, o se le abbia solo sognate, ma non può neppure dire di averle possedute, troppo indeciso nel capriccio di dover sceglierne una fra le due. Distanze siderali, quindi, sono quelle che dividono il fauno dall'oggetto del suo desiderio: distanza fra sogno e realtà, fra volontà e capriccio. Il desiderio si realizza in quella distanza, vibrante ed erotica, che esiste fra l'amante e l'amato; è percepibile nel taglio doloroso fra i due, nella consapevolezza che mai si potrà combaciare e unirsi a colui che si anela. È, come ci suggerisce Anne Carson, una sensazione *dolceamara*: il sintomo

⁹⁹ Ivi. p. 212.

¹⁰⁰ Ivi. p. 214.

¹⁰¹ Anne Carson, *Eros the bittersweet*, op. cit. p. 103.

dell'Eros è una simultaneità di piacere e dolore. La mancanza è, invece, la sua componente necessaria e indispensabile. L'oggetto centrale del fauno mallarmeiano è, quindi, l'assenza. Assenza delle ninfe, del rapporto carnale, assenza della realtà fisica del mondo.

The heroine of Italo Calvino's novel *The Nonexistent Knight* is a splendid voluptuary who finds she can only feel genuine desire for the knight of the title, an empty suit of armour; all others are either known or knowable and cannot arouse her.¹⁰²

Come l'eroina del romanzo di Calvino si innamora di un'armatura vuota, perché è l'unica cosa che non può conoscere, allo stesso modo il fauno mallarmeiano si innamora di un sogno, qualcosa di inarrivabile, da lui lontanissimo. L'ecloga stessa pullula di spazi vuoti, fisici e metafisici, che abitano il testo come veri e propri buchi neri, che ci attirano nel loro misterioso ripiegarsi nel foglio, nel loro seducente implodere: parole come «les creux roseaux»,¹⁰³ le canne cave, ma anche lo stesso flauto, strumento cavo, e poi laghi, e stagni, che conferiscono questo senso onnipresente di ansa, di piega; il monte Etna, associato a Venere, monte concavo per definizione; la bocca stessa, che bacia, e quindi risucchia, che morde e quindi asporta qualcosa, sono tutti richiami a quel «doux rien», del verso 38. Un nulla che è dolce, ma anche amaro: infatti le ninfe non sono più; il sensuale giaciglio, al lato dello stagno, dove esse giacevano, accanto al fauno, è adesso vuoto. Allo stesso modo, ci fa notare Anne Carson, nell'*Agamennone* di Eschilo, Menelao è descritto mentre vaga nel palazzo che la partenza di Elena ha lasciato vuoto. La subitanea assenza della donna ne richiama la presenza, in maniera ancora più forte, erotica e dolorosa. Perché, se l'eros è mancanza, la sua evocazione ha bisogno di tre componenti strutturali: l'amante, l'amato e ciò che si frappone tra loro.

¹⁰² Anne Carson, *Eros the bittersweet*, op. cit. p. 96.

¹⁰³ Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit. p.164.

Nell'*Improvisation d'un faune*, del 1875 (versione intermedia tra il *Monologue* e l'*Après-midi* e vero e proprio “stadio di evoluzione stilistica della stesura originaria”),¹⁰⁴ troviamo una interessante sfumatura di significato: l'atto del bacio, simbolo per eccellenza dell'Eros, ritorna nella poesia associato sempre all'assenza: «A défaut du baiser»¹⁰⁵, la mancanza del bacio lascia una traccia sicura: «trace sure», che coincide con l'assenza. Il nulla sembra assumere una consistenza di polline, diventa una spora floreale, invisibile ma che lascia una traccia: un vuoto che, in fin dei conti, non è del tutto vuoto. Pensiamo alla celebre scena del «grappe vide», a quel grappolo svuotato, e alle sue «peaux lumineuses», in cui il fauno soffia fino a sera. Buccie vuote, se non che esse non sono propriamente vuote, ma gonfiate come palloncini dal soffio “avido” del fauno, un fiato che non si può vedere, ma che dona fisicità ai grappoli, come se fossero ancora pieni di carne e succo. E poi, quelle bucce, luminose, entro cui «regarde au travers». Non sarebbe possibile vedere, se esse fossero ricolme di polpa. Ma, come in un'acquaforte, in cui si disegnano grappoli neri perché si stampino di bianco, anche qui si succhia via il chiaro («j'ai sucé la clarté») per ottenere, infine, bucce vuote che emettono loro stesse un bagliore. E quelle bucce sono come una ferita da cui zampilla la luce.¹⁰⁶ Interessante come, sia in Mallarmé che in Carson, il vuoto sia definito come radioso, luminoso.

It is in the difference between (...) an actual knight and an empty suit of
armour, that desire is felt. Across this space *a spark of eros*¹⁰⁷ moves in the
lover's mind to activate delight.¹⁰⁸

Qualcosa si muove, in quel vuoto; qualcosa vola, scintilla, scorre. Che lo si chiami «le vol ancien du désir» (*Improvisation d'un faune*, v.98)¹⁰⁹ o «l'essaim éternel du désir» (*l'Après-*

¹⁰⁴ Mallarmé, *Poesie*, op. cit. p.211.

¹⁰⁵ Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 161, v.40.

¹⁰⁶ Anne Carson, *The beauty of the husband*.

¹⁰⁷ Il corsivo è il mio.

¹⁰⁸ Ivi, p. 97.

midi d'un faune, v. 98)¹¹⁰, non importa : sono tutti nomi diversi per dire la stessa cosa:

«Eros» (*Monologue d'un faune*, v.93).¹¹¹

Vediamo ora gli elementi di vuoto tipografico rintracciati nel testo:

Ces nymphes, je les veux perpétuer.¹¹²

Si clair,

Leur incarnat léger, (...)

«Quelle ninfe, le voglio perpetuare»¹¹³; è la dichiarazione iniziale del fauno. Così chiare sono le loro carni, e lievi, ma l'andamento del verso divide l'aggettivo dal sostantivo, e ci offre un ritmo musicale, e ovattato, esattamente come in un sogno.

Aimai-je un rêve ?

«Amai forse un sogno?», la domanda resta sospesa sulla pagina, diafana, e senza risposta.

Réfléchissons...

¹⁰⁹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 162.

¹¹⁰ Ivi. p. 165.

¹¹¹ Ivi. p. 155.

¹¹² Ivi.

¹¹³ Mallarmé, *Poesie*, op. cit. p. 91.

Quel «riflettiamo...», separato dal resto del testo, e con i puntini di sospensione, permette davvero di prendersi un istante per riflettere. Mima l'atto del pensiero.

CONTEZ

«Que je coupais ici les creux roseaux domptés

Par le talent ; quand, sur l'or glauque de lointaines

Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,

Ondoie une blancheur animale au repos :

Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux,

Ce vol de cygnes, non ! de naïades se sauve

Ou plonge...»

Inerte, tout brûle dans l'heure fauve

«Narrate », ordina il fauno, di quando egli tagliava le canne cave in quel luogo, di quando, su fronde lontane, «un biancore animale ondeggia e posa». Il discorso è diretto, fra virgolette, e annunciato da quel «Narrate», imperativo. Ma poi, a capo, si torna al presente: «inerte, tutto brucia l'ora fulva».

Ô nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers.

«O ninfe, rigonfiamo di ricordi diversi». In questo misterioso verso, il fauno invita se stesso e le ninfe «a soffiare, dopo aver più volte soffiato nel flauto, entro le bucce-ricordi,

quindi a rigonfiare ricordi diversi»¹¹⁴. Ma diversi da cosa? Questi ricordi, parola scritta tutta in maiuscolo, sono però ricordi-oggetto, *souvenirs* immateriali, i quali non possono attraversare il portale fra il sogno e la veglia, e che non è possibile collezionare, possedere fisicamente in questo mondo. Essi però sono ricordi, ovvero tracce diafane che provengono dal mondo delle cose invisibili, in cui Mallarmé credeva, tracce lievissime arrivate fino a noi:

What is remembering? Remembering brings the absent into the present,
connects what is lost to what is here. Remembering draws attention to lostness
and is made possible by emotions of space that open backward into a void.

Memory depends on void, as void depends on memory, to think it.¹¹⁵

Questo bisogno continuo in Mallarmé di stabilire «relazioni e analogie tra gli oggetti dell'universo, siano essi materiali o spirituali»,¹¹⁶ è dettato dalla necessità di gettare uno sguardo nuovo sul mondo, uno sguardo libero dai pregiudizi derivanti dalla conoscenza naturalistica e scientifica. Questo sguardo ci deve portare a considerare l'universo nella sua totalità di essere conosciuto e sconosciuto, contemplandolo quindi come una «fonte primaria di simboli, cioè di elementi che significano altro da ciò che sono».¹¹⁷

È interessante riflettere sull'etimologia della parola *souvenir*: in francese significa letteralmente “ricordo”, ma è diventato un termine internazionale per indicare un «oggetto che si riporta, come ricordo, da una località in cui si è fatto un viaggio». In poesia il *souvenir* può provenire da un sogno, o dal mondo dei morti, come nel caso degli epitaffi. Il poeta, infatti, riporta dal mondo dell'invisibile delle parole. E le parole rimangono. L'etimologia latina di *souvenir* deriva dal verbo *subvenire*, che significa «venire in aiuto».

¹¹⁴ Stéphane Mallarmé, *L'après-midi d'un faune*, a cura di Luigi de Nardis, Roma, Bulzoni, 1976, p. 97.

¹¹⁵ Anne Carson, *Economy of the Unlost*, op. cit. p. 38.

¹¹⁶ Luca Bevilacqua, *L'essenza e l'arabesco. La letteratura secondo Mallarmé*, in *L'utile, il bello, il vero. Il dibattito francese sulla funzione della letteratura tra Otto e Novecento*, a cura di T. Goruppi, L. Sozzi, Pisa, ETS - Editions Slatkine, 2002, pp. 199-213.

¹¹⁷ Ivi.

Questo ci dice molto sulla connessione fra memoria e gratuità. La poesia, per Mallarmé, è gratuita, come lo è per Anne Carson. Essa è, insieme, grazia e spreco di parole, è la cosa più importante, «l' unique source»,¹¹⁸ e, allo stesso tempo, la più trascurabile: «elle, toujours restera exclue».¹¹⁹

On the other hand, the economy of the unlost always involves gratuity. Whether
you call it a waste of words or an act of grace depends on you.¹²⁰

Il poeta greco Simonide (556-467 a.C.), aveva ben chiara l'idea dello scambio; i suoi mecenati lo avrebbero sostenuto in vita, e lui li avrebbe sostenuti nell'eternità della memoria.

The ideal of this contract is clear: the Skopads sustain Simonides on earth, he
sustains them in memory. An exchange of life for life. Of mortal for immortal
continuance.¹²¹

La poesia è ricordare dei nomi; è aiutare i mortali ad essere immortali. Uno scambio, non monetizzabile in termini umani, di vita per vita.

Je tiens la reine !

Ô sûr châtiment...

Non, mais l'âme

De paroles vacante et ce corps allourdi

Tard succombent au fier silence de midi :

Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème,

¹¹⁸ Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 391.

¹¹⁹ Luca Bevilacqua, *L'essenza e l'arabesco. La letteratura secondo Mallarmé*, op. cit.

¹²⁰ Ivi, p. 129.

¹²¹ Ivi, p. 39.

Sur le sable altéré gisant et comme j'aime

Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins !

Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins.

La versificazione, alla fine del poemetto, è studiata per dare il senso del brusco risveglio dal sonno. Infatti, il fauno si affanna a mantenere vivo quello splendido sogno, e quelle ovattate sensazioni erotiche che il sognare gli dava. Ma il fuoco si affioca, il desiderio resta inappagato, ed egli tenta di «afferrare la regina!», ovvero di compiere l'estrema trasgressione: l'attentato a Venere. Ma è stato un gesto vano, pericoloso. Infatti il risveglio sta per giungere, e quel gesto materiale di stringere delle carni sognate è un «sicuro castigo», è proibito afferrare una visione nel mondo reale. l'anima si risveglia e tace nel «silenzio spietato del meriggio».¹²²

La poesia, per Mallarmé, è gratuita, come lo è per Anne Carson. Essa è, insieme, grazia e spreco di parole, è la cosa più importante, «l' unique source»,¹²³ e, allo stesso tempo, la più trascurabile: «elle, toujours restera exclue».¹²⁴

Il poemetto si conclude con un addio, separato dal resto del testo: addio alla bellissima coppia sognata, a quelle carni così sensuali proprio perché amplificate nell'erotismo dall'intorpidimento dei sensi dato dal sonno. Quelle ninfe, che erano così vere, capaci di risvegliare sentimenti e palpitazioni, e umori, fra pochissimo diventeranno ombra, sogno, finzione. Il testo si conclude proprio con uno spazio fra la visione ancora descritta e lo

¹²² Mallarmé, *Poesie*, op. cit. p. 99.

¹²³ Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 391.

¹²⁴ Luca Bevilacqua, *L'essenza e l'arabesco. La letteratura secondo Mallarmé*, op. cit.

svanire di questa: qui, in eterno, resta la bolla del sogno del fauno, gonfia, e tesa, al limite dello scoppio, ma che infranta ancora non è.

6. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*

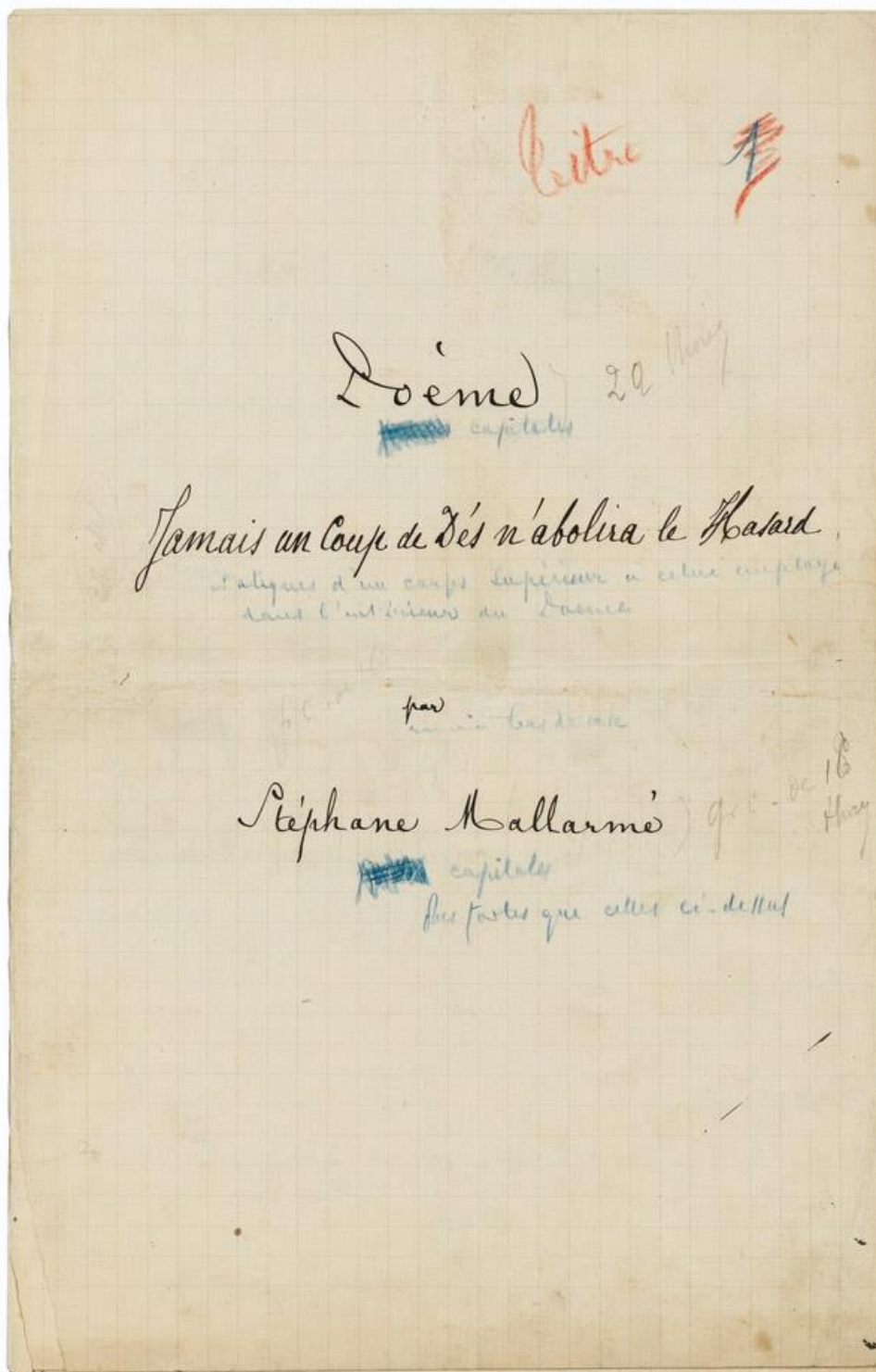


Figura 2; Mallarmé, *Coup de dés*; impaginazione autografa, 1896.

La poesia apparve per la prima volta sulla rivista «Cosmopolis», nel maggio 1897. L'edizione di «Cosmopolis» prevedeva la lettura su due pagine contemporaneamente,¹²⁵ come indicato dall'autore nella *préface*, e così deve essere intesa la lettura di questa poesia. Questo significa che ogni pagina di *Coup de dés* risulta essere doppia, bifronte, e, di conseguenza, fa sì che anche la visione del lettore si ampli, si sdoppi e si complichino. Potremmo definire questo tipo di visione «stereoscopica», ovvero, uno sguardo che ha «la capacità di bilanciare due diverse prospettive allo stesso tempo».¹²⁶

Il testo di *Un coup de dés* è stato pensato da Mallarmé stesso per essere “assediato” dallo spazio bianco. Questa poesia si colloca a metà strada fra l'opera scritta di Mallarmé e quella da lui sognata, che idealmente trova nello spazio bianco la sua perfezione:

*Un coup de Dés a sa place très nette entre l'oeuvre écrite de Mallarmé et
l'oeuvre idéale qu'il rêvait.*¹²⁷

In questa poesia « les “blancs”, en effet, assument l'importance, frappent d'abord »;¹²⁸ è la versificazione stessa a pretenderli: «la versification en exigea, comme silence alentour».¹²⁹ Il bianco, tutt'intorno alle parole che sono state scritte, è come il silenzio che insegue e precede la voce. Il foglio rincorre i concetti, e “interviene” sia quando un'immagine si materializza, sia quando cessa di esistere, accettando che altre immagini la sostituiscano: «le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres».¹³⁰

¹²⁵ Stéphane Mallarmé, *Poesie e prose*, traduzioni di Adriano Guerrini e Valeria Ramacciotti, Milano, Garzanti, 2005, p. 467.

¹²⁶ Ivi.

¹²⁷ Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, op. cit. p. 418: «*Un coup de Dés* ha il suo posto molto chiaro tra l'opera scritta di Mallarmé e l'opera ideale da lui sognata».

¹²⁸ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 391: «i “bianchi”, infatti, assumono l'importanza, colpiscono per primi (il lettore)».

¹²⁹ Ivi.

¹³⁰ Ivi. « la carta interviene ogni volta che un'immagine, da sola, cessa o ritorna, accettando la successione di altre».

Queste successioni immaginifiche, che hanno una loro vera e propria esistenza, un soffio vitale che si esaurisce sulla pagina, «un istante di apparizione e una durata del loro concorso»,¹³¹ esse sono: «subdivisions prismatiques de l'Idée».¹³² L'Idea è un prisma, che riflette la sua luce in molteplici direzioni. Tutte le immagini creatrici di cui è costituita questa poesia, sono come lampi visti di sbieco, con la coda dell'occhio, a cui precede e segue il buio. Queste comparse e scomparse, che sono «mise en scène spirituelle exacte»,¹³³ trasferite sul foglio, presentano una distanza specifica da quello che è il filo conduttore del testo, ovvero dalla frase principale: «Un coup de dés jamais n'abolirà le hasard»,¹³⁴ che si dispiega per tutte le dieci pagine (doppie) della poesia. Quella distanza, vicina, o lontana, è misurata dallo spazio bianco, dal vuoto; e quel vuoto ha il potere di accelerare o di rallentare il movimento stesso del testo poetico, permettendo anche una visione simultanea di due pagine in una:

L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui
mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble
d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même,
selon une vision simultanée de la Page: celle-ci prise pour unité. (...) La fiction
affleurera et se dissipera, vite, d'après la mobilité de l'écrit, autour des arrêts
fragmentaires d'une phrase capitale dès le titre introduite et continuée. Tout se
passe, par raccourci, en hypothèse.¹³⁵

«Tutto accade, di scorcio, per ipotesi»; esattamente questo deve essere lo sguardo con cui ci si avventura nel mondo delle cose invisibili: un vedere che è quasi più un “sentire”,

¹³¹ Mallarmé, *Poesie e prose*, op.cit. p. 401.

¹³² Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit. 391.

¹³³ Ivi.

¹³⁴ Ivi.

¹³⁵ Ivi. «Il vantaggio, se posso dirlo, letterario, di questa distanza copiata che separa mentalmente gruppi di parole o le parole tra loro, sembra a volte accelerare e rallentare il movimento, cantandolo, persino intimandolo, secondo una visione simultanea del Paggio: questa presa come unità. (...) La finzione emergerà e si dissiperà, rapidamente, secondo la mobilità della scrittura, attorno alle fermate frammentarie di una frase maiuscola introdotta e continuata dal titolo. Tutto accade, per scorciatoia, per ipotesi».

perché avviene, appunto, di scorcio, all'angolo estremo dell'occhio; in quello che è, a tutti gli effetti, un punto cieco. Ma, come scrive Anne Carson, «Omero non sarebbe stato cieco, se la verità fosse in genere visibile¹³⁶»: la cecità permette di accedere alla visione di qualcosa che, normalmente, non sarebbe percepibile.

Il vuoto è un buon punto di partenza per indagare questa verità. Analizziamo, di seguito, gli elementi di vuoto tipografico rintracciati nel testo di *Un coup de dès*.

«**UN COUP DE DÈS**¹³⁷», in grossetto maiuscolo, è il primo verso della poesia ed è anche l'unica forma di linguaggio scritto della pagina, che resta bianca e silenziosa tutt'intorno. Quindi, un colpo di dadi - frase che galleggia sul foglio, a cui segue un'altra pagina bianca, come a dilatare una distanza siderale fra questo lancio di dadi e tutto il resto- «**JAMAIS**¹³⁸», «**MAI**». «Mai» è una parola che chiude, che segnala l'impossibilità, che evidenzia un divieto, eppure viene immediatamente seguita da una proposizione concessiva: « quand bien même¹³⁹», quand'anche, anche se fosse, benché. «Quand'anche lanciato in circostanze eterne, dal fondo di un naufragio...¹⁴⁰», in cui «du fond d'un naufrage» lo troviamo collocato sul fondo della pagina, e quindi anche del mare, a raschiare il fondo del concetto stesso.

SOIT

que

L'Abîme¹⁴¹

«Sia che l'Abisso¹⁴²», l'Abisso, con la lettera maiuscola, staccato dal «sia», e dal «che», resta sospeso, così che la parola stessa rifulge di luce, brilla, vibra. La stessa cosa avviene

¹³⁶ Ivi. p. 36.

¹³⁷ Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 367.

¹³⁸ Ivi. p. 369.

¹³⁹ Ivi.

¹⁴⁰ Mallarmé, *Poesie e prose*, op. cit. p. 405.

¹⁴¹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 370.

per tutti i termini isolati, evidenziati, o scritti in maiuscolo: Mallarmé permette alle parole di vibrare. Un abisso che è «biancheggiante, placato, furente», «sotto un'inclinazione piatta disperatamente d'ala, la sua¹⁴³».

sous une inclinaison

plane d'espérance

d'aile

la sienne

Notiamo il movimento discendente, come il volo di un gabbiano in picchiata. Da questo momento in poi, le parole della pagina sinistra, che fin'ora avevano seguito il normale senso di lettura verticale, iniziano ad interagire orizzontalmente con quelle della pagina a fianco, dando vita a sensi che spesso possono essere bifronti, leggibili dall'alto verso il basso, da sinistra a destra e viceversa:

par →¹⁴⁴ avance retombée d'un mal à dresser le vol¹⁴⁵

«**LE MAITRE**»,¹⁴⁶ parola fondamentale, primo verso della pagina, egli è il protagonista della poesia: «il maestro, il padrone, il capitano, il marinaio, il navigante».

Notiamo il ritmo del testo lirico, come la disposizione delle righe incalzi o dilatati, a seconda dei casi, il tempo di lettura. Questo ritmo, a volte lento, a volte serrato, era stato concepito da Mallarmé come una partitura, soprattutto per chi volesse leggere la poesia ad alta voce:

¹⁴² Mallarmé, *Poesie e prose*, op. cit. p. 406.

¹⁴³ Ivi.

¹⁴⁴ La freccia (→) è stata inserita da me; sta ad indicare il passaggio dalla pagina sx alla pagina dx.

¹⁴⁵ Mallarmé, *Œuvres complètes* op.cit. p.370-371.

¹⁴⁶ Ivi. p. 372.

Ajouter que de cet emploi à nu de la pensès avec retraits, prolongements, fuites,
ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition.¹⁴⁷

Da sottolineare, quindi, la diversità dei caratteri di stampa, ma anche l'importanza delle lettere maiuscole: avevamo incontrato la maiuscola in «Abîmé», ora troviamo il «Nombre¹⁴⁸», «l'unico Numero che non può essere un altro¹⁴⁹»: notiamo come la maiuscola doni sacralità a quel numero, irripetibile perché formulatosi con quell'esatta combinazione in quell'istante di tempo, in quel preciso luogo, combinazione che non ricapiterà mai più, esattamente come avviene per ogni nostra singola azione umana.

Il marinaio ormai è un «cadavere separato dal braccio dal segreto che detiene»,¹⁵⁰ è solo pugno, che minaccia «un destino e i venti». Egli non è più, la sua barba si mescola ai flutti, diventa spuma, alga, le sue ossa si perdono «fra i relitti», resta solo quella mano, chiusa, «contratta, al di sopra dell'inutile testa».¹⁵¹

Si celebrano le «Fiançailles»,¹⁵² le «Nozze», fra lui e il mare; il Capitano muore, ma, nel mistero della morte, egli rinasce e diventa altro: «nato da un'unione; il mar per mezzo del vecchio il vecchio contro il mare»;¹⁵³ e quel gesto, «il fantasma d'un gesto vacillerà, cadrà, follia» e «**NON ABOLIRÀ**».

Il «**NON ABOLIRÀ**»¹⁵⁴ regna solitario sulla pagina bianca, sentenza implacabile, inesorabile, nonostante tutto quell'affannarsi umano, quell'annaspire e stringere e morire fra i flutti.

¹⁴⁷ Ivi. p. 391.

¹⁴⁸ Ivi. p. 372.

¹⁴⁹ Mallarmé, *Poesie e prose*, op. cit. p. 408.

¹⁵⁰ Ivi. p. 409.

¹⁵¹ Ivi. p. 410.

¹⁵² Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 374.

¹⁵³ Mallarmé, *Poesie e prose*, op. cit. p. 410.

¹⁵⁴ Ivi. p. 411.

Ma al divieto segue il «**COME SE**», modale, ipotetico, che suggerisce che c'è qualcos'altro, e la poesia continua; si snoda, franando sulla pagina da sinistra a destra: «come se un'immersione¹⁵⁵», e lo sguardo è attratto dall'aggettivo «semplice» sulla pagina destra, e poi si ritorna a sinistra con «nel silenzio», così fino alla fine del foglio.

COMME SI¹⁵⁶

Une insinuation →¹⁵⁷ simple

Au silence → enroulée avec ironie

ou

le

mystère

précipité

hurlé

dans quelque proche → tourbillon d'hilarité et d'horreur

voltige → autour du gouffre

sans le joncher

ni fuir

et ne berce le vierge indice

¹⁵⁵ Ivi. p. 412.

¹⁵⁶ Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 376.

¹⁵⁷ La freccia (→) è stata inserita da me; sta ad indicare il passaggio dalla pagina sx alla pagina dx.

COMME SI

Notiamo la splendida simmetria dei due «**COMME SI**» che aprono e chiudono le due estremità del foglio, racchiudendo termini gorgoglianti come: «immersione, turbine, volteggiasse, gorgo», disegnando una corrente marina da un lato all'altro delle due pagine.

«plume solitaire èperdue¹⁵⁸», davvero piuma solitaria e perduta nel bianco della pagina, simbolo dell'uomo. Il gioco di linee discontinue, in *Un coup de dés*, conferma proprio la sua stessa apparenza, le finzioni, le immagini: onde tempestose, la piuma che si posa e cade, il cielo nero cosparso di stelle:

Le jeu de lignes discontinues, dans *Un Coup de Dés*, confirme précisément par son aspect même, les fictions, les images : flots en tempête, plume qui se fixe et tombe, ciel noir semé d'étoiles.¹⁵⁹

«sauf», di nuovo una concessiva, al limite estremo del foglio sinistro, pronta a sconfinare a destra: «salvo che la incontri o la sfiori un rintocco di mezzanotte¹⁶⁰».

L'aggettivo «muto», separato dal sostantivo «riso», amplifica la sensazione di silenzio. Il vuoto che si crea, nel foglio, attorno ad un termine funziona come una cassa armonica: ne intensifica il significato.

que

SI

¹⁵⁸ Ivi. p. 378.

¹⁵⁹ Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, op. cit. p.432.

¹⁶⁰ Mallarmé, *Poesie e prose*, op. cit. p. 415.

Poniamo l'attenzione sulla frequenza con cui vengono riproposti ed evidenziati termini che esprimono dubbio, possibilità, come le congiunzioni condizionali, avverbi dubitativi, proposizioni concessive e ipotetiche, verbi al condizionale.

«**LE NOMBRE**», «**IL NUMERO**», è quel qualcosa «che impose un limite all'infinito¹⁶¹», scritto in grassetto maiuscolo, come i termini della pagina: «**C'ETAIT**», e «**CE SERAIT**», entra, assieme ad essi, in stretta relazione con l'altra grande parola-protagonista della poesia, forse la più importante: «**LE HASARD**»: il caso, la sorte, la fortuna, il destino. In queste due pagine il poeta gioca sulla grandezza dei caratteri, che si fanno più piccoli, più grandi, corsivi, maiuscoli, ed entrano in relazione con il significato della parola che rivestono.

Notiamo come il carattere maiuscolo accomuni quattro versi, fra loro strettamente legati, ma inframezzati da versi scritti in carattere più piccolo:

EXISTAT-IL¹⁶²

COMMENCAT-IL ET CESSAT-IL

SE CHIFFRAT-IL

ILLUMINAT-IL

«SE ESSO ESISTESSE (altrimenti che come allucinazione vaga d'agonia), SE ESSO COMINCIASSE SE ESSO FINISSE (scaturendo negato e chiuso appena apparso in fine grazie ad una rivelazione rarefatta), SE ESSO SI DECIFRASSE (nell'evidenza di una somma per poco unica), SE ESSO ILLUMINASSE¹⁶³»: il caso.

Choit

¹⁶¹ Ivi. p. 417.

¹⁶² Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 383.

¹⁶³ Mallarmé, *Poesie e prose*, op. cit. p. 419.

la plume

rythmique suspens du sinistre

s'ensevelir

«cade la piuma» nel significato, ma cade anche fisicamente sul foglio. Ci troviamo davanti ad uno di quei casi in cui il segno è anche corpo, in cui le parole non solo dicono, ma anche fanno. «Choit la plume» ci fa vedere qualcosa che non c'è. Qualcosa di analogo scrive Carson a proposito del genere dell'epitaffio:

No genre of verse is more profoundly concerned with seeing what is not there, and not seeing what is, than that of the epitaph. An epitaph is something placed upon a grave—a σῶμα that becomes a σῆμα, a body that is made into a sign.¹⁶⁴

Quelli di Mallarmé sono invece dei segni trasformati in dei corpi. La stessa Anne Carson nel suo saggio *Economy of the Unlost*, parla della poesia *Un coup de dés* come di una scrittura che evoca immagini di corpi fisici:

Remember the tenth double-page of *Un Coup de dés*, which begins with the word RIEN high on the left-hand side and is typeset so that the rest of the words roll themselves out across the page in waves to end in “the wave in which all reality dissolves” at the lower right.¹⁶⁵

«**RIEN**», il nulla, il vuoto, da cui, però, si genera l'onda che va, infrangendosi, da pagina a pagina, e la sua spuma sguscia fin nei ««parages du vague en quoi toute réalité se dissout¹⁶⁶». Stupenda la simmetria fra il termine «à l'altitude¹⁶⁷» della pagina doppia di sinistra, termine che appartiene alla fisica terrestre, e la parola «au-delà¹⁶⁸» della pagina

¹⁶⁴ Anne Carson, *Economy of the Unlost*, op. cit. p. 73.

¹⁶⁵ Ivi, p. 6.

¹⁶⁶ Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 384.

¹⁶⁷ Ivi. p. 386.

¹⁶⁸ Ivi. p. 387.

doppia di destra, che, invece, indica qualcosa di ultraterreno, infinito, impalpabile. Due termini uniti, fusi, al centro pagina, dal periodo: «un endroit fusionne avec».

Potremmo definire *Un coup de dès* un immenso quadro cosmico, in cui sta avvenendo una lotta burrascosa fra il mare in tempesta e il cielo straziato dal vento e dalle nubi, illuminato da stelle. Queste due forze sovraumane, che sempre si sfiorano e mai si toccano, all'improvviso ecco che collidono in un punto solo: una nave, in balia delle onde e dei venti. In quell'istante sta avvenendo un naufragio: l'anziano Capitano, *le Maître*, rimasto solo sul pontile, sa che, ormai, ogni sua conoscenza nautica è inutile, e che da lì a poco sarà destinato ad affondare con la sua nave. C'è solo una cosa che, in quanto uomo, egli può fare: può compiere una scelta. Può decidere di abbandonarsi ai flutti e morire, diventando un elemento passivo e insignificante di quel paesaggio, oppure può, in un ultimo gesto prometeico, sfidare il caso e gli dei. Allora stringe dei dadi nel suo pugno chiuso, che tende in un atto di sfida verso il cielo, e compie il suo lancio, mentre le onde lo sommergono. A questo punto, il mare si calma, le nubi si diradano e tutto, il naufragio, la morte del Capitano, sembrano non essere mai avvenuti, azioni culminanti in un ultimo gesto umano, talmente insignificante, da scomparire come la vita di tutti noi, la quale sembra passare priva di senso a paragone con l'immensità del Cosmo. Eppure, all'improvviso, le nubi si diradano, e nel blu infinito dell'Universo compare la costellazione dell'Orsa Maggiore, e le sue sette stelle brillano come i numeri esatti del lancio di dadi del Capitano. Si riflette nel cielo la combinazione puntuale di quei numeri, formulatasi in un pugno morto, che non è più, numeri mai veduti da occhio umano, né prima, né dopo. Quindi, in un improbabile, ma miracoloso, collegamento della sorte, per quello che forse è un caso, ma clamoroso, ecco che quel gesto così insignificante si irradia per una complicata, imperscrutabile serie di riflessi, e si rispecchia nell'Infinito, collegando così uomo e Universo, perché, in fondo, «*Toute Pensée èmet un Coup de Dès*».

Sorprendentemente, anche a livello metrico la poesia si presenta come una splendida epanadiplosi, inizio e fine sono collegati dallo stesso, identico verso: *un coup de dés*. Questa simmetria dona un senso di vertigine alla poesia, ci si sente come su una giostra, o come dopo aver ascoltato un paradosso. In mezzo abbiamo parole, e spazi bianchi, abbiamo tutto, e abbiamo niente.

La lettura di *Un coup de dés* necessita di una visione stereoscopica. C'è qualcosa di paradossale in questo modo di guardare: esso vorrebbe contemporaneamente tenere insieme lontano e vicino, qui e ora. Fare ciò sarebbe impossibile, e quindi ci si scontra, inevitabilmente, con un punto cieco, ovvero qualcosa che va fuori dal nostro campo visivo, e che più si tenta di inseguirlo, più si allontana. Esattamente come un paradosso:

A paradox is a kind of thinking that reaches out but never arrives at the end of
its thought.¹⁶⁹

L'intera poesia di Mallarmé è giocata sul meccanismo del paradosso. Il poeta ci descrive distanze paradossali, collisioni paradossali. L'infinitamente lontano collide con l'umanamente vicino, la morte si dissolve, cessa letteralmente di esistere, e quello che era finito diventa infinito: eterno.

The blind point of Eros is a paradox in time as well as in space. A desire to
bring the absent into presence, or to collapse far and near, is also a desire to
foreclose then upon now.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Anne Carson, *Eros the bittersweet*, op. cit. p. 115.

¹⁷⁰ Ivi, p. 150.

III.

1. *The silence* in Anne Carson

«This page intentionally left blank»¹⁷¹

Lo spazio bianco all'interno di un testo spesso ci dice molto di più delle parole: esso può evocare, come è facile immaginare, un'assenza, ma spesso, ci parla anche di una presenza.

Il bianco in una pagina letteraria è come un campanello d'allarme che ci risuona nella testa: il nostro occhio ci avvisa che qualcosa non funziona come dovrebbe; vediamo del bianco quando dovrebbero esserci delle parole. Il silenzio, la lacuna, il vuoto, lo spazio

¹⁷¹ Anne Carson, *Economy of the Unlost*, op. cit. La scrittrice, fra l'indice e la nota metodologica al suo saggio, non solo lascia una pagina totalmente bianca, ma sottolinea al lettore il fatto compiuto, proprio attraverso l'esplicita scritta. La stessa cosa si ripete alla fine del saggio.

bianco del foglio sono stati spesso oggetto di studio da parte di Anne Carson, che, nove anni dopo aver pubblicato *Economy of the Unlost*, nel 2008 scrive e pubblica un breve saggio: *Variations on the rights to remain silence*, inserito successivamente all'interno di *Float*.

Nel saggio si prendono in analisi le parole di tre personaggi: Friedrich Hölderlin, Giovanna d'Arco e il pittore Francis Bacon. Ma in che modo queste tre figure, queste tre esperienze poetiche, entrano in rapporto fra loro? Per Anne Carson la relazione sta proprio nella dimensione del silenzio. Infatti, Friedrich Hölderlin, Giovanna d'Arco e Francis Bacon sono accumulati dallo stesso odio per il *cliché*, ossia per la standardizzazione del linguaggio. La loro è una lotta contro l'essere costretti ad utilizzare parole che sono già state utilizzate in passato, si rifiutano, tutti e tre, di concepire un pensiero esattamente nello stesso modo in cui milioni di persone, prima di loro, lo hanno concepito. E questa lotta contro il *cliché*, contro l'ordine a favore del caos, altro non può essere che silenziosa. Giovanna d'Arco, Friedrich Hölderlin, e Francis Bacon sono l'incarnazione vivente di: «a word that does not intend to be translatable. A word that stops itself».¹⁷² Essi si esprimono per reticenze.

La loro è una rivoluzione violenta, ma violenta è anche la domanda assillante del mondo che pretende l'ordine, l'omologazione del linguaggio, il riciclo economico delle parole. In tutta risposta, questi tre personaggi lanciano semplicemente “uno schizzo di vernice bianca” sulla parola, e la rendono silenziosa. Ma rendere una parola silenziosa non significa farla scomparire: forse significa trasformarla in qualcosa che non è mai stato visto prima. Qualcosa che «brings a whiff of immortality with it».¹⁷³

¹⁷² Anne Carson, *Variations on the Right to Remain Silent*, in “A Public Space”, vol. 7, 2008, p.1.

¹⁷³ Ivi, p. 3.

Secondo Anne Carson noi uomini siamo terrorizzati dal silenzio: una tendenza naturale di ogni lingua è di riempire le lacune, forse perché, così, abbiamo la sensazione di dare ordine al caos. Ci troviamo di fronte ad un bivio: caos o ordine? Nominare una parola o lasciarla silenziosa? Ci sembra di non avere altre possibilità: «something without a name is commonly thought not to exist».¹⁷⁴ Per Anne Carson, invece, c'è una terza via possibile: la traduzione.

Translation is a practice, a strategy, or what Hölderlin calls "a salutary gymnastics of the mind," that does seem to give us a third place to be.¹⁷⁵

Perché ogni traduttore conosce il punto in cui un linguaggio non può essere tradotto in un altro. E quando è la parola stessa a rifiutarsi di essere tradotta, allora essa genera un silenzio, e, in quel silenzio, abbiamo la sensazione che qualcosa si sia mosso, ci abbia superato e sia andato oltre. Ne sentiamo il palpito “animale”, l'alito dell'aria che ha spostato mentre ci passava a fianco. Non lo abbiamo visto, eppure ci crediamo.

Every translator knows the point where one language cannot be translated into another. (...) In the presence of a word that stops itself, in that silence, one has the feeling that something has passed us and kept going, that some possibility has got free.¹⁷⁶

Il termine stesso «cliché», utilizzato dalla scrittrice con apparente innocenza per tutta la prima parte del saggio, in realtà ci insegna qualcosa di importante a proposito del silenzio. «Cliché» è una parola di origine francese che rimane intraducibile in moltissime lingue; essa deriva da un suono che le antiche macchine da stampa emettevano al momento della stampa:

¹⁷⁴ Ivi, p. 7.

¹⁷⁵ Ivi.

¹⁷⁶ Ivi.

Cliché is a French borrowing, past participle of the verb *clicher*, a term from printing meaning "to make a stereotype from a relief printing surface." It has been assumed into English unchanged, partly because using French words makes English-speakers feel more intelligent and partly because the word has imitative origins (it is supposed to mimic the sound of the printer's die striking the metal) that make it untranslatable. English has different sounds. English falls silent.¹⁷⁷

Di fronte a questa parola, l'inglese si fa silenzioso, tace.

«Silence is as important as words in the practice and study of translation»¹⁷⁸. Il silenzio è fondamentale nella pratica della traduzione, in quanto ogni traduttore, oltre ad avere a che fare con le parole, si imbatte anche nel silenzio. In particolare, Anne Carson identifica due tipi di silenzio: «physical silence and metaphysical silence».¹⁷⁹ Il silenzio del primo tipo è fisico, ossia materiale: è presente sul foglio ed è visibile a occhio nudo. Ad esempio, un silenzio fisico equivale ad uno spazio bianco su un papiro di duemila di anni fa che è stato danneggiato, cancellandone il testo. L'autore del papiro (probabilmente) non desiderava che quella parte del suo testo si «facesse silenziosa». Ma un silenzio fisico può essere anche intenzionale: voluto. Un bianco può essere lasciato proprio al fine di attirare l'attenzione del lettore, proprio come fa Anne Carson all'inizio e alla fine del saggio *Economy of the Unlost*, con la frase «This page intentionally left blank», unico periodo, appunto, della pagina bianca.

Il silenzio metafisico, invece, si verifica all'interno delle parole stesse. E le sue intenzioni sono più difficili da delineare. Il silenzio metafisico avviene quando è la parola stessa a

¹⁷⁷ Ivi, p. 1.

¹⁷⁸ Ivi.

¹⁷⁹ Ivi.

non voler essere tradotta. Anne Carson porta come primo esempio una parola che compare nel IV libro dell'*Odissea*, durante l'incontro di Odisseo con la maga Circe:

So speaking Hermes gave him the drug
by pulling it out of the ground and he showed the nature of it:
at the root it was black but like milk was the flower.
*MOLY*¹⁸⁰ is what the gods call it. And it is very hard to dig up
for mortal men. But gods can do such things.¹⁸¹

Omero ci dice che «Moly» è una parola che appartiene al linguaggio degli dei, e se Omero, sia nell'*Iliade* che nell'*Odissea*, traduce per noi questo linguaggio, in questo caso non lo fa. Omero vuole che quella parola resti silenziosa; che conservi per sempre il suo mistero.

He wants this word to fall silent. Here are four letters of the alphabet, you can
pronounce them but you cannot define, possess, or make use of them. You
cannot search for this plant by the roadside or Google it and find out where to
buy some. The plant is sacred, the knowledge belongs to gods, the word stops
itself.¹⁸²

«Moly» è l'equivalente di un buco sulla pagina, è una lacuna. Il primo significato di lacuna è quello di «depressione in cui si raccoglie acqua».¹⁸³ È una fessura che ci ossessiona, perché non esiste modo per noi uomini di guardarci dentro; «Moly» è come un portale per un'altra dimensione che, però, noi non potremmo mai attraversare.

Analizzeremo ora i casi in cui questi due tipi di silenzio, fisico e metafisico, si possono riscontrare nelle opere di Anne Carson.

¹⁸⁰ Il corsivo è il mio.

¹⁸¹ Ivi.

¹⁸² Ivi.

¹⁸³ Ivi.

2. *Antigonick*

Ismene (to Antigone): you are a person in love with the impossible.¹⁸⁴

Anne Carson, nel 2012, pubblica una riscrittura/traduzione dell'Antigone di Sofocle: intitolata *Antigonick*. Le parole, scritte sulla pagina destra, sono una stampa della personale scrittura a mano di Anne Carson, ed esse interagiscono in modo interessante con le immagini sulla pagina sinistra, realizzate dall'artista e poetessa Bianca Stone:

(...) the words of the translation are printed in handwriting (Carson's own), almost entirely without punctuation, in tiny capital letters that are both neat and a little frantic. The illustrations (by the artist Bianca Stone) are a surreal assortment of icy landscapes, domestic interiors, gothic houses, unravelling spools of thread, precarious staircases and drowning horses, which are printed on transparent vellum that overlay the text, and which relate only occasionally to what is happening in the play.¹⁸⁵

Di *Antigonick* Anne Carson ha realizzato due versioni: quella del 2012, illustrata, e quella del 2015 in formato standard, in cui però compare un interessantissimo paratesto di apertura intitolato *The task of the translator of antigone*.¹⁸⁶

Riferendoci all'edizione del 2012, notiamo subito quanto il vuoto tipografico sia di vitale importanza in questa opera. Come in *Un coup de dés*, la scrittura si dispone sulla pagina in modo da pilotarne la lettura; l'utilizzo degli spazi bianchi si lega al modo in cui Anne

¹⁸⁴ Anne Carson, *Antigonick*, United Kingdom, Bloodaxe Books, 2015.

¹⁸⁵ Emily Strokes, *Antigonick by Anne Carson – review*, «Guardian», 8 giugno 2012.

¹⁸⁶ Anne Carson, *Antigonick*, op. cit.

Carson vuole che il lettore intenda il testo: abbiamo zone in cui il testo è tutto raccolto in alto e va letto con urgenza, con una sensazione quasi di angoscia, altre in cui si sgretola verso il basso, altre ancora in cui abbiamo solo tre, o quattro parole nell'intera pagina.

Ci sono molte somiglianze con la scrittura immaginifica di *Un coup de dè*, ma se nella poesia mallarmeiana le immagini sono evocate attraverso una sapiente combinazione di significato e disposizione delle parole nello spazio, qui c'è un'ulteriore complicazione dei piani di lettura, dal momento che la scrittura entra in stretto dialogo con le immagini impresse su carta velina, e che quindi non solo accompagnano, ma si mescolano, si sovrappongono alla scrittura. Al momento della sovrapposizione, quindi, le immagini possono nascondere o rivelare delle frasi piuttosto che altre, oppure oscurare completamente una o più parole, cambiando il significato del testo.

Facciamo un esempio:

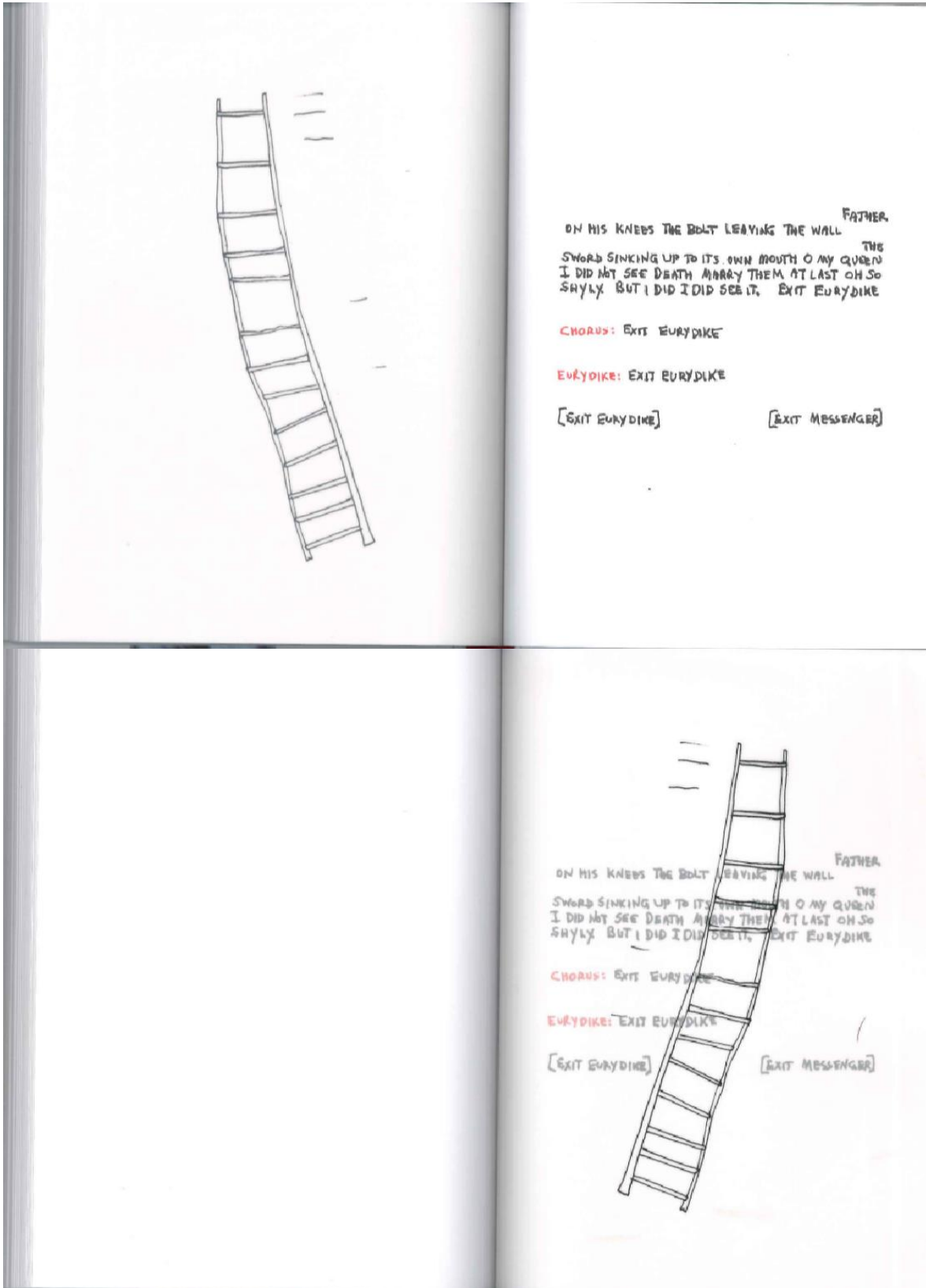


Figura 3; Anne Carson, *Antigonick*, 2012.

La scala, sovrapposta al testo, diventa simbolo dell'uscita dei personaggi dalla scena, e allo stesso tempo cela delle parole. Nonostante Anne Carson non abbia rivelato in che modo le immagini entrino in relazione con il testo, dobbiamo sempre ricordarci che la scrittrice non lascia mai nulla al caso. Inoltre, Anne Carson potrebbe avere ripreso nella sua *Antigonick* la concezione di pagina doppia del *Coup de dès*, di cui parla esplicitamente in *Economy of the Unlost*,¹⁸⁷ e questo avvalorerebbe la tesi per cui le immagini si relazionerebbero al testo come se facessero parte di un unico scritto.

In the spirit of Carson's *oeuvre* and interest in "thinking together," the art is not in the book to reaffirm what is already in the text, but rather to communicate with it.¹⁸⁸

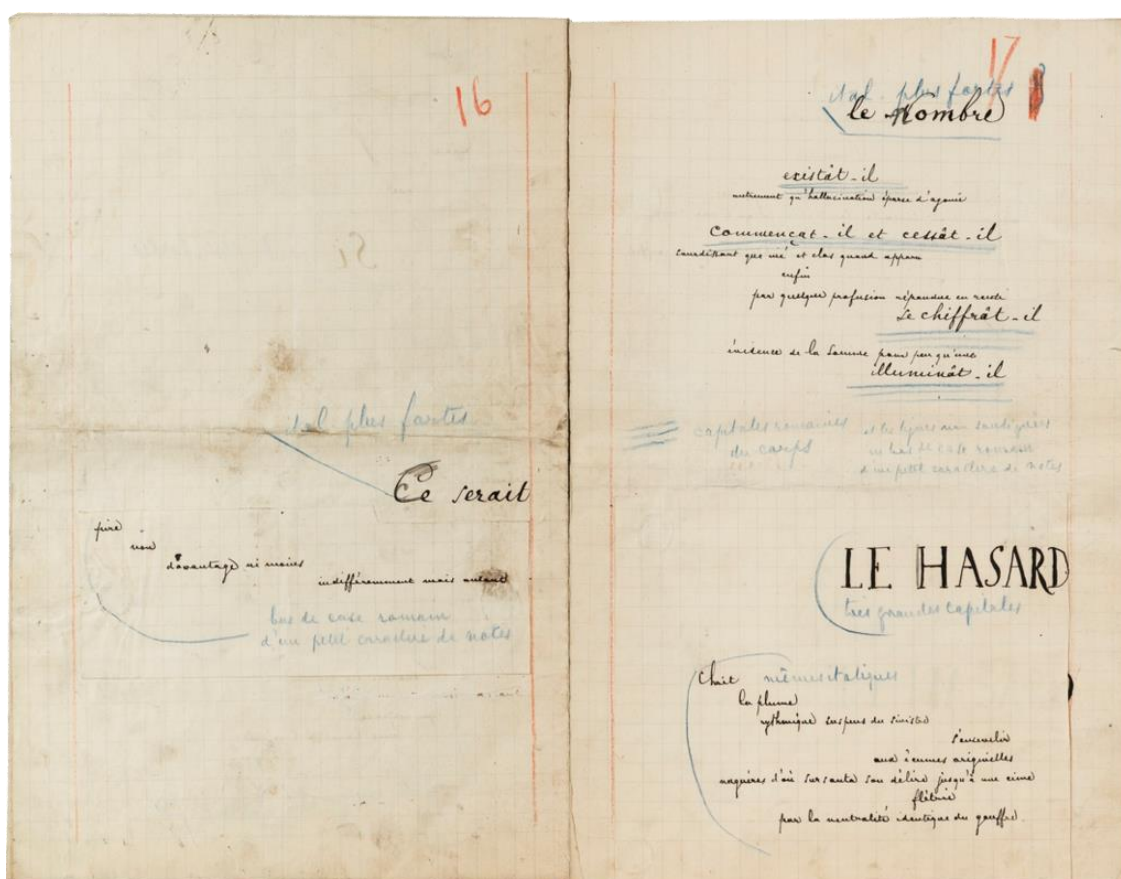


Figura 4; Mallarmé, *Coup de dès* ; impaginazione autografa, 1896.

¹⁸⁷ Anne Carson, *Economy of the Unlost*, op. cit. p. 6.

¹⁸⁸ Bianca Stone, *Your Soul Is Blowing Apart. Antigonick and the Influence of Collaborative Process*, in AA.VV., "Under discussion", 2015, p.154.

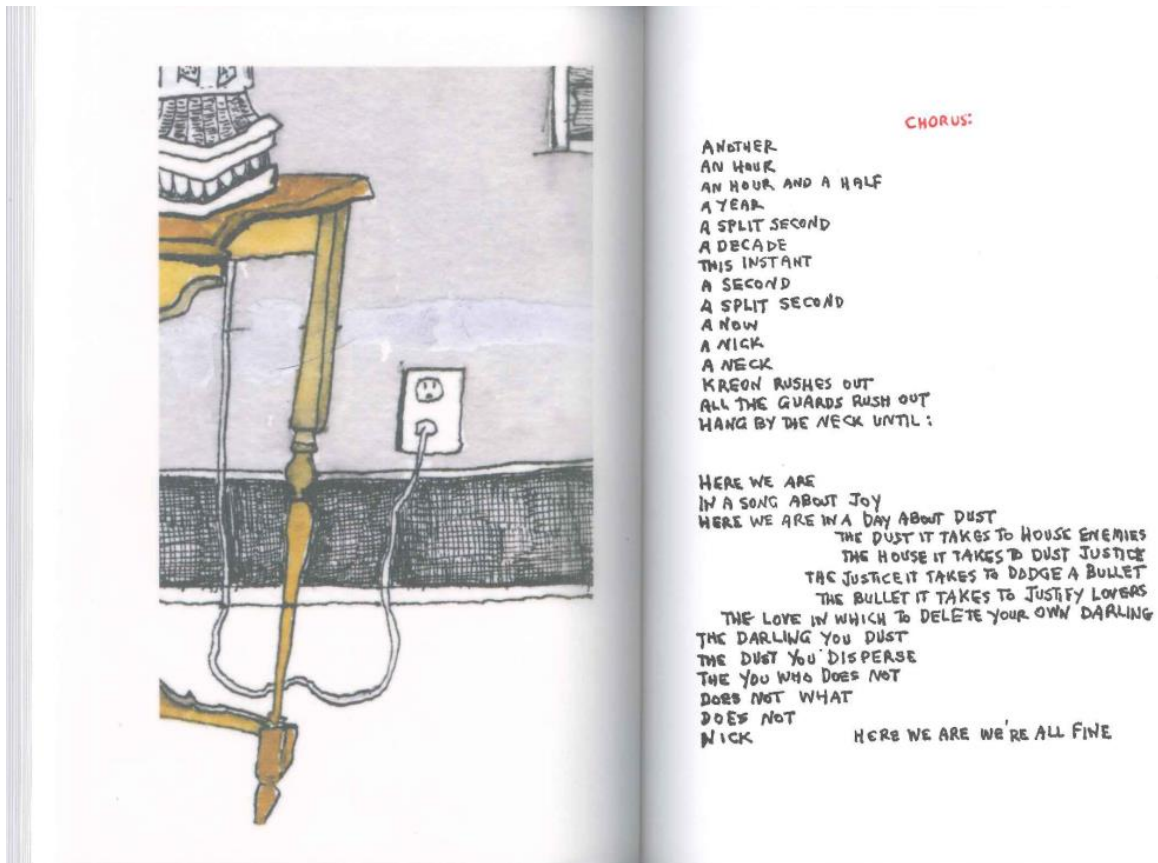


Figura 5. Anne Carson, *Antigonick*, 2012

Ciò che è sicuro, è che lo spazio bianco in Anne Carson non è mai accidentale. In *The task of the translator of antigone* dell'edizione del 2015 di *Antigonick*, Anne Carson scrive:

dear Antigone:

your name in Greek means something like “against birth” or “instead of being born”

what is there instead of being born?

it's not that we want to understand everything

or even to understand anything

we want to understand *something else*.¹⁸⁹

Anne Carson ci sta dicendo che ciò che noi desideriamo non è né di sapere tutto, e neppure di non conoscere nulla. Quello che veramente vogliamo è conoscere *qualcos'altro*. Se c'è sempre qualcos'altro che vogliamo capire, e non quello che c'è già, a portata di mano, allora lo spazio bianco gioca qui un ruolo importantissimo. Il vuoto, infatti, può essere riempito da quello che desideriamo noi; ciascuno di noi può immaginare nel vuoto quello che più gli manca, che più vorrebbe, perché è proprio nell'assenza che l'Eros riesce a vibrare:

Anne Carson's text (within her personal process of translation) is the gorgeous mastery that makes *Antigonick* so relevant today. Everything else in the book

*vibrates*¹⁹⁰ around that fact.¹⁹¹

Eros si muove nella distanza, e la ventata d'aria che porta con sé innesca il movimento di tutti i personaggi. Eros viene presentato dal coro come una forza indistruttibile, che muove il mondo, una potenza a cui né i mortali né gli immortali possono resistere.

Chorus:

Eros, no one can fight you

Eros, you clamp down on every living thing

on girls' cheeks on oceans on wild fields

not even an immortal can evade you

certainly not a creature of the day

¹⁸⁹ Anne Carson, *Antigonick*, op. cit.

¹⁹⁰ Il corsivo è il mio.

¹⁹¹ Bianca Stone, *Your Soul Is Blowing Apart. Antigonick and the Influence of Collaborative Process*, op. cit. p. 153.

why
they go mad
you change the levels of a person's mind
this Haimon crisis is all your doing
you shook his blood
you glow on girls' eyelids
who cares about the laws of the land
Aphrodite, you play with us you
play
deeply¹⁹²

Eros sconvolge le menti delle persone, e non si cura delle leggi degli uomini. Eros è ciò che guida Antigone: lei incarna le leggi dell'Eros sulle leggi di Stato, e infatti è senza ragione, nel senso che segue un'altra legge, e nulla potrà mai distoglierla dall'intento di seppellire suo fratello.

(...) to quote Kreon you are *autonomos*, a word made up of *autos* "self" and *nomos* "law".¹⁹³

"Love" è una parola che accompagna il nome di Antigone per tutta la tragedia: aggettivi come *beloved*, *unloved* sono i suoi epiteti, lei ama suo fratello in vita e in morte: «another brother you love so much you want to lie down with him "thigh to thigh in the grave"»,¹⁹⁴

¹⁹² Anne Carson, *Antigonick*, op. cit.

¹⁹³ Ivi, «the task of the translator of antigone»

¹⁹⁴ Ivi.

sua sorella Ismene la definisce « a person in love with the impossible», e Antigone stessa dice: « I am born for love not hatred».

«Nick» è una parola che vibra per tutto il testo di *Antigonick*; è forse il caso più eclatante di silenzio metafisico della tragedia. «Nick», in inglese, significa un taglietto, un graffio, una scheggiatura. Qualcosa, quindi, che ha il potere di insinuarsi ovunque, in una frazione di secondo: «a nick of time». «Nick» non solo è presente nella parte finale del nome proprio di *Antigonick*, ma è letteralmente un personaggio della tragedia: sempre in scena, personaggio muto che «misura le cose».

Nick a mute part [always onstage, he measures things]¹⁹⁵

Quindi Nick è un personaggio silenzioso, che non ha bisogno di parlare per agire sui personaggi e sugli eventi. Egli è il filo rosso che Bianca Stone disegna arrotolato al rocchetto, e che si snoda sulla pagina, fra i personaggi tragici, i cui nomi sono segnati in carattere rosso, a richiamare, appunto, quel filo che serpeggia dall'inizio alla fine dell'opera.

¹⁹⁵ Anne Carson, *Antigonick*, op. cit.

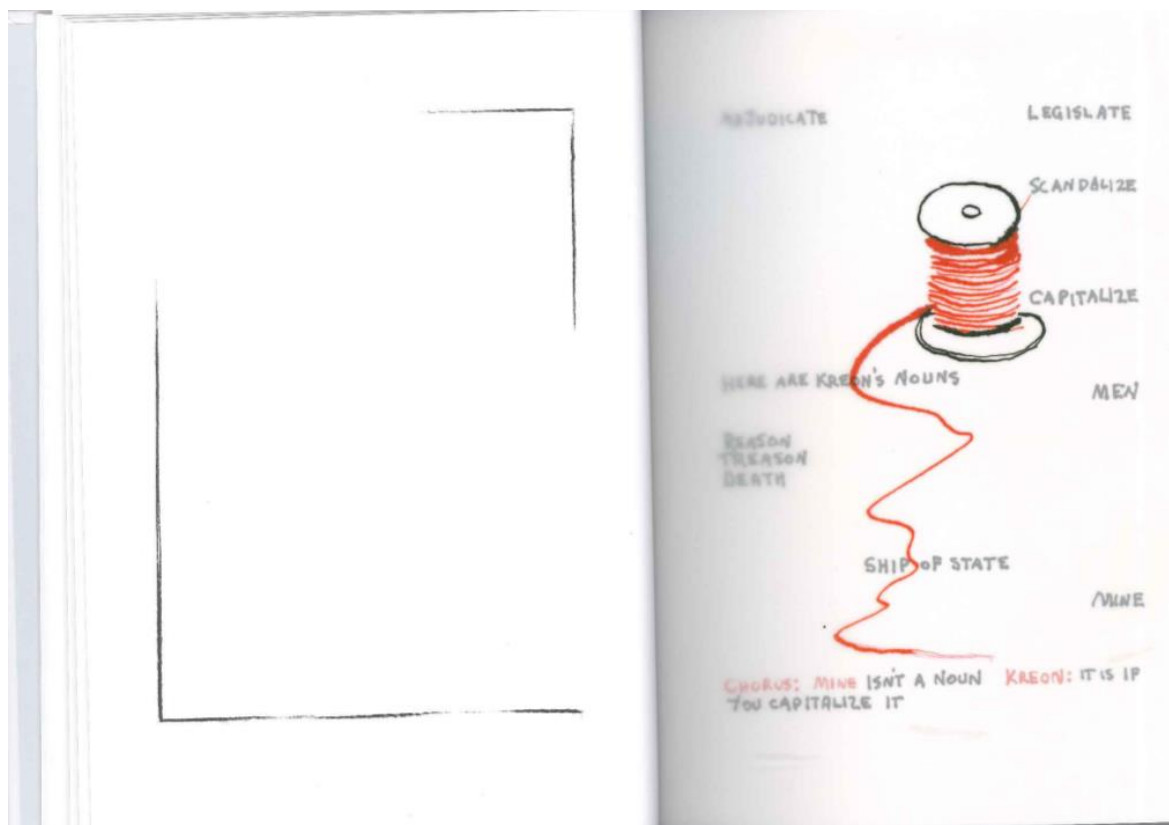


Figura 6. Anne Carson, *Antigonick*, 2012

Sono vere e proprie pennellate di rosso quelle che Anne Carson getta sui suoi personaggi, i cui nomi risaltano sulla pagina, marchiati col fuoco. Ma anche altre parole vengono segnate di rosso durante lo svolgimento della tragedia, nello specifico: «MINE» (Chorus: “mine” isn’t a noun. Kreon: it is if you capitalize it), «HERE» (Chorus: ...the lava up to here), «LAW» (Antigone: well if you call that law), «HIM» (Antigone: oh I don’t want to talk about him, or him, or *him*), «ANTIGONE BURIED ALIVE FRIDAY AFTERNOON» (Chorus: how is a Greek chorus like a lawyer...), «EPISODE FIVE», «TO THE LIGHTHOUSE» (Eurydike: like poor Mrs. Ramsay, who died in a bracket of To the Lighthouse), «HER» (Eurydike: the world sundered by her, I say sundered by her), «NICK OF TIME» (Eurydike: have you heard this expression the nick of time), «KILL» (Kreon:

here comes Kill, Kreon's verb for today), «WISDOM» (Chorus: last word wisdom: better get some even too late).

Nick è personaggio che ci insegna che, a volte, un solo secondo può essere insopportabile; un attimo può cambiarci la vita, e può estendersi all'infinito per il resto dei nostri giorni, tanto da non desiderare più di viverli. Come Euridice, moglie di Creonte e madre di Emone, che non può più vivere in «a nick of time», perché quel frammento di tempo è iniziato con il suicidio del suo stesso figlio, e lei non può sopportarlo. Ogni personaggio ha il suo «nick of time», per Emone quell'attimo di tempo inizia con la morte dell'amata Antigone, per Antigone dura invece da quando è morto il suo amato fratello Polinice. Creonte, sopravvissuto, è condannato a vivere e a con-vivere con questo eterno istante, egli stesso è un «nick of time».

[enter Kreon]

Kreon: here's Kreon, nick of time.¹⁹⁶

Per Anne Carson «to be in the nick of time» significa «arriving too late to prevent what has happened too soon».¹⁹⁷ Arrivare troppo tardi ad impedire qualcosa che è, invece, avvenuto troppo presto, è quasi un paradosso: ci si sente intrappolati in un inciampo della sorte. Per una frazione di secondo, non si è incontrato l'altro: uno dannatamente in ritardo, l'altro dannatamente in anticipo; come in una coppia di trapezisti, uno dei due precipita inevitabilmente nel vuoto. Sembra che questa impressione possa essere derivata in Anne Carson dalla lettura di *Pour un tombeau d'Anatole*, opera postuma di Mallarmé, composta da frammenti, in cui si narra della sofferta malattia e poi della morte del figlioletto Anatole di otto anni:

¹⁹⁶ Ivi.

¹⁹⁷ Bianca Stone, *Your Soul Is Blowing Apart. Antigone and the Influence of Collaborative Process*, op. cit. p. 157.

Kreon manifests a paralysis that Mallarmé identified upon losing his own son:
“— now interruption / in the father— ,” he wrote, the punctuation dramatizing
not just separation from Anatole but internal fracture as well.¹⁹⁸

¹⁹⁸ *Ivi.*

3. *Autobiography of Red*

Want to see you use those wings. A silence tossed itself across the tall gold
heads of the fennel stalks between them.¹⁹⁹

Autobiography of Red è definito dalla scrittrice stessa: «a Novel in Verse²⁰⁰». Anne Carson, facendosi ispirare dai frammenti della Γηρσωνήϊς: *Gerioneide* (opera lirica del VI secolo a.C., composta in greco antico dal poeta Stesiscoro (Himera, 650 a.C.)), stravolge il mito, immaginando una storia d'amore omoerotica fra Eracle e Gerione, un ragazzo dalla pelle rossa, dotato di ali.

Autobiography of Red è un romanzo costruito sul desiderio; fra Eracle e Gerione esiste una distanza incolmabile, perché Gerione ama Eracle ma Eracle non lo ricambia. Eracle ama l'*Eros* in sé, insegue il piacere, e quindi è condannato ad essere sempre alla ricerca di qualcosa che muta forma costantemente: «*I guess I'm someone who will never be satisfied, said Herakles*»²⁰¹. Eracle fugge, Gerione lo insegue in giro per il mondo. È Eros ad innescare il movimento in questo ragazzo tutto rosso (colore simbolo dell'amore, ma anche del fuoco), dotato di due bellissime ali che, però, non utilizza mai. Se non una volta, tanto tempo prima, quando Gerione era ancora un bambino e volava sulla riva del mare, con il suo cane tutto rosso che, felice, correva sotto di lui sulla sabbia, inseguendo la sua ombra. Ma è proprio in quel momento che giunge Eracle, a stroncare il suo volo. "Falling in love", cadere in amore, perdere le ali.

¹⁹⁹ Anne Carson, *Autobiography of Red*, op. cit. p.144.

²⁰⁰ Ivi.

²⁰¹ Ivi, p. 44.

In questo romanzo ogni parola diventa un simbolo:

Autobiografia del Rosso è un tentativo di tradurre la parola in gesto, in una sorta di cortocircuito che renda astratta la voce narrativa e parlante il segno astratto.²⁰²

Vulcano è il termine attorno a cui tutti i personaggi si muovono: Gerione abita su un'isola vulcanica, i vulcani sono l'oggetto di studio e le mete dei viaggi dei tre ragazzi, la famiglia di Ancash ha le sue origini ai piedi delle montagne a nord di Huaràz, in Perù, regione vulcanica non più attiva. Ancash racconta a Gerione che su quelle montagne, in passato, vi era un vulcano attivo: gli abitanti dei villaggi vicini lo adoravano come un dio e ci gettavano dentro persone vive, ma non come sacrifici; si trattava di una prova. La leggenda racconta, infatti, che quelli che non morivano, tornavano indietro con la pelle rossa e dotati di ali: erano diventati immortali, e il fuoco aveva bruciato in loro ogni debolezza.

Yes. People who saw the inside of the volcano.

And came back. Yes.

How do they come back? Wings.

Wings? Yes that's what they say the Yazcamac return as red people with wings, all their weaknesses burned away— and their mortality. What's wrong Geryon?

Geryon was scratching furiously. Something biting me, he said.²⁰³

Le ali di Gerione, tenute nascoste, legate, mortificate da Gerione stesso, gli danno prurito, lo “pungolano” letteralmente per tutto il romanzo: esse lo denunciano come mostro, ma

²⁰²Francesca Dondoglio, *Su Autobiografia del Rosso, in dialogo con Anne Carson*, in AA.VV., “Trasparenze”, n. 8, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2022, p. 278.

²⁰³ Anne Carson, *Autobiography of Red*, op. cit. p. 129.

anche come *prodigio*²⁰⁴; infatti, se la leggenda fosse vera, allora anche lui apparterebbe a quella stirpe di semi-dei dalla pelle vermiglia, andati e tornati dal cratere del vulcano, “testimoni oculari” dei misteri invisibili all’uomo comune. Riecheggia qui la teoria dell’anima di Platone, citata da Carson in *Eros the bittersweet*:

Plato takes the traditional wings of Eros and reimagines them. Wings are no foreign machinery of invasion in Plato’s conception. They have natural roots in each soul, a residue of its immortal beginnings. Our souls once lived on wings among the gods, he says, nourished as gods are by the infinite elation of looking at reality all the time. Now we are exiled from that place and quality of life, yet we remember it from time to time, for example, when we look upon beauty and fall in love (246-51).²⁰⁵

Le ali di Gerione sono strettamente connesse alla sua interiorità più profonda, e reagiscono alla bellezza e alla felicità. Lo straniamento ricercato da Anne Carson nel momento in cui ci descrive Gerione come un mostro («Geryon had six hands and six feet and wings. He was red»²⁰⁶), per poi umanizzarlo, gradualmente, durante il romanzo, è finalizzato a farci comprendere che Gerione è, in realtà, come noi: un miscuglio di umanità e immortalità, di corpo e anima.

«Red» è la parola chiave del romanzo, citata 104 volte, compare perfino nel titolo. Red è un colore, un nome proprio e una condizione, ed esprime forse il silenzio metafisico per eccellenza: quello dell’Eros. Gerione è incarnazione del desiderio: rosso di pelle, vive in un vulcano, è dotato di ali e ama per natura, ama perché non può fare altro: la sua è una

²⁰⁴ *Mostrum* (s. neutro) in lingua latina significava infatti prodigio, fatto o fenomeno portentoso, eccezionale, in senso sia positivo sia negativo, e riferito anche a persona che riveli qualità, buone o cattive, oltrepassanti i limiti della normalità, ma senza le connotazioni deteriori che mostro ha acquisito nell’uso moderno.

²⁰⁵ Anne Carson, *Eros the Bittersweet*, Princeton University Press, 1986, p. 204 [per le traduzioni: Anne Carson, *Eros il dolciamaro*, traduzione di Patrizio Ceccagnoli, Milano, Utopia, 2021.].

²⁰⁶ Anne Carson, *Autobiography of Red*, op. cit. p. 14.

«Red Patience»²⁰⁷. È il suo stesso colore che lo condanna, intrappolato sull'orlo dell'abisso del desiderio, stregato dallo spazio incolmabile fra lui e Eracle:

What Geryon was thinking Herakles never asked. In the space between
them

Developed a dangerous cloud.

Geryon knew he must not go back into the cloud. Desire is no light
thing.²⁰⁸

Ma oltre ad essere una condanna, quel colore è anche un miracolo:

“To deny the existence of red is to deny the existence of mystery. The soul
which does so will one day go mad”.²⁰⁹

Gerione confina con il fuoco, simbolo di immortalità. Nell'ultima pagina del romanzo, egli incarna il destino dell'uomo, in bilico fra la vita e la morte. «Red» è la parola, intraducibile, che brilla sulle loro facce:

We are amazing beings,

Geryon is thinking. We are neighbours of fire.

And now time is rushing towards them

Where they stand side by side with arms touching, immortality on their faces,

night at their back.²¹⁰

Autobiography of Red prende le mosse dalla poesia di Emily Dickinson: «The reticent volcano²¹¹», in cui il vulcano diventa simbolo della Natura, della sua forza e dei suoi

²⁰⁷ Ivi, p. 59.

²⁰⁸ Ivi, p. 132-133.

²⁰⁹ Ivi, p. 105.

²¹⁰ Ivi, p. 146.

misteri, racchiusi all'interno di quel cratere, che sprofonda verso il centro della terra, celando a noi uomini la Verità. La cavità, che è propria del vulcano, è ciò che lo rende affascinante agli occhi di Anne Carson: «A volcano is not a mountain like others».²¹²

Ciò che catalizza l'attenzione è il vuoto al suo interno: in esso e attraverso di esso si può giungere a possedere i segreti della Natura; il cratere è come un grande occhio che sbircia sull'enigma. La cavità del vulcano è paragonata, nel testo, all'occhio del porcellino d'India morto e servito sul piatto; esso è, infatti, una zona di passaggio fra vita e morte, fra visibile e invisibile:

*Muchas gracias hombres, she says. We go. In the cooling left eye of the guinea pig they all stand reflected pulling out their chairs and shaking hands. The eye empties.*²¹³

Come per Carson, anche in Mallarmé il vulcano diventa simbolo della lacuna: sia nel *Monologue*, che nell'*Improvisation*, che nell'*Après-midi d'un faune* viene citato il monte Etna, in Sicilia, strettamente connesso alla dea del desiderio e dell'amore: Venere.

Voici le soir : le bois est d'or et tout en fête. Et comme un cœur brûlant soulève d'amour un beau corps, l'Etna, visité de Vénus, surgit sur la campagne de Sicile.
«Je tiens la reine !» s'écrie le faune. Mais non. Tout défaille. Ombre, illusion encore. Et l'âme du faune, lassée de rêves, va se défaire dans le silence et dans le sommeil.²¹⁴

Il vulcano, sia per Mallarmé che per Carson, diventa simbolo di desiderio: sia il fauno che Gerione hanno qualcosa che li brucia, che li consuma da dentro. Gerione è spesso

²¹¹ Ivi, p. 22.

²¹² Ivi, p. 135.

²¹³ Ivi, p. 140.

²¹⁴ Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, op. cit. p. 397 : «Ecco la sera: il bosco è d'oro e tutto è in festa. E come un cuore ardente che solleva con amore un bel corpo, l'Etna, visitato da Venere, si erge sopra la campagna siciliana. "Ho la regina!" esclama il fauno. Ma no. Tutto fallisce. Ombra, di nuovo illusione. E l'anima del fauno, stanca dei sogni, si dipanerà nel silenzio e nel sonno».

paragonato ad un vulcano: è come se sotto la sua pelle scorresse il magma vivo, ed Eracle è il diretto responsabile del raffreddamento o del ribollire di quest'ultimo. Eracle ghiaccia o infuoca il desiderio: Gerione è inerme sotto le sue mani.

Venere, nominata in associazione al vulcano da Mallarmé, viene citata anche nell'opera di Anne Carson:

Geryon stared up through pine branches at Venus. All the same, he thought, I'd like to punch someone. So, said Ancash daubing at the bright purple mark on Geryon's right cheekbone. Geryon waited. You love him? Geryon thought about that. *In my dreams I do.*²¹⁵

Gerione scopre di essere innamorato di un sogno, esattamente come il fauno mallarmeiano. L'immagine di Eracle nella fantasia di Gerione è migliore dell'immagine reale che Gerione ha di Eracle, esattamente come il fauno desidera le ninfe perché esse provengono dal mondo dei sogni, e, quindi, non saranno mai sue.

That which is known, attained, possessed, cannot be an object of desire.²¹⁶

Le associazioni al vuoto sono frequentissime in entrambe le opere. Se nel fauno abbiamo le canne cave, che risuonano al vento, il flauto stesso, in cui passa l'aria, laghi, stagni, il monte Etna, in *Autobiography of Red* lo spazio vuoto è vera e propria presenza necessaria al romanzo, infatti è il vuoto stesso a disegnare il desiderio fra Eracle e Gerione. La parola «empty» riecheggia per tutto il testo, ma in particolare in associazione alla fruttiera vuota nella cucina di Gerione, che non ha mai contenuto frutta, tanto che ci sarebbe da chiedersi se essa è davvero una fruttiera: come si fa a saperlo?

Why is this fruit bowl always here? He stopped and held it by the rims. It's always here and it never has any fruit in it. Been here all my life never had fruit

²¹⁵ Anne Carson, *Autobiography of Red*, op. cit. p. 143.

²¹⁶ Anne Carson, *Eros the Bittersweet*, op. cit. p. 96.

in it yet. Doesn't that bother you? How do we even know it's a fruit bowl? She regarded him through smoke. How do you think it feels growing up in a house full of empty fruit bowls? His voice was high. His eyes met hers and they began to laugh. (...) The fruit bowl stayed there. Yes empty.²¹⁷

È il vuoto stesso a permetterci di immaginare un qualcosa che sarà sempre migliore della realtà.

Tristram Shandy, il personaggio di Sterne, quando deve illustrare l'irresistibile fascino di una certa signora, inserisce al posto di una descrizione una pagina bianca: su questa la fantasia del lettore disegni con l'inchiostro come meglio può il suo ideale di bellezza femminile.²¹⁸

Il desiderio fra Gerione e Eracle si infiamma proprio perché fra loro c'è una pagina bianca: anzi, potremmo dire che il desiderio è esattamente come una pagina bianca, vuota, e in quel vuoto noi ci immaginiamo l'altro non per come è, ma per come vorremmo che fosse:

Herakles switched on the ignition and they jumped forward onto the back of the night. Not touching but joined in astonishment as two cuts lie parallel in the same flesh.²¹⁹

Analizziamo ora i casi di silenzio fisico all'interno del testo. Anne Carson parte proprio dal silenzio fisico per eccellenza, ovvero il frammento, in questo caso del poeta greco Stesicoro, vissuto «after Homer and before Gertrude Stein»²²⁰, per parlare di questa avventura sul desiderio.

All'inizio di ogni capitolo, dopo il titolo, notiamo come l'incipit del periodo venga separato dal resto grazie all'utilizzo di due tecniche: la prima è la presenza di un

²¹⁷ Anne Carson, *Autobiography of Red*, op. cit. pp. 68-69

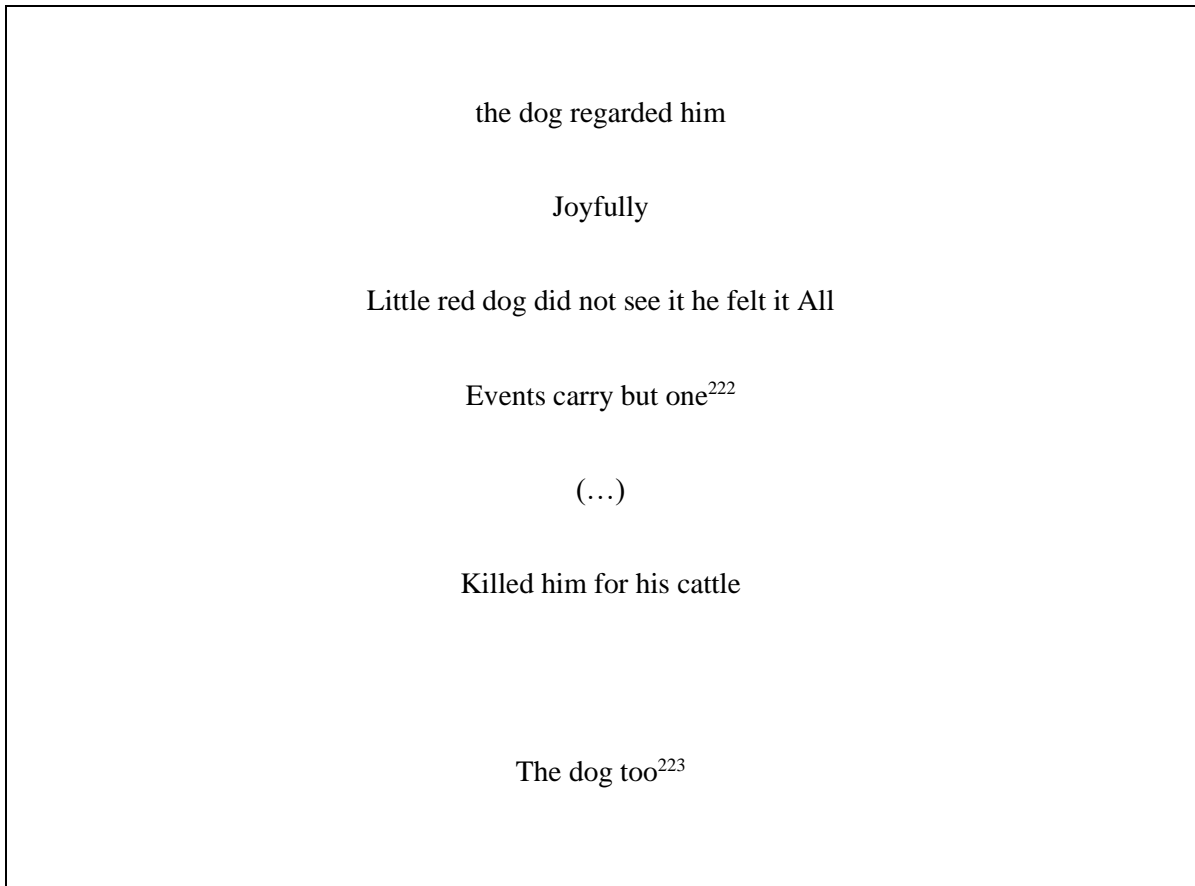
²¹⁸ Nicola Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*, op. cit.

²¹⁹ Anne Carson, *Autobiography of Red*, op. cit. p. 45.

²²⁰ Ivi, p. 3.

underscore, che traccia graficamente una linea di confine; la seconda è rappresentata dall'andare a capo. Questa pratica si mantiene per tutta l'opera, a eccezione dell'ultimo capitolo: *Intervista*, dove i trattini bassi sono due.²²¹ È diffusissima, nel testo, la pratica tradizionale degli enjambements, che diventa, all'interno del sistema Carson, significativa, dal momento che l'enjambement spezza il periodo, donandogli nuove sfumature di significato, proprio grazie al vuoto che si crea nell'andare a capo.

Due primi esempi di vuoto tipografico nel testo sono riscontrabile a pagina 14-15:



²²¹ Ivi. p. 149, doppio underscore nell'intervista a Stesicoro. Si allarga lo spazio fra testo e paratesto.

²²² Ivi. p. 14.

²²³ Ivi. p. 15.

Vediamo come lo spazio bianco serva, innanzitutto, a dare enfasi a dei concetti: l'avverbio «joyfully» viene sottolineato proprio dall'essere solo sul rigo, circondato dal bianco del foglio.

La tragedia consumata nel racconto viene accentuata dal doppio spazio bianco, che divide la morte di Gerione dalla morte del suo cucciolo, creando una doppia lacerazione anche concettuale.

A pagina 76, la telefonata fra Gerione e la madre è tutta orientata sui puntini di sospensione, che rendono graficamente le battute della madre, da noi non udibili perché stiamo ascoltando dal lato della cornetta di Gerione. I puntini di sospensione, tuttavia, non evidenziano soltanto le battute assenti della madre, ma le rendono fisiche, presenti, perché essi orientano la conversazione, conferiscono un ritmo incalzante alla telefonata, sono dotati di una voce fisica, che interrompe spesso le battute di Gerione:

Hi Mom yes just about

...

No I got a window seat

...

Seventeen but there's a three-hour difference between here and Buenos Aires

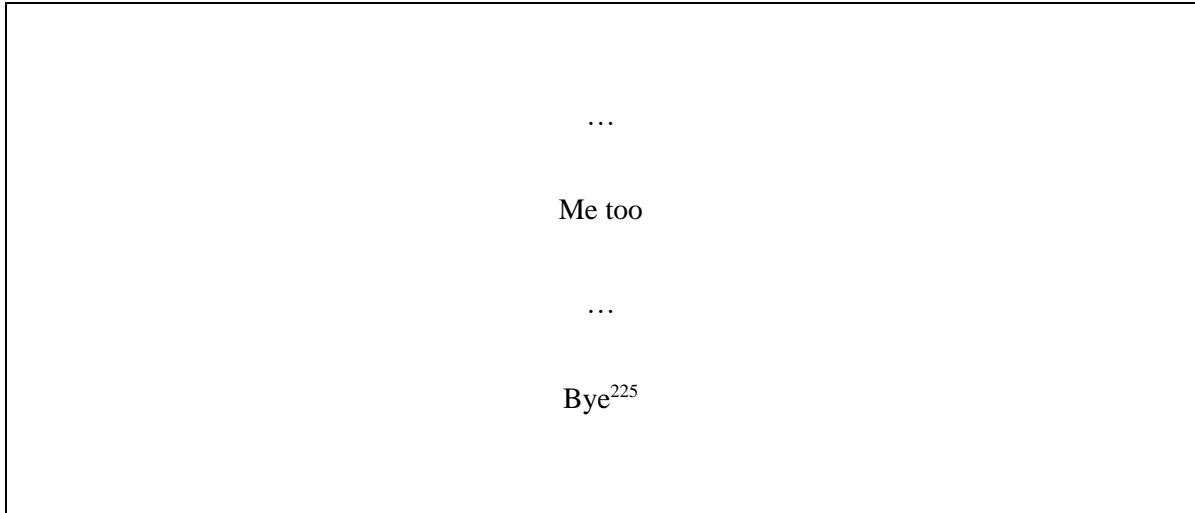
...

No listen I phoned-

...²²⁴

²²⁴ Ivi. p.76.

E non solo interrompono, ma anche rispondono:



I puntini di sospensione sono un vuoto che influenza la realtà del testo. Si possono far rientrare nei fenomeni del silenzio fisico, insieme alle parentesi, gli asterischi, etc. Sono veri e propri simboli grafici dello spazio vuoto. Anne Carson parla di questi simboli in *Economy of the unlost*, citando, come esempio, la poesia di Paul Celan: *Engführung*, dove, per nove volte, il poeta utilizza il simbolo dell'asterisco per parlare di ciò che non si può dire.

Asterisk, that perfectly economical sign. A star in any language. A mark on the page that pulls its own sound in after itself and disappears. A meaning that refuses to waste a single word in order to write itself on the world.²²⁶

Ma lo spazio vuoto può fare anche da palcoscenico, su cui i caratteri possono orientarsi e distribuirsi per interpretare qualcosa che non sia solo concettuale, risvegliando nel lettore, attraverso la loro disposizione sul foglio, una memoria visiva. Ad esempio, a pagina 84, abbiamo la resa grafica sulla pagina del testo delle cartoline di Gerione. La mente

²²⁵ Ivi.

²²⁶ Anne Carson, *Economy of the Unlost*, op. cit. p. 119.

immagina un rettangolo di spazio entro cui galleggiano le parole, separate dal resto del foglio sia per quel che riguarda il contenuto, ma, soprattutto, dal punto di vista della sostanza stessa, dal momento che esse, grazie all'immaginazione, sono diventate parte di una cartolina che ha una forma e uno spessore materiale.

In questo linguaggio materializzato, centrale anche in *Nox* e *H of H*, si nota come le singole parole si riferiscono e costituiscono il linguaggio, rendendo i suoi significati visivi e referenziali profondamente interconnessi: non si può leggere senza guardare o guardare senza leggere. Da questo punto di vista i collage-poems si situano tra il leggere e il vedere.²²⁷

Questa interconnessione fra significati visivi e referenziali la troviamo anche a pagina 85, dove cinque righe si separano dal resto del testo per “recitare” nella veste di lettera alla madre di Gerione:

He found a corner table and was writing a postcard to his mother:

Die Angst offenbart das Nichts.

There are many Germans in Buenos Aires they are all cigarette girls the
weather is lov—

when he felt a sharp tap on his boot propped against the chair opposite.²²⁸

Mentre a pagina 89 le parole mimano una fotografia:

²²⁷ Adele Bardazzi; *Pratiche del collage, poetica tessile e lavoro del lutto in Nox e H of H di Anne Carson*, in AA. VV., “Trasparenze”, n. 8, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2022, p. 63.

²²⁸ Anne Carson, *Autobiography of Red*, op. cit. p. 85.

Geryon photographed the yellowbeard beneath one that read

NIGHT ES SELBST ES

TALLER AUTOGESTIVO

JUEVES 18–21 HS²²⁹

A pagina 91 si riporta una formula matematica scritta su una lavagna:

and was chalking a formula on the blackboard:

$$[NEC] = A \} B$$

which he articulated using the sentence “If Fabian is white Tomás is just as

white.”²³⁰

E, infine, a pagina 113 si trascrive una canzone, che è, nel testo, paragonata più ad un odore, a una «fragranza di pioggia», che a una musica:

The voice flowed out like a fragrance released in rain.

Cupi checa cupi checa

²²⁹ Ivi, p. 89.

²³⁰ Ivi, p. 91.

varmi in yana yacu

cupi checa cupi checa

apacheta runa sapan

cupi checa

in ancash puru

cupi chec in sillutambo

cupi checa

cupi checa.²³¹

Anne Carson si ispira a Mallarmé per quanto riguarda le suggestioni della poesia visiva. Lei stessa cita la scrittura immaginifica della poesia-calligramma *Un coup de dè*, composta in modo che le parole imitino i flutti dell'onda del mare che consuma la pagina da sinistra a destra.²³² Mallarmé utilizzava spesso una poesia visiva per suscitare impressioni, lampi di visioni nel lettore:

Lisez par exemple le délicieux Eventail de mademoiselle Mallarmé. Chacune des cinq stances, comme les cinq plumes aériennes de l'éventail même tient en ses termes contournés et précieux une signification indéfinie, non indéfinie parce qu'elle est vague, mais indéfinie parce qu'elle disperse loin les ondes d'un sens souple et vivant.²³³

Infine, come ultimo esempio di silenzio fisico, vorrei portare il primo che compare nel testo:

²³¹ Ivi, p.113.

²³² Anne Carson, *Economy of the Unlost*, op. cit. p. 6.

²³³ Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, op. cit. p. 111 : «Leggete, ad esempio, il delizioso Ventaglio di Mademoiselle Mallarmé. Ognuna delle cinque strofe, come le cinque piume aeree del ventaglio stesso, custodisce nei suoi termini contorti e preziosi un significato indefinito, non indefinito perché vago, ma indefinito perché disperde lontano le onde di un significato flessibile e vivo».

È interessante notare come il romanzo prenda ispirazione proprio da ciò che manca: ovvero da un testo incompleto.

La lacuna, infatti, può avere maggior forza della pienezza, perché allude e, alludendo, non esaurisce la rappresentazione; anzi, la costringe a rinnovarsi *ad infinitum*, e a offrirsi sempre nuova all'occhio del pensiero, immettendo l'opera nell'inarrestabile movimento della vita.²³⁵

Il frammento necessita inevitabilmente di uno spazio bianco. Anne Carson, in *Essay on what I think about the most*, ci ripropone l'argomento, parlando della poesia-frammento di Alcmane, un poeta greco arcaico, vissuto nel VII secolo a.C. Nel frammento 20 di Alcmane manca il soggetto del verbo del primo verso, e questo fa sì che il significato dell'intera poesia venga stravolto.

Scrive Anne Carson:

Strict philologists will tell you
that this mistake is just an accident of transmission,
that the poem as we have it
is surely a fragment broken off
some longer text
and that Alkman almost certainly did
name the agent of creation
in the verses preceding what we have here.

²³⁴ Anne Carson, *Autobiography of Red*, op. cit. p. 9.

²³⁵ Gardini, *Lacuna: Saggio sul non detto*, op.cit.

Well that may be so.

But as you know the chief aim of philology

is to reduce all textual delight

to an accident of history.

And I am uneasy with any claim to know exactly

What a poet means to say.²³⁶

La scrittrice, in quanto filologa, osserva la tecnica dei colleghi di colmare una lacuna con un punto interrogativo fra parentesi quadra, e lo fa con studiata ironia («si sa che il principale scopo della filologia è ridurre tutti i piaceri testuali ad un mero accidente della storia»²³⁷), attraverso la quale ci svela qualcosa di fondamentale: il vuoto, il silenzio è importante quanto le parole, perché il vuoto non è mai propriamente vuoto. Quello che ci sta dicendo Anne Carson è che non importa che una lacuna sia voluta, o meno: quello che conta è che quel vuoto, manifestandosi, ci costringa a riflettere su ciò che lo riempie. Dinnanzi al vuoto, la nostra attenzione vibra, e si fa vigile:

I guess the important thing is to copy down whatever vibration you see while
your attention is strong. Attention is a task we share, you and I. To keep
attention strong means to keep it from settling.²³⁸

Non permettere che la nostra attenzione si stabilizzi, ma lasciarla sempre in movimento, è una missione per noi uomini. E, d'altra parte, «non è mai possibile affermare con certezza cosa davvero un poeta volesse dire».

And I am uneasy with any claim to know exactly

²³⁶ Anne Carson, *men in the Off Hours*, New York, Vintage Publishing, 2011.

²³⁷ La traduzione è la mia.

²³⁸ Anne Carson, *Economy of the Unlost*, op. cit. p. 9.

What a poet means to say.²³⁹

²³⁹ Ivi.

4. *The Beauty of the Husband*

What is being delayed?

Marriage I guess.

That swaying place as my husband called it.

Look how the word

shines.²⁴⁰

Uscito nel 2001, si tratta di un saggio di Anne Carson in cui il racconto dell'inizio e della fine di un matrimonio entra in un interessante dialogo con le parole di John Keats, dedicatario dell'opera, le cui citazioni vengono inserite alla fine di ogni capitolo.

Anche quest'opera, come *Autobiography of Red*, è scritta contemplando i silenzi e gli spazi vuoti, che partecipano, come le parole, al significato complessivo del saggio.

Analizziamoli di seguito:

A wound gives off its own light

surgeons say.

If all the lamps in the house were turned out

²⁴⁰ Anne Carson, *The Beauty of the Husband: A Fictional Essay in 29 Tangos*, New York, Random House, 2001 [per le traduzioni: Anne Carson, *La bellezza del marito. Un saggio romanzo in 29 tanghi*, traduzione di Patrizio Ceccagnoli, Milano, Utopia, 2020.].

you could dress this wound

by what shines from it.

Fair reader I offer merely an analogy.

A delay.²⁴¹

A pagina 1, il termine «delay», «ritardo», proprio perché viene lasciato separato dal resto del periodo, a galleggiare sulla pagina, si carica “al quadrato” del suo stesso significato: ritagliandosi un istante, di ritardo, appunto.

Lo stesso avviene in questa successione:

And from the true lies of poetry

trickled out a question.

What really connects words and things?

Not much, decided my husband

and proceeded to use language

²⁴¹ Carson, *The Beauty of the Husband*, op. cit. p 5.

in the way that Homer says the gods do²⁴²

Soltanto per il semplice fatto che l'occhio percepisce uno spazio difforme dalla suddivisione piana del resto del testo, ecco che la nostra attenzione si fa più acuta. Che cos'è che la sollecita? È l'increspatura, l'onda sulla superficie piana del linguaggio, come scrive Anne Carson nella sua poesia *Essay on what I think about the most*:

He pictures the mind moving along a plane surface

of ordinary language

when suddenly

that surface breaks or complicates.

Unexpectedness emerges.²⁴³

In questa poesia si parla proprio della metafora: si descrive il movimento di rottura, di increspatura che la metafora provoca sulla superficie piana del linguaggio. *The Beauty of the Husband* inizia proprio con un'increspatura simile: l'analogia sulla ferita che rifulge di luce propria complica la superficie pianeggiante del nostro modo di parlare e di pensare, eppure, cattura inesorabilmente la nostra attenzione. Cosa c'è dentro a quella ferita? Del vuoto? No, non proprio. Quel vuoto brilla di qualcosa, qualcosa di così potente che fuoriesce, con cui si potrebbe perfino "fasciare la ferita stessa". Friedrich Hölderlin

²⁴² Ivi, p.27.

²⁴³ Anne Carson, *Men In The Off Hours*, op. cit.

scriveva nell'inno *Der Rhein*: «ein Rätsel ist Rein-entsprungenes»: un enigma è un puro scaturire.²⁴⁴

«Wound», usata in questo particolare contesto, con questo particolare senso di qualcosa che « gives off its own light», che “butta fuori” la propria luce, è una parola che esprime un silenzio metafisico: contiene, dentro di sé, un silenzio che non ci permette di fare combaciare l'immagine che tutti noi possediamo della ferita («una lesione traumatica caratterizzata dalla soluzione di continuo di tessuti molli»), con la ferita di Anne Carson. È una parola di cui conosciamo il significato, eppure qualcosa ritarda. «A delay».

Aristotele, nella *Retorica* ci avverte che la similitudine è meno piacevole (ἥττον ἤδύ) della metafora:

perché l'aggiunta del «come» allunga l'espressione e questo nega alla mente (ψυχῇ) la possibilità di costruire il senso (Aristotele usa il verbo ζητέω, che significa «ricercare») (Retorica III, 10, 3-4). La rapidità (lacunosità) della formulazione, in definitiva, è preferibile, a livello sia stilistico sia argomentativo. Quel che si capisce subito non appaga. Molto meglio ciò il cui senso si compie con un qualche ritardo, perché solo così si arriva veramente ad apprendere (ibid.)¹².²⁴⁵

«You're like Venice»²⁴⁶ è un'altra splendida metafora che risveglia la nostra attenzione: subito ci sembra un errore, ma essa ci spinge ad andare oltre: «it is from metaphor that we can get hold of something new & fresh».²⁴⁷

Anne Carson propone una scrittura che è continuamente altro da quello che dovrebbe essere. Per Anne Carson la metafora è un errore, anzi, è qualcosa di più: essa ci rende

²⁴⁴ Anne Carson, *Economia dell'Imperduto*, op.cit. p. 162.

²⁴⁵ Nicola Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*, op. cit.

²⁴⁶ Anne Carson, *The beauty of the Husband*, op. cit. p. 11.

²⁴⁷ Anne Carson, *Men In The Off Hours*, op. cit.

coscienti di che cosa sia un errore. Permette una distanza, il pensiero che pensa se stesso, come direbbe Mallarmé. Quindi l'errore non è solo un errore, è un momento di conoscenza: si passa dallo strano, al noto. È una rivelazione. Scrive Anne Carson:

There is a Chinese proverb that says,

Brush cannot write two characters with the same stroke.²⁴⁸

La metafora invece, ci riesce: è un colpo di pennello che mette insieme, traccia insieme due caratteri diversi. L'esplorazione della letteratura, per Anne Carson, è proprio lo spazio vuoto fra questi due stati differenti. La metafora è una dualità che tenta di ricostruire una unità, esattamente come due amanti che si struggono nel desiderio dolcemente di unirsi, consapevoli, però, che la perfetta coincidenza non solo è impossibile, ma farebbe cessare il loro desiderio di colpo.

«You're like Venice» dice il marito alla moglie, la notte che fecero per la prima volta l'amore. Eppure «nessuno dei due aveva mai visto Venezia».²⁴⁹ Anne Carson ci sta insegnando che l'Eros esiste soltanto negli spiragli fra bordi che non combaciano, nel taglio dell'abbraccio imperfetto di due amanti. L'amore si fa negli spazi vuoti, nella tensione fra quegli spazi, altrimenti cessa di essere amore:

Together

they watch stray drops of this fact condense on the air between them.

Some call it love

but those two whose souls knit at that moment

as the soul of Jonathan was knit with the soul of David

²⁴⁸ Ivi.

²⁴⁹ Anne Carson, *The beauty of the Husband*, op. cit. p. 13.

did not love one another.

How much simpler that would have been.²⁵⁰

Le gocce di condensa che si uniscono in un rigolo di pioggia sono una metafora perfetta del disamore. Ci deve sempre essere una distanza fra due corpi, e fra due anime, altrimenti il desiderio cessa. «A space must be maintained or desire ends».²⁵¹

A pagina 29 di *The Beauty of the Husband*, troviamo un interessantissimo utilizzo dello spazio vuoto in questa successione:

My husband lied about everything.

Money, meetings, mistresses,

the birthplace of his parents,

the store where he bought shirts, the spelling of his own name.

He lied when it was not necessary to lie.

He lied when it wasn't even convenient.

He lied when he knew they knew he was lying.

He lied when it broke their hearts.

²⁵⁰ Ivi. p. 57.

²⁵¹ Anne Carson, *Eros the bittersweet*, op. cit. p. 48.

My heart. Her heart. I often wonder what happened to her.

The first one.

There is something pure-edged and burning about the first infidelity in a
marriage.

Taxis back and forth.

Tears.

Cracks in the wall where it gets hit.

Lights on late at night.

I cannot live without her.

Her, this word that explodes.

Lights still on in the morning.²⁵²

Notiamo un ritmo preciso, che conferisce una specifica coloratura al contenuto del testo: «Mio marito mentiva su ogni cosa»; poi abbiamo uno spazio, pausa. Di seguito, a cascata, la rapida e ironica lista delle cose su cui mentiva; questa successione costituisce un massiccio blocco a sé. Di nuovo spazio, pausa: «Mentiva quando spezzava a loro i cuori²⁵³». Pausa; a capo: «il mio cuore, il suo cuore». Il cuore di un'altra donna: «the first one». All'improvviso, ci viene data un'informazione saliente: c'è stato un tradimento. Ma non un tradimento qualsiasi, infatti: «There is something pure-edged and burning about the first infidelity in a marriage». Che cos'è, davvero, la prima infedeltà di un matrimonio? Sono taxi che vanno avanti e indietro. Lacrime. Luci accese fino a notte fonda. E una parola: «Lei». «Her» è una parola-shock, contiene in se stessa una potenza tale da esplodere sulla pagina, nel cuore di chi legge, e di chi scrive. «Non posso vivere senza di lei». E le luci restano accese fino al mattino²⁵⁴.

A pagina 39, si racconta di come, il giorno del matrimonio, il futuro marito non si sia presentato. «Scompare era un gioco per lui», viene scritto. Lo spazio lasciato vuoto, qui, sembra dare corpo proprio all'assenza dell'uomo, e dona una colorazione particolare alla delusione rassegnata della madre della sposa:

Disappearance was a game to him,

²⁵² Anne Carson, *The beauty of the Husband*, op. cit. pp. 29-30.

²⁵³ Anne Carson, *La bellezza del marito. Un saggio romanzo in 29 tanghi*, traduzione di Patrizio Ceccagnoli, Milano, Utopia, 2020, p. 41.

²⁵⁴ Anne Carson, *La bellezza del marito*, op. cit. p. 42.

my mother

unsurprised

when he did not appear for the wedding

and she was careful of my feelings—care

like a prong.²⁵⁵

I 29 capitoli in grassetto all’inizio di ogni paragrafo danno il via ai ventinove tanghi del libro. Il tango è una danza a due, come il matrimonio, in cui si inizia e si finisce insieme. Ma in qualsiasi momento uno dei due può decidere di andarsene.

Questi 29 titoli, piuttosto lunghi, con una media di tre, quattro righe ciascuno, interagiscono con il testo in senso sia orizzontale che verticale. Infatti i primi tre capitoli, ad esempio, potrebbero anche essere letti come un unico, lungo periodo. Essi dialogano fra di loro in senso orizzontale, anche se separati dal contenuto dei rispettivi capitoli:

**I. I DEDICATE THIS BOOK TO KEATS (IS IT YOU
WHO TOLD ME KEATS WAS A DOCTOR?) ON
GROUNDS THAT A DEDICATION HAS TO BE
FLAWED IF A BOOK IS TO REMAIN FREE AND
FOR HIS GENERAL SURRENDER TO BEAUTY²⁵⁶**

²⁵⁵ Anne Carson, *The Beauty of the Husband*, op. cit. p. 39.

²⁵⁶ Ivi, p. 1.

**II. BUT A DEDICATION IS ONLY FELICITOUS IF
PERFORMED BEFORE WITNESSES—IT IS AN
ESSENTIALLY PUBLIC SURRENDER LIKE THAT OF
STANDARDS OF BATTLE²⁵⁷**

**III. AND FINALLY A GOOD DEDICATION IS
INDIRECT (OVERHEARD, ETC.) AS IF VERDI'S “LA
DONNA È MOBILE” HAD BEEN A POEM
SCRATCHED ON GLASS²⁵⁸**

I titoli dialogano, però, anche in verticale con il testo sottostante; infatti, ogni periodo viene troncato ex abrupto, ma il senso della frase, benché mozzata dall'andare a capo (senza punto, tuttavia), prosegue inevitabilmente all'inizio del testo successivo. Ora però, essa inizia con la lettera maiuscola, è in un altro carattere, con un'altra grandezza: alle spalle, uno spazio bianco. Eccone un esempio:

XXVII. HUSBAND: I AM

a sad man and overshadowed.²⁵⁹

Questa lettura doppia, che supera i limiti spaziali dei fogli, e fuoriesce dalle rigide ripartizioni in capitoli, potrebbe essere stata ispirata nella scrittrice dalla celebre poesia *Un*

²⁵⁷ Ivi. p. 4.

²⁵⁸ Ivi.p.8.

²⁵⁹ Ivi, p. 101.

Coup de dès di Mallarmé, precedentemente citata, in cui non solo ogni pagina è doppia, ma la lettura della poesia si biforca, tanto che è possibile leggere ogni riga sia in senso orizzontale, che verticale.

5. *Norma Jeane Baker of Troy*

No need to worry: once the cutting starts,
a wound shines by its own light.²⁶⁰

Norma Jeane Baker of Troy di Anne Carson è una creativa riscrittura teatrale dell'*Elena* di Euripide, in cui Marilyn Monroe, nome d'arte, di spettacolo (doppio della vera Norma Jeane Baker), interpreta Elena di Troia.

Ci troviamo davanti a un'Elena che indossa corpo e destino di Marilyn Monroe, che la poetessa appella significativamente col nome natale di Norma Jeane Baker, quasi a volerla spogliare della sua facciata iconica.²⁶¹

Elena e Norma Jeane, due figure emblematiche, controverse, simboli famosi nella tradizione secolare della rappresentazione femminile, entrambe con una “doppia faccia”: la donna santa e la donna tentatrice, l'innocenza e la colpevolezza. Infatti secondo la versione di Euripide, Elena non andò mai a Troia: fu un fantasma, un simulacro creato da Era, divinità avversa:

Secondo la versione euripidea, Elena è apparentabile a Penelope per devozione e fedeltà: la persona a causa della quale scoppia la guerra di Troia altro non era che un simulacro creato da Era; la vera Elena soggiornava in Egitto, a Faro, vittima delle vessazioni di Teoclimeno, figlio del re Proteo.²⁶²

²⁶⁰ Anne Carson, *Era una nuvola*, traduzione di Patrizio Ceccagnoli, Milano, Crocetti, 2021, p.66.

²⁶¹ Francesca Mazzotta, *Death-sprinkler Beauty. Osservazioni sull'Elena duplicata di Anne Carson*, in AA. VV., “Trasparenze”, n. 8, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2022, p. 33.

²⁶² Ivi, p. 32.

L'opera è composta come una *pièce* teatrale, con tanto di didascalie, ambientazione e personaggi; abbiamo un prologo, due cori, cinque episodi e tre parti in prosa, il tutto inframmezzato da nove lezioni di "storia militare", che approfondiscono dei termini appartenenti al glossario greco, i quali, « per la sintassi che li contraddistingue, lucida, da un lato, e ironico-nevrotica, dall'altro, sortiscono l'effetto insieme di illuminare e di rovesciare satiricamente le parti in versi a essi contigue». ²⁶³ Tutta la *pièce*, infatti, si fonda sull'ibridazione testuale; come osserva Patrizio Ceccagnoli, traduttore della versione italiana dal titolo *Era una nuvola* (deciso da Anne Carson stessa):

Si tratta di un'opera inclassificabile, alla maniera della scrittrice da sempre
incline alla sperimentazione linguistica e alla commissione di generi e
tradizioni diverse. ²⁶⁴

Ibridazione battezzata dalla scrittrice stessa sotto il genere del "melologo", parola composta da *μέλος* (melos) e *λόγος* (logos). Il melologo è una forma di rappresentazione teatrale in cui il compositore scrive la musica e, al posto dei cantanti, si hanno uno o due attori che recitano. *Norma Jeane Baker of Troy* è, quindi, una *pièce* in forma di monologo, in cui la parola si mescola alla musica. L'ibridazione e il mescolamento sono in questo caso anche di gender, dal momento che Anne Carson ha voluto far interpretare Norma Jean dall'attore britannico Ben Wishaw.

Melologo che anticipa *Norma Jeane Baker of Troy* è il *Monologue d'un faune* mallarmeiano. Il *Monologue d'un faune* (1865) precede *l'Après-midi* (1876) di circa dieci anni, e si contrappone a quest'ultimo con una sua completa autonomia e bellezza. Mallarmé ne parla per la prima volta all'amico Cazalis, in una lettera scritta da Tournon

²⁶³ Ivi, p.38.

²⁶⁴ Anne Carson, *Era una nuvola*, op. cit. p.11.

nel giugno 1865:²⁶⁵ «Lo sto facendo assolutamente scenico, non nel senso che può essere adattato al teatro, *ma che esige il teatro*».²⁶⁶ Il testo è infatti accompagnato da precise didascalie teatrali.²⁶⁷ Anche nella pièce di Anne Carson notiamo la presenza delle didascalie, che necessitano di un loro spazio all’inizio e alla fine della pagina, discostandosi dal resto del testo:

Enter NORMA JEANE BAKER.

(...)

NORMA JEANE *sits, takes out her knitting*²⁶⁸.

NORMA JEANE *continues knitting*.

(...)

Exit NORMA JEANE.²⁶⁹

Nel *Monologue* notiamo, a livello tipografico, come le didascalie che descrivono le azioni del fauno siano tutte dislocate a destra della pagina:

Un faune, assis, laisse de l’un et de l’autre de ses bras s’enfuir deux nymphes.

Il se lève.

Respirant

Frappant du pied

Invoquant le décor

²⁶⁵ Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 679.

²⁶⁶ Il corsivo è il mio.

²⁶⁷ Stéphane Mallarmé, *Poesie*, a cura di Luciana Frezza, Milano, Feltrinelli, 2011, p.210.

²⁶⁸ Anne Carson, *Era una nuvola*, op. cit. pp. 24-27.

²⁶⁹ Ivi, pp. 30-32.

A grand pas

S'arrêtant

Au décor

Le front dans les mains

...

Queste indicazioni sono un perfetto esempio di fusione fra poesia e teatro, in quanto queste didascalie funzionano in maniera testuale e non paratestuale. Ne è un esempio la seguente successione poetica di didascalia e versi:

Il se lève.

J'avais des Nymphes!

Est-ce un sogno?

Non: le clair

Rubis des seins levés embrase encor l'air

Immobile

Respirant :

et je bois les soupirs²⁷⁰.

Intanto, notiamo la presenza di vuoto sulla pagina, che permette di visualizzare un ritmo di lettura scandito. Gli spazi bianchi, sommati all'utilizzo dei segni di interpunzione forti, come il punto esclamativo e il punto interrogativo, accentuano la componente emotiva del

²⁷⁰ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 153.

fauno. Vediamo con quale impeto il fauno si alza, rivendicando le sue Ninfe, che stringeva fra le braccia pochi attimi prima; ma poi, all'improvviso, ecco il dubbio: «Est-ce un songe?», «è un sogno?». Notiamo l'importante pausa, il bianco che segue questa interrogativa. Il fauno si risponde, tranquillizzandosi: «no, il chiaro rubino degli svettanti seni ancora infoca l'aria immobile»²⁷¹. Egli percepisce nell'aria i residui infuocati del corpo erotico della Ninfa, sono tracce materiali, odori carnali, che infatti egli respira, sottolineandone la fisicità, tanto che egli «beve i sospiri» che galleggiano ancora nell'aria.

Notiamo la preghiera al fogliame, di restituirgli le due Ninfe, che rende il «Rien» del verso successivo, solitario e circondato da bianco, ancora più crudele. Le ninfe, un momento prima erano lì, ora sono scomparse; il fauno si infuria, le chiede a gran voce: «Je les veux!», ma esse non sono più.

Il vuoto tipografico è realmente «fisico», così come lo definisce Anne Carson, lo vediamo dalla successione:

A gran passi.

Je le veux!

S'arrêtant.

Una successione che sottolinea il movimento impaziente, desideroso, reso quasi nevrotico dall'Eros, a cui segue il comando: «Le voglio!», e poi la stasi: sorge nuovamente il dubbio:

Mais si ce beau couple au pillage

N'était qu'illusion de tes sens fabuleux ?

²⁷¹ Mallarmé, *Poesie*, Op. cit. p. 69.

Risulta interessante notare che il fauno mallarmeiano diventa simbolo di Eros proprio perché il suo desiderio è negato. Egli non potrà mai possedere le sue ninfe, perché esse sono separate da lui ontologicamente: provengono da un mondo altro. Esse obbediscono alle leggi del sonno, ed è impossibile per il fauno stringerle, portarle nell'aldilà, farle veramente sue.

The Greek word *eros* denotes 'want,' 'lack,' 'desire for that which is missing.'

The lover wants what he does not have. It is by definition impossible for him to have what he wants if, as soon as it is had, it is no longer wanting.²⁷²

In *Norma Jeane Baker* avviene qualcosa di simile nel passaggio testuale tratto dal III episodio, che si colloca al centro esatto del melologo, in cui abbiamo la trasfigurazione di Norma Jean in nuvola, ossia nient'altro che «un condensato di goccioline d'acqua sospeso nell'aria»²⁷³. qui avviene la grande rivelazione: non si è mai trattato di Norma Jean, come Elena non è mai arrivata a Troia nella versione euripidea. Quello che abbiamo visto fin'ora non era altro che una nuvola: impalpabile, attraversabile, immateriale.

I explain to Arthur about the cloud.

A cloud went to Troy, I say. It wasn't me.

MGM had the rights to a war movie, big investors

involved, you know

how things work.

That Norma Jeane at Troy, *that wasn't me* (I repeat). It was

²⁷² Anne Carson, *Eros the bittersweet*, op. cit. p. 27.

²⁷³ Francesca Mazzotta, *Death-sprinkler Beauty. Osservazioni sull'Elena duplicata di Anne Carson*, op. cit. p. 35.

a cloud.

He stands there like a stilled avalanche.

Cloud, he says.

We fought ten years at Troy over a cloud.

Well, I said, that's the gist.²⁷⁴

Subito dopo, anche Norma Jean svanisce, sciogliendosi nell'aria:

Room 7B?

Yes.

It's about your wife.

My wife?

The maid went in with towels,

Handed them to your wife and

Your wife melted into thin air – you know what I'm saying?

She

dematerialized. Beamed out. Right before Maria's eyes.

I got a hysterical maid here and you're still paying double

²⁷⁴ Anne Carson, *Era una nuvola*, op. cit. p. 50.

occupancy.²⁷⁵

Notiamo, anche qui, un eloquente esempio di vuoto tipografico: «She», leggermente dislocato sulla destra, e poi il vuoto, il bianco. A capo: «desmaterialized». Ma, sulla riga sopra, quel pronome è già scomparso, smaterializzandosi sul rigo.

Entrambi i poeti utilizzano il vuoto tipografico per dare enfasi al concetto della sparizione, del nulla: «Rien» e «desmaterialized», due parole che si richiamano a vicenda a distanza di un secolo, in un'eco impossibile. Il fauno ha perduto le ninfe, oggetto del suo desiderio, come Arthur ha perduto la donna che considerava sua di diritto. Entrambe bramate e scomparse nell'aria, come fossero un sogno, o *come una nuvola*.

Acting has nothing to do with desire. Desire is about vanishing.²⁷⁶

²⁷⁵ Ivi, p. 50.

²⁷⁶ Ivi, p.56.

6. *The Albertine Workout*

41. Albertine is not a natural liar.²⁷⁷

The Albertine Workout è un altro testo organizzato attorno al tema del desiderio, che riprende e reinterpreta il quinto volume della *Recherche* di Marcel Proust: *La prisonniere*. Il testo di Carson si scompone in 59 punti, a cui segue la sezione delle appendici.

Anne Carson prende in analisi la complicata relazione fra Albertine e il narratore del romanzo, che non ha nome ma che lui stesso ci suggerisce potrebbe essere uguale a quello dell'autore del romanzo, ovvero Marcel:

10. Albertine does not call the narrator by his name anywhere in the novel. Nor does anyone else. The narrator hints that his first name might be the same first name as that of the author of the novel, i.e. Marcel. Let's go with that.²⁷⁸

Il desiderio di Marcel per Albertine vive di un cortocircuito paradossale: infatti lui vorrebbe farla completamente sua, eliminando dalla personalità di lei tutto ciò che la rende dissimile da lui, ma, allo stesso tempo, egli è attratto da lei solamente per quelle cose che la rendono diversa, che sono altro da ciò che è lui.

18. This is predictable, given Marcel's theory of desire, which equates possession of another person with erasure of the otherness of her mind, while at the same time positing otherness as what makes another person desirable.²⁷⁹

²⁷⁷ Anne Carson, *The Albertine Workout*, London, New Directions, 2014, p. 14.

²⁷⁸ Ivi, p. 7.

²⁷⁹ Ivi, p. 9.

C'è un qualcosa di perverso in questo meccanismo, una certa pulsione al sopprimere qualcosa che era libero, soltanto per non volerlo più subito dopo. Egli è attratto da Albertine perché lei gli sfugge, gli si divincola in ogni modo a lei possibile, reale o no. Albertine è in perenne movimento; va in bici, va a cavallo, suona il piano mentre fa andare i piedi sui pedali dello strumento come se fossero quelli di una bicicletta. Anche quando finisce rinchiusa in casa del suo amante, ella cerca in tutti i modi di evitare di essere posseduta: mentendo, dormendo (o fingendo di dormire) quando Marcel fa l'amore con lei, essendo lesbica, e, infine, morendo:

53. There are four ways Albertine is able to avoid becoming possessable in

Volume Five: by sleeping, by lying, by being a lesbian or by being dead.

54. Only the first three of these can she bluff.²⁸⁰

Il quarto punto, ossia la morte, è la fuga estrema e senza speranza dal desiderio possessivo di lui. Marcel non potrà porre rimedio a questo ultimo bluff. Eppure, la sua ossessione per il possesso di Albertine lo porta a cercare di “toccare” tutti i punti da lei raggiunti nel tempo e nello spazio. Marcel vorrebbe annullare il passaggio di lei in ogni angolo della terra, ricoprire la sua scia di vita autonoma con il suo marchio, farla sua in ogni modo possibile e immaginabile. Tuttavia, quando egli ha la possibilità di conoscere la sua amante, di sapere chi è, davvero, Albertine, non lo fa. Tutto di Albertine, la sua personalità, le sue amicizie, i suoi veri sentimenti, la sua sessualità, la sua storia intera è scritta nelle lettere che lei porta nelle tasche del suo kimono. Queste lettere sono lasciate sempre incustodite, sotto gli occhi di tutti; eppure, a Marcel non interessano.

appendix 29 on kimonos

²⁸⁰ Ivi, p. 19.

Knowledge of other people is unendurable. Japanese kimonos were in style in Paris in the 20's. They had been redesigned for the European market, with less sleeve and more pocket. Albertine keeps all her letters in the pocket of the kimono that she so carelessly tosses over a chair in Marcel's room just before falling asleep. The truth about Albertine is *that close*. Marcel does not investigate. Knowledge of other people is unendurable.²⁸¹

Forse Albertine vorrebbe che lui le leggesse, vorrebbe essere conosciuta, e magari la crepa nei suoi *bluffs* consiste proprio in questo: lasciare le lettere incustodite nella camera di Marcel. In fin dei conti, potrebbe esserci un paradosso nel paradosso: Albertine potrebbe aver intuito cosa la rende desiderabile agli occhi di Marcel, e il suo fuggire costante potrebbe essere, in realtà, l'unico modo che lei ha per tenerlo vicino. Le lettere sono la speranza di Albertine e, allo stesso tempo, la sua condanna. Infatti, per quanto la verità delle lettere gli sia vicina, Marcel finge di non vederla. Perché il paradosso dell'eros è proprio questo: volere ciò che non c'è, e non volere ciò che c'è. In mezzo a queste due pulsioni, un punto cieco:

The blind point of Eros is a paradox in time as well as in space. A desire to bring the absent into presence, or to collapse far and near, is also a desire to foreclose then upon now. As lover you reach forward to a point in time called 'then' when you will bite into the long-desired apple. Meanwhile you are aware that as soon as 'then' supervenes upon 'now,' the bittersweet moment, which is your desire, will be gone. You cannot want that, and yet you do.²⁸²

«One only loves that which one does not entirely possess²⁸³», dice Marcel. Nel momento in cui lui riesce ad imprigionare Albertine in casa sua, ecco che i sentimenti per lei cambiano: una volta messa in gabbia, Marcel scopre che ciò che lo attraeva di lei era proprio la sua

²⁸¹ Ivi, p. 31.

²⁸² Anne Carson, *Eros the bittersweet*, op. cit. p. 150.

²⁸³ Anne Carson, *The Albertine Workout*, op. cit. p. 18.

libertà. Ma, allo stesso tempo, non poteva sopportare di vederla libera, doveva farla sua: il paradosso non ha soluzione.

17. Once Albertine has been imprisoned by Marcel in his house, his feelings change. It was her freedom that first attracted him, the way the wind billowed in her garments. This attraction is now replaced by a feeling of *ennui* (boredom). She becomes, as he says, a 'heavy slave'.²⁸⁴

Carson inserisce non a caso il termine francese per indicare la noia. Albertine, alla fine, fugge dalla sua prigionia, curandosi, però, di lasciare la finestra aperta; ma sfortunatamente, muore poco tempo dopo per una caduta da cavallo. Marcel, che ancora non sa della sua morte, gode segretamente di questa fuga, che riaccende in lui il desiderio: le scrive una lettera d'amore, che contiene però anche una trappola, un ricatto:

45. Near the end of Volume Five, Albertine finally runs away, vanishing into the night and leaving the window open. Marcel fusses and fumes and writes her a letter in which he claims he had just decided to buy her a yacht and a Rolls Royce when she disappeared, now he will have to cancel these orders. The yacht had a price tag of 27,000 francs, about \$75,000, and was to be engraved at the prow with her favourite stanza of a poem by Mallarmé.²⁸⁵

Infatti, ora, poiché lei è scomparsa, dovrà annullare l'ordine del costoso yacht da settantacinque mila dollari che le voleva regalare. Ma, incisa sulla prua, sotto gli occhi di tutti, c'è la sua trappola, ovvero la stanza della poesia di Mallarmé *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*, che narra di un cigno intrappolato nel ghiaccio. La poesia stessa denuncia il destino di Albertine fra le braccia di Marcel:

58.

²⁸⁴ Ivi, p. 8.

²⁸⁵ Ivi, p. 14.

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

(Mallarmé, 'Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui')

a swan of olden times remembers

that it is he:

the one

magnificent but

without hope setting himself free

for he failed to sing

of a region for living

when barren winter

burned all around him with *ennui*.²⁸⁶

Ritorna il termine *ennui*. D'altronde, questa era la poesia preferita di Albertine. Il cigno è *le prisonniere*, è Albertine stessa. Anne Carson ci suggerisce l'analogia, parlando nell'appendice numero otto del destino dell'animale selvatico tenuto in cattività.

²⁸⁶ Ivi, p. 21. La traduzione dal francese è di Anne Carson.

(...) The captive animal may survive days or even months, riding horses and sending off telegrams, only to die suddenly from heart failure or some apparent accident. There is no treatment for capture myopathy.²⁸⁷

Albertine si è fatta imprigionare nel ghiaccio, soccombendo al desiderio di Marcel, desiderando lei stessa, forse, che quel desiderio fosse amore; come un animale addomesticato, mansueto, sotto la carezza del suo padrone. La noia del testo francese diventa la noia che prova Marcel nell'averla intorno, ormai domestica e non più interessante.

59. 'Everything, indeed, is at least double.'

La Prisonnière (p.362)

Ogni cosa, è, come minimo, doppia. Questo vale sia per la scrittura di Anne Carson, che per quella di Mallarmé: entrambi rifiutano di esprimersi in una lingua letteraria che sia immediatamente intellegibile, in modo da risvegliare nel lettore l'intelligenza, e l'attenzione. Autori difficili, certamente, ma che, nei loro testi, forniscono sempre le chiavi per la decodificazione ai loro lettori; «altrimenti non ci sarebbe sfida intellettuale autentica».²⁸⁸

Conservando tutta la sua tristezza d'esiliato, il cigno s'arricchisce in Mallarmé d'una complessa simbologia, e in realtà può essere assunta come l'espressione figurativa di una storia dolorosa.²⁸⁹

Se il cigno è prigioniero del ghiaccio, significa quindi che non può più volare. Magnifico, ma senza più speranza di liberarsi, avendo fallito nel cantare di quello "spazio vitale". Le

²⁸⁷ Ivi, p. 24.

²⁸⁸ Delia Gambelli, *La poesia di Mallarmé e la ricerca "en hypothèse" dell'Assoluto*, in "Status Quaestionis", Roma, 2015.

²⁸⁹ Stéphane Mallarmé, *Poesie*, a cura di Luciana Frezza, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 269.

ali di Albertine sono state spezzate da un amore sbagliato. Albertine è un personaggio che condivide molte affinità con un'altra personalità poetica di Anne Carson: il rosso ed alato Gerione. A pensarci bene, hanno entrambi qualcosa in comune con il cigno mallarmeiano: nessuno dei due, anzi, nessuno dei tre riesce a spiccare il volo:

Wings mark the difference between a mortal and an immortal story of love.²⁹⁰

Alle ali, Anne Carson ha dedicato il capitolo: “What a Difference a Wing Makes”, del suo saggio *Eros the bittersweet*, ma esse, in verità, ci svelano forse la cosa più importante sull’Eros: il desiderio mette le ali alla nostra anima, e ci fa percorrere lo spazio vuoto fra noto e ignoto. Infatti, la teoria dell’anima di Platone è costitutiva di menti come quelle di Carson e di Mallarmé. Esistono delle relazioni necessarie fra il mondo visibile e quello invisibile; il secondo lascia delle tracce nel nostro:

«M. Stéphane Mallarmé est un platonicien. Il croit à des séries do rapports nécessaires et uniques entre lo visible et l'invisible », dit Jules Lemailre.²⁹¹

Il salto fra noto e ignoto è pauroso, folle, impossibile. Ma forse, basta essere innamorati:

It is a high-risk proposition, as Sokrates saw quite clearly, to reach for the difference between known and unknown. He thought the risk worthwhile, because he was in love with the wooing itself. And who is not?²⁹²

²⁹⁰ Anne Carson, *Eros the bittersweet*, op. cit. p. 207.

²⁹¹ Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, op. cit. p. 159; « Il Sig. Stéphane Mallarmé è un platonico. Crede in una serie di relazioni necessarie e uniche tra il visibile e l'invisibile».

²⁹² Anne Carson, *Eros the bittersweet*, op. cit. p.223.

IV.

1. The edge of what can be loved

Well life has some risks. Love is one.²⁹³

Ciò che stabilisce le relazioni di attrazione e di mancanza fra due amanti è lo spazio: uno spazio che può essere fisico, o metafisico, ma, come abbiamo avuto modo di vedere, è sempre spazio vuoto. Il vuoto è ciò che stabilisce i confini: la distanza fra due amanti è dolceamara, perché essa li separa e, allo stesso tempo, fa sì che si desiderino.

²⁹³ Anne Carson, *The beauty of the Husband*.

If we follow the trajectory of eros we consistently find it tracing out this same route: it moves out from the lover toward the beloved, then ricochets back to the lover himself and the hole in him, unnoticed before. Who is the real subject of most love poems? Not the beloved. *It is that hole*^{294, 295}

Ma non si tratta di uno spazio neutro, calmo. Nel taglio, nella ferita fra due amanti sta avvenendo una tempesta: la tensione è estrema. Aristotele nella *Metafisica* scriveva: «tutti gli uomini tendono per loro natura al sapere».²⁹⁶ Iniziamo a notare come questa tensione non sia, allora, prerogativa esclusiva degli amanti, ma che sia strettamente legata anche all'attività del conoscere. Sia il desiderio che la conoscenza si protendono verso qualcosa che non c'è, qualcosa di distante, e lo desiderano. Mallarmé si riferiva a questa precisa attività con il termine: *vibration*.

Je crois que pour être bien l'homme, la nature se pensant, il faut penser de tout son corps — ce qui donne une pensée pleine et à l'unisson comme ces cordes du violon vibrant immédiatement avec sa boîte de bois creux.²⁹⁷

In ogni atto di pensiero la mente deve attraversare lo spazio fra ciò che è noto e ciò che è sconosciuto: entro questa tensione, il pensiero vibra. Vuoto e vibrazione vanno di pari passo: la tensione del pensiero, il suo protendersi verso ciò che è sconosciuto, non potrebbe verificarsi in altro luogo che non sia vuoto.

In any act of thinking, the mind must reach across this space between known and unknown, linking one to the other but also keeping visible their difference.

²⁹⁴ Il corsivo è il mio.

²⁹⁵ Ivi, p. 52.

²⁹⁶ Aristotele, *Metaphysica*, a cura di W. Jaeger, Oxford University Press, Oxford 1957.

²⁹⁷ Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 720 ; «Credo che per essere un uomo buono, la natura che pensa se stessa, bisogna pensare con tutto il proprio corpo - che dà un pensiero pieno e all'unisono come le corde del violino che vibrano immediatamente con la sua cassa di legno vuota.»

It is an erotic space. To reach across it is tricky; a kind of stereoscopy seems to
be required.²⁹⁸

La conoscenza è comparare la differenza fra noto e ignoto in modo da scorgervi delle somiglianze. Quelle somiglianze, quelle relazioni, però, si sono stabilite solo grazie ad una differenza iniziale: è soltanto attraverso la tensione che noi siamo capaci di mantenere quella differenza. Quindi, la conoscenza funziona come la tensione erotica del desiderio: non vogliamo l'unità, la superficie piatta, ma desideriamo lo squarcio, e vogliamo poter guardare, allo stesso tempo, i confini di quel taglio: tenere insieme vicino e lontano, qui e ora. Siamo scissi in questo sguardo stereoscopico.

Anne Carson, a proposito del confitto fra unità e divisione, ci riporta la celebre leggenda sull'origine dell'uomo, raccontata da Aristofane nel *Simposio* di Platone. Si narra che gli uomini fossero in origine rotondi, due metà perfette unite in una sfera. Apparentemente felici, rotolavano in giro per il mondo, fusi alla loro anima gemella. Tuttavia, nella loro ambizione, o sete di conoscenza che fosse, rotolarono fino all'Olimpo, e Zeus per punirli, li tagliò in due, ponendo le due estremità ai lati opposti del mondo. «Così ogni essere umano, ora, deve passare la vita alla ricerca di quell'unica e sola altra persona che può di nuovo renderlo intero».²⁹⁹ Aristofane era un autore di commedie, e l'ironia è percepibile in questo aneddoto. Ma la leggenda ci insegna che, se fossimo stati davvero felici di essere una palla, non ci saremmo montati la testa e non avremmo rotolato alla ricerca di qualcos'altro. Come scrive ironicamente Anne Carson: «So much for oneness».³⁰⁰

Mallarmé, nella lettera a Eugène Lefébure, del 27 maggio 1867, sembra aver intuito che per avere una visione chiara delle cose, bisogna uscire da se stessi, scindersi in più parti, altrimenti non si sente altra unità che quella della propria vita.

²⁹⁸ Anne Carson, *Eros the bittersweet*, op. cit. p. 221.

²⁹⁹ Anne Carson, *Eros il dolceamaro*, op. cit. p. 47.

³⁰⁰ Anne Carson, *Eros the bittersweet*, op. cit. p. 100.

Je suis véritablement décomposé, et dire qu'il faut cela pour avoir une vue très-une de l'Univers ! Autrement, on ne sent d'autre unité que celle de sa vie. Il y a dans un musée de Londres « la valeur d'un homme » : une longue boîte-cercueil, avec de nombreux casiers, où sont de l'amidon — du phosphore — de la farine — des bouteilles d'eau, d'alcool — et de grands morceaux de gélatine fabriquée. Je suis un homme semblable.³⁰¹

Eros è un racconto in cui ad interagire sono sempre l'amato, l'amante e la differenza fra i due. La conoscenza sgorga da quella distanza, ed emette una luce:

Eros is always a story in which lover, beloved and the difference between them interact. The interaction is a fiction arranged by the mind of the lover. It carries an emotional charge both hateful and delicious and emits a light like knowledge.³⁰²

Mallarmé, nei momenti massimi del suo lavoro poetico, quando tutto il suo corpo e la sua mente erano tesi verso la conoscenza, si sforzava di dimenticare qualsiasi cosa che non fosse il suo cuore:

Depuis, je me suis dit, aux heures de synthèse nécessaire, « Je vais travailler du cœur » et je sens mon cœur (sans doute que toute ma vie s'y porte) ; et, le reste de mon corps oublié, sauf la main qui écrit et ce cœur qui vit, mon ébauche se fait — se fait.³⁰³

“Travailler du cœur” è il modo in cui nasce l'opera d'arte. Come Socrate, anche Mallarmé era innamorato del sapere, e riteneva opportuno rischiare, tendendosi nella differenza fra

³⁰¹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 721 ; «Sono veramente scisso e dico che ci vuole per avere una visione molto chiara dell'Universo! Altrimenti non si sente altra unità che quella della propria vita. C'è in un museo di Londra "il valore di un uomo": una lunga cassa-bara, con molti scomparti, in cui ci sono amido - fosforo - farina - bottiglie d'acqua, alcol - e grossi pezzi di gelatina confezionata. Sono un uomo simile.»

³⁰² Anne Carson, *Eros the bittersweet*, op. cit. p. 219.

³⁰³ Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit. p. 720 ; «Da allora, mi sono detto, nei momenti di necessaria sintesi, “vado a lavorare con il cuore” e sento il mio cuore (senza dubbio tutta la mia vita è dedicata ad esso); e, dimenticato il resto del mio corpo, eccetto la mano che scrive e questo cuore che vive, e il mio bozzetto è fatto – è fatto.»

noto e ignoto. In fondo, se crediamo a Platone, possiamo librarci in volo su quella distanza che si estende dall'abisso in noi stessi fino al confine estremo di ciò che amiamo.

“How does distance look?” is a simple direct question. It extends from a spaceless within to the edge of what can be loved. It depends on light.³⁰⁴

³⁰⁴ Anne Carson, *Autobiography of Red*, op. cit. p. 43.

Bibliografia

Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Parigi, Gallimard, 1959.

Anne Carson, *Antigonick*, United Kingdom, Bloodaxe Books, 2015.

Anne Carson, *Antropologia dell'acqua. Riflessioni sulla natura liquida del linguaggio*, Roma, Donzelli, 2010.

Anne Carson, *Autobiografia del rosso*, Milano, Bompiani, 2000.

Anne Carson, *Autobiography of Red: A Novel in Verse*, London, Jonathan Cape, 1998.

Anne Carson, *Economia dell'imperduto*, Milano, Utopia, 2020.

Anne Carson, *Economy of the Unlost (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)*, New Jersey, Princeton University Press, 1999.

Anne Carson, *Era una nuvola*, traduzione di Patrizio Ceccagnoli, Milano, Crocetti, 2021.

Anne Carson, *Eros il dolceamaro*, traduzione di Patrizio Ceccagnoli, Milano, Utopia, 2021.

Anne Carson, *Eros the Bittersweet*, Princeton University Press, 1986.

Anne Carson, *Grief Lessons: Four Plays by Euripides*, New York, New York review of books, 2006.

Anne Carson, *La bellezza del marito. Un saggio romanzo in 29 tanghi*, traduzione di Patrizio Ceccagnoli, Milano, Utopia, 2020.

Anne Carson, *Men In The Off Hours*, New York, Vintage Publishing, 2011.

Anne Carson, *The Albertine Workout*, London, New Directions, 2014.

Anne Carson, *The Beauty of the Husband: A Fictional Essay in 29 Tangos*, New York, Random House, Inc., 2001.

Anne Carson, *Variations on the Right to Remain Silent*, in "A Public Space", vol. 7, 2008

Aristotele, *Metaphysica*, a cura di W. Jaeger, Oxford, Oxford University Press, 1957.

Bianca Stone, *Your Soul Is Blowing Apart. Antigone and the Influence of Collaborative Process*, in AA.VV., "Under discussion", 2015.

Delia Gambelli, *La poesia di Mallarmé e la ricerca "en hypothèse" dell'Assoluto*, in "Status Quaestionis", Roma, 2015.

Emily Strokes, *Antigone by Anne Carson – review*, «Guardian», 8 giugno 2012.

Luca Pietromarchi, *Carlo Bo: la grande lezione su/di Mallarmé*.

Luca Bevilacqua, *L'essenza e l'arabesco. La letteratura secondo Mallarmé*, in *L'utile, il bello, il vero. Il dibattito francese sulla funzione della letteratura tra Otto e Novecento*, a cura di T. Goruppi, L. Sozzi, Pisa, ETS - Editions Slatkine, 2002.

Mario Luzi, *Studio su Mallarmé*, Firenze, G.C. Sansoni, 1952.

Nicola Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014.

Stephane Mallarmé, *L'après-midi d'un faune*, a cura di Luigi de Nardis, Roma, Bulzoni, 1976.

Stephane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Tome I, Édition de Bertrand Marchal, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1998.

Stephane Mallarmé, *Poesie*, a cura di Luciana Frezza, Milano, Feltrinelli, 2011.

Stephane Mallarmé, *Poesie e prose*, traduzioni di Adriano Guerrini e Valeria Ramacciotti, Milano, Garzanti, 2005.

Stephane Mallarmé, *Racconti indiani*, a cura di Attilio Scarpellini, Roma, Fazi, 2013.

Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Torino, Einaudi, 1997.

“Trasparenze”, n. 8, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova, 2022.

Umberto Eco, *L'Ottocento - Storia: Storia della Civiltà Europea*, Milano, Encyclomedia, 2014.

Ringraziamenti

Il lavoro svolto per questa tesi non sarebbe stato possibile senza l'aiuto e l'incoraggiamento del Professor Nicola Ferrari, che ringrazio per avermi grandemente ispirato nel campo della ricerca letteraria, oltre che per essere un ottimo insegnante.

Ringrazio la Professoressa Laura Colombino per tutto il supporto e la disponibilità.

Grazie a mia madre e a mio padre, da sempre per me esempio di grande intelligenza e nobiltà d'animo.

Un grazie a mia nonna, alla sua forza inimmaginabile, indistruttibile. Mi hai sempre detto: «sii come l'Araba Fenice: risorgi dalle tue ceneri».

Grazie ad Amedeo, per aver creduto in me senza posa, anche quando io non ci credevo affatto. Sei un regalo della vita.

E infine, grazie ad Anne Carson, per avermi aiutato a ricordare che nella vita non tutto è semplice; anzi, che non deve essere tutto semplice. Grazie perché, in un mondo che ormai tende alla semplificazione eccessiva, in una società che ha deciso che le cose complesse non vanno bene, l'essermi dovuta impegnare, ardentemente, per capire, è il regalo più bello che questa geniale scrittrice potesse farmi.