



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere

Tesi di Laurea

*“Autobiografia del rosso” : Anne Carson e
il riuso del classico*

Relatore
Professore Luigi Marfè

Laureando/a
Alice Pagliaro
n° matricola 2005227 / LTLT

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Introduzione.....	5
1. Il classico e i suoi riusi.....	9
1.1 I classici e il tempo.....	9
1.2 Tre definizioni di classico.....	14
1.3 Riusi del classico.....	21
2. Anne Carson e il classico.....	29
2.1 Una scrittrice sperimentale.....	29
2.2 I generi in Anne Carson.....	33
2.3 Poetica della traduzione.....	42
3. <i>Autobiography of Red</i>	47
3.1 L'architettura del testo.....	47
3.2 Stesicoro: scorci e frammenti.....	55
3.3 L'identità come mostro.....	57
3.4 La fotografia e il sequel.....	61
Bibliografia.....	66

Introduzione

Con questo elaborato ci si propone di analizzare come il classico, nelle sue più diverse declinazioni, sia oggetto di uso da parte degli scrittori contemporanei e come possa tuttora fornire spunti creativi, a partire dal modo in cui se ne serve nelle sue opere Anne Carson. L'obbiettivo è comprendere come la possibilità di ridare vitalità al classico sia stata realizzata con successo dall'autrice canadese, capace di unire nella sua produzione la conoscenza della letteratura greca e latina ad una sensibilità del tutto moderna, con risultati unici nel campo letterario contemporaneo. Per fare ciò è necessaria un'attenta lettura non solo delle opere dell'autrice, ma anche di tutte le teorie del classico e dei suoi riusi, indispensabili basi per lo sviluppo dell'argomentazione.

Il punto di partenza, affrontato nel primo paragrafo, non può che essere una riflessione intorno alla definizione del termine «classico»: la questione, tuttavia, non è semplice come potrebbe a prima vista apparire. La parola classico, infatti, in uso già in epoca romana con Aulo Gellio e le sue *Noctes Atticae*, ha inevitabilmente subito nel tempo modificazioni non indifferenti di significato. Oggi, il termine ha per noi un ampio ventaglio di possibilità di significato, alcune adatte ad ambiti più accademici (la parola infatti è entrata anche nell'ambito scientifico), altre inserite in modo ormai stabile nel linguaggio quotidiano. In questa sede, per chiarezza, si intende definire al meglio lo sviluppo diacronico di questa nozione, con tutte le sue evoluzioni, ma per completezza si prendono in considerazione anche tre casi specifici. In questo modo, nel secondo paragrafo, partendo da osservazioni di Charles-Augustin de Sainte-Beuve, T. S. Eliot e Italo Calvino, si cerca di cogliere le diverse sfumature che il termine ha acquisito, ma soprattutto di comprendere la rilevanza che ha avuto nel dibattito accademico.

Fatto ciò, il passo successivo richiede di porre l'attenzione su un nuovo aspetto: una volta definito cos'è un classico, con le dovute precisazioni di contesto, in che modo un autore può andare ad interagire con esso? Per rispondere a questa domanda, si è costretti a prendere in considerazione un fenomeno decisamente più ampio, quello delle relazioni transtestuali o, più nello specifico, quello delle relazioni di ipertestualità. Con questo termine Gérard Genette ha presentato in *Palimpsestes* (1997) tutte quelle operazioni che

consistono nell'interazioni tra un testo di partenza, definito ipotesto, e un testo successivo, chiamato ipertesto, che stabilisce con esso un rapporto di dipendenza e innesto. Chiaramente in questa categoria si possono inserire rapporti di moltissimi tipi, con ipotesti delle più svariate tipologie, tra cui ovviamente si possono riconoscere quelli riconducibili alla definizione di classico. Per questo motivo, nel terzo paragrafo di questo primo capitolo, sono analizzati gli esempi più diversi, dall'azione di Virgilio sulla materia omerica per creare la sua *Eneide*, al legame instaurato da James Joyce con l'*Odissea* nel suo *Ulysses*.

Tutte queste categorizzazioni, per quanto estremamente utili, hanno tuttavia i loro limiti: è un fatto di cui Genette avverte il lettore, essendone perfettamente consapevole, ma è anche uno dei punti fondamentali da comprendere per poter parlare di Anne Carson. La produzione letteraria dell'autrice canadese, infatti, è riconosciuta a livello internazionale non solo per il tipo di rapporto che lega le sue opere a quelle classiche, ma anche per la sua capacità di unire in modi sempre nuovi contenuti e generi diversissimi tra di loro, con risultati estremamente interessanti. Per poter parlare di ciò, il secondo capitolo si apre con un paragrafo che passa in rassegna le pubblicazioni dell'autrice, e insieme traccia un breve profilo degli eventi biografici che più hanno influito sulla sua poetica e sui suoi percorsi di ricerca universitaria. In seguito, l'attenzione è completamente dedicata alla questione del genere letterario: si è appena accennato come le sue opere si distinguano per la particolare commistione di stili. L'obbiettivo è dunque individuare in che modo questo processo si realizzi con opere che risultino comunque unitarie e omogenee, con una loro identità ben precisa.

Si scopre dunque, sia grazie alle dichiarazioni di poetica di Carson nell'intervista a «The Paris Review», sia grazie agli studi successivi fatti su di lei, che alla base di questa natura ibrida delle sue opere si cela il contrasto tra l'accademico e il poetico. Cresciuta nell'ambito degli studi classici, tra saggi e discussioni oggettive, Anne Carson ha sempre lottato per far convivere questa parte della sua persona con quella invece dedicata alla scrittura creativa e all'ambito più generalmente artistico. A tutto ciò si unisce la passione per la letteratura, sia classica sia moderna, e una straordinaria capacità personale di trasformare in arte il dolore e il lutto, così come l'amore.

Il risultato di questa complessa disposizione interiore non può che essere a sua volta caratterizzato da un certo mistero, un fascino che si rivela capace di stregare il lettore con la sua natura a metà tra il familiare e l'estraneo: è l'essenza delle opere di Carson, splendidamente colta con la definizione di «chimera», proposta da Phoebe Giannisi, ma

è allo stesso tempo anche e soprattutto il rapporto che Carson sente nei confronti del greco antico. Ed è quindi in questa dialettica continua, tra ciò che si percepisce e ciò che si scorge appena, tra somiglianza e differenza, che viene costruita l'architettura delle sue opere. A tenere insieme le diverse parti, ad unire frammenti e romanzo, immagini e poesia, saggio e fotografia, classico e moderno, è la logica degli «assemblages», riproposta da Thomas Nail: la produzione di Carson, la chimera a cui si può ricondurre ciascuna delle sue opere composite, è un insieme di singolarità legate da una logica esterna. Ad unirle è un collegamento che può nascere in seguito ad una mera casualità, ma il pensiero che le organizza è puramente da attribuire all'autrice, che così è in grado di legare tra di loro autori apparentemente agli antipodi, o di comunicare una certa familiarità con scrittori che appartengono ad epoche lontanissime. Un ultimo aspetto da tenere in considerazione, vista la sua peculiarità rispetto alla tendenza accademica più diffusa, è l'approccio alla traduzione, a cui è dedicato il terzo e ultimo paragrafo di questo secondo capitolo: Anne Carson si distingue per la volontà di restituire al lettore l'effetto del testo originale, che sia completo o frammentario, agendo però, quando lo ritenga necessario od opportuno, con manipolazioni e modificazioni della lingua che la rendano interessante. In generale, potremmo identificare la volontà dell'autrice con quella di riportare in vita ciò che è andato perduto, tra vuoti e spazi bianchi.

È in questo contesto che nasce *Autobiography of Red*, a cui è dedicato l'intero terzo capitolo: l'obiettivo è quello di rintracciare nelle tematiche specifiche dell'opera tendenze e linee guida generalmente appartenenti alla scrittura di Anne Carson, riconoscendone allo stesso tempo le peculiarità. Ci si sofferma prima di tutto sulla struttura dell'opera, in cui si può riconoscere l'assemblaggio di cinque generi o stili diversi: una prefazione, dal tono introduttivo; un insieme di frammenti, presentati come traduzioni, ma in realtà frutto di un'operazione più complessa, che vede l'autrice protagonista; tre appendici, dall'aspetto apparentemente accademico e serio, ma in realtà destabilizzanti nei confronti dei lettori; una parte narrativa vera e propria, che è però narrazione in versi, con capitoli molto brevi e che verso la fine propendono più al saggio fotografico; infine un'intervista, in cui tuttavia sia gli interlocutori che l'oggetto appaiono sempre sfuggenti.

Nel secondo paragrafo si analizza invece il concetto di classico, approfondendo il perché l'autrice abbia scelto come punto di riferimento dell'opera proprio Stesicoro, un autore noto più agli specialisti che al grande pubblico, per poi modificarne profondamente l'opera. Si prende quindi in considerazione, nel paragrafo successivo, la tematica della

mostruosità rispetto al protagonista Gerione, nell'originale un mostro rosso e alato a tre teste, in Carson un ragazzino omosessuale le cui ali compaiono solo ogni tanto, ma sembrano essere più che altro una percezione personale. L'ultimo paragrafo è dedicato alla presenza dell'elemento fotografico nel testo, con riferimenti all'aspetto iconografico nelle altre opere, e infine si conclude con *Red Doc*>, per capire se esso possa essere effettivamente considerato un sequel di *Autobiography of Red*.

Per concludere, lo studio del materiale fin qui proposto ha confermato l'idea che Anne Carson sia un'autrice in grado di distinguersi nettamente nel panorama letterario contemporaneo: con le sue opere ha saputo portare al grande pubblico i classici greci e latini, non con una semplice trasposizione, ma con un'operazione ben più complessa capace di ridonare loro vita. Stesicoro, così come Saffo o Catullo, rivivono nelle pagine di Carson non come resti o cimeli muti e distanti nel tempo, ma come nuove entità in grado di parlare ancora, oggi come allora, a un pubblico che, anche se ormai ben diverso, sa cogliere in essi un messaggio che non smette mai di esistere e comunicare il suo contenuto.

Capitolo I

IL CLASSICO E I SUOI RIUSI

I classici e il tempo

Per parlare del classico e, in seguito, dei suoi riusi, è ovviamente necessario e inevitabile partire da una sua definizione. L'operazione potrebbe apparire superflua, o fin troppo banale, visto l'amplissimo utilizzo della parola nelle più varie situazioni. Classico, come ha spiegato Franco Fortini nella sua definizione per l'*Enciclopedia Einaudi*, non ha al giorno d'oggi un significato univoco: spazia dal più semplice sinonimo per indicare qualcosa di eccellente e perfetto, al significato legato piuttosto ad un ambito tecnico, per cui può definire procedure o esperimenti largamente noti, senza poi dimenticare la più immediata associazione con il "classicismo". Ma questi sono solo gli estremi di un termine che contiene al suo interno un insieme di accezioni ancora più vasto, che è andato sedimentandosi e ampliandosi nel corso del tempo.

Questo processo di stratificazione e ampliamento ha portato per certi versi ad una degradazione del termine, involgarito in parte dall'uso o limitato a designazioni approssimative¹. Si noti per esempio come la sua presenza in quello che possiamo definire registro medio, si debba alla possibilità di indicare non tanto il migliore in una determinata categoria, «bensì quel che è corredato da un prestigio durevole e che può fungere da criterio di misura»². Una sfumatura che, per esempio, cogliamo perfettamente nell'ambito della moda, dove un determinato taglio sartoriale o un ben preciso abito vengono definiti con enorme frequenza come «classici», in quanto emblemi di una tradizione di qualità e

¹ Riguardo il modo in cui il classico vive in una contemporaneità che alcuni potrebbero definire come deteriorata, si faccia riferimento a *I classici nell'età dell'indiscrezione* di Matteo Berrettini. L'autore, con un tono che sa essere piacevolmente scherzoso, affronta il dilemma della rilevanza delle opere classiche in un'epoca che definisce come ormai rivolta all'indiscrezione, intesa come interesse per dettagli che possano risultare rilevanti per un grande pubblico poco attento alle questioni eminentemente letterarie. Qui, i classici vengono definiti come «quel particolare tipo di libri che esisteva quando tutti gli altri, quelli che sono venuti dopo, non erano ancora stati scritti. [...] dunque rappresentano ciò che abbiamo sicuramente in comune con le generazioni che ci hanno preceduto» (cfr. M. Berrettini, *I classici nell'età dell'indiscrezione*, Einaudi, Torino, 1995, p. VIII.).

² F. Fortini, «Classico», in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 3, Torino, Einaudi, 1978, p. 192.

di una certezza nel tempo. Per quanto semplicistico (il concetto di classico, come vedremo, va ben oltre questi riferimenti), anche il senso moderno porta in realtà tuttora con sé l'idea aristotelica di «medietà», divenuta poi *modus* oraziano, a sua volta inserito nel procedimento umanistico di ordinamento etico e formale che andremo in seguito ad analizzare. Il significato del termine «classico», come si è già potuto intuire, non può essere scisso dal suo intricato dipanarsi nel corso del tempo: l'odierno riferimento complessivo legato all'antichità e alla classicità va dunque analizzato ripercorrendo il suo percorso semantico nel corso dei secoli, che ne ha permesso l'ampliamento così come la degradazione, rimuovendo la consapevolezza delle scelte e dei cambiamenti avvenuti, ma non per questo diminuendone il valore storico, che rimane grandissimo.³

Si passi quindi ora, sempre facendo riferimento alle parole di Franco Fortini, ad un quadro storico del termine, per quanto possibile esaustivo, considerando che la vastità delle nozioni non ne ha ancora permesso un'analisi definitiva e completa. Come punto di partenza, per dimostrare ulteriormente la rilevanza della stratificazione di significati già citata, si prenda l'accezione mercantile del termine «classico», da intendere come riferimento all'ottima qualità di un prodotto. Questa interpretazione qualitativa non è poi così inopportuna: già in Aulo Gellio e nelle sue *Noctes Atticae* compare la contrapposizione (a sua volta fatta risalire a Cornelio Frontone) tra lo *scriptor classicus*, pensato per il ceto che contribuiva di più dal punto di vista fiscale, e lo *scriptor proletarius*, rivolto invece a quello più basso. Il passo successivo risale all'età giustiniana: *classicus* indica a questo punto lo studente e, di conseguenza, le opere che andavano lette e commentate nelle classi per il loro valore esemplare.

La coordinata temporale successiva si caratterizza per un notevole salto non solo temporale (si passa al tardo periodo umanistico), ma anche e soprattutto concettuale: il termine inizia a racchiudere in sé il doppio valore di opere legate all'antichità greco-latina, che meritano rispetto e deferenza, in quanto modelli da imitare, e di opere che, pur non appartenendo alla categoria precedente, sono comunque riconosciute come eccellenti. Così, nel ventennio 1560-1580, si è ormai pronti ad estendere il termine oltre

³ A questo proposito, si rimanda agli studi critici di Hans Robert Jauss e Hans-Georg Gadamer. Nel primo caso, viene evidenziato come la contrapposizione dei moderni con gli antichi sia una specie di costante letteraria, un susseguirsi di generazioni che diventa sequenza non riconosciuta. Come le *Querelles des anciens et des modernes* discutono sul concetto di esemplarità e di imitazione, così Tacito nel *Dialogus de oratoribus* discuteva delle pretese dei «moderni» sugli *antiqui*. (cfr. H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970; trad. it. *Storia della letteratura come provocazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999). Per quanto riguarda Gadamer, il riferimento al concetto di classico si basa su una sua interpretazione normativa e non descrittiva: «La nozione di classico è una vera categoria storica proprio in quanto è più di una nozione indicante un'epoca o uno stile senza tuttavia voler essere l'idea di un valore soprastorico» (cfr. H.G.Gadamer, *Verità e metodo*, (1960), tr. it. Bompiani, Milano 1983, p. 336.).

la limitata accezione di autori antichi, comprendendo anche quelli che verranno chiamati «moderni». Questa seconda accezione però rimarrà secondaria per ben tre secoli, dal XVI al XIX, mentre la prima darà luce a una molteplicità di classicismi, legati tra di loro da rapporti vari se non contraddittori.

Nel cinquantennio 1780-1830 la polemica europea si caratterizza per un'inversione: classico denota la collocazione nel canone di qualsiasi lingua, cultura o società, mentre tramite la filologia, la linguistica e la storiografia viene dissolto il modello del mondo antico. Ma la vera critica alla limitata nozione di classico si deve alla Germania, dalla seconda metà del Settecento: in particolare, nel 1796, Friedrich von Schlegel, nella prefazione allo scritto *Intorno allo studio della poesia greca*, abbandona il binomio oppositivo tra classico e moderno, in favore di quello che vede contrapposti poesia e ciò che non è poesia. Il significato di classico viene quindi ora ampliato, lasciando spazio ad una visione allargata, che identifica il termine come un valore assoluto, estetico-etico. Si ricordino ovviamente anche i contributi di Goethe e Schiller che, in modo apparentemente contraddittorio, passano dall'imitazione degli antichi modelli alla stesura del *Faust* o del *Wallenstein*. Entrando poi in pieno Ottocento, l'*Estetica* di Hegel, pubblicata postuma nel 1836-38, segna un passo importante per la definizione, in questo caso, di arte classica: essa è un modello costituito da misura e limite, in cui si uniscono razionale e sensibile.

Per quanto riguarda i classici tedeschi, un valido approfondimento viene proposto da Hans Robert Jauss. Si parta col chiarire che la sua idea sul rapporto tra il classico e la contemporaneità si basa sul fatto che l'opera classica sia in grado di comunicare qualcosa nel presente solo quando interrogata in modo valido. Il problema che ci si pone è dunque quello di come sia possibile rendere la classicità di nuovo moderna e far rivivere il passato artistico nel presente. Jauss afferma che il dilemma era stato particolarmente sentito nell'ambiente tedesco, che aveva visto un susseguirsi di diversi atteggiamenti. Inizialmente era prevalsa una certa indifferenza nei confronti della poesia classica tedesca, in parte dovuta al fastidio per l'ammirazione obbligatoria richiesta nell'ambiente scolastico e in parte conseguenza di un disagio verso l'individualismo classico in seguito alla dittatura hitleriana. Intorno alla metà degli anni Sessanta, la poesia classica diventò di colpo di nuovo moderna: si trova, da una parte, l'interesse critico mostrato dal movimento studentesco del '68, che rifiuta il culto dell'autonomia del poeta e dell'opera, l'idealizzazione storica e soprattutto l'idea schilleriana di educazione estetica dell'uomo; dall'altra, prevale un fenomeno denominato nostalgia, che comporta il successo di mostre

di autori come Caspar David Friedrich e la rinascita della narrativa. Ma ad interessare Jauss è soprattutto quel tipo di attualizzazione in grado di ringiovanire l'opera, ovvero «un rinnovamento del processo di ricezione, che sta tra il passato di un'opera e la sua comprensione attuale; un rinnovamento che deve di necessità scegliere e abbreviare, ma che con questa operazione necessaria riesce ad animare e ringiovanire il passato»⁴. I due esempi che propone sono *Mary Stuart* di Hildesheimer e *Die neuen Leiden des jungen Werther* di Plenzdor: il primo caso è una sorta di critica all'omonima opera di Schiller, attaccata per quanto riguarda le illusioni e le idealizzazioni del linguaggio classico della tragedia; il secondo è invece una sorta di demolizione della lingua di Goethe, sentita come ormai estranea e incomprensibile, che finisce per far coincidere *I dolori del giovane Werther* passati con quelli attuali.

Conclusa la parentesi sull'area tedesca, si torni al percorso cronologico di più ampio respiro momentaneamente interrotto. Un nuovo e ulteriore scarto si ha con la nascita della città moderna: conseguenza della rivoluzione industriale, un'intensa e continua rielaborazione dei miti greci e romani si trascina fino agli anni '30 del Novecento, con notissimi risultati nelle opere di D'Annunzio, Pascoli, Joyce e Apollinaire. Da Winckelmann a Valéry, l'area semantica di classico si indirizza verso la comunicazione di valori etici come disciplina e autocontrollo, attraverso scelte stilistiche quali il rispetto delle norme della tradizione, l'utilizzo della litote, la regolarità e la divisione di generi e stili. Dalla seconda metà dell'Ottocento il termine classico si limita quindi ad indicare «poco più di una tematica e di un corpo di procedure stilistiche e retoriche»⁵. Si accenni brevemente anche all'intervento di Adorno sulla tematica della reificazione nelle opere d'arte: la reificazione, intesa come «l'essere o farsi cosa di alcunché [...], il diventare estraneo alla soggettività»⁶, sembrerebbe mostrare delle comunanze con quanto Fortini ha riportato sul classico. Essa infatti, presupponendo il distacco tra il soggetto e l'oggetto, aiuta a comprendere l'atteggiamento di nobilitazione dell'oggetto, di attenzione verso l'oggettività a scapito della soggettività, di amore per la materia e per la sua esaltazione. Questo aspetto permette un'analogia anche con le tendenze del razionalismo architettonico o del cubismo, che Fortini definisce «incarnazioni successive di una delle fondamentali nostalgie classiciste, quella del materialismo artigianale»⁷.

⁴ H. R. Jauss, *I classici sono di nuovo moderni?*, in «Belfagor», 33, 1 (1978), p. 6.

⁵ F. Fortini, «Classico», in *Enciclopedia Treccani*, cit., p. 192.

⁶ Ivi, p. 195.

⁷ Ivi, p. 195. Si tenga a mente questo passaggio, che si ritrova con qualche analogia nel modo in cui Anne Carson intende il processo di creazione artistica, letteraria o meno, vissuto come la necessità di produrre un oggetto concreto.

Alla vigilia della prima guerra mondiale, con Thomas E. Hulme, poeta e critico inglese morto nel 1917, è ormai formulata una nozione di classico completamente diversa da quella del classicismo umanistico: con lo stemperarsi di questo modello, un insieme di artisti, scrittori, pensatori e studiosi intendono classico come «rifiuto delle illusioni del progresso e del democratismo, come senso del finito e delle distinzioni, separazione del “divino” dall’ “umano”»⁸. Negli anni '20 la parola «classico» ha una fortuna decisamente ampia: in Italia prevale il significato morale e politico per Gobetti, gli scrittori della «Ronda» e per Ungaretti; in Francia, le discussioni sul significato del termine coinvolgono Valéry, Proust, Gide e altre personalità importanti. Fondamentale è inoltre l'intervento di Eliot, che meglio analizzeremo più avanti, continuatore dei concetti di Hulme e padre della definizione che vede la classicità come risultato di una maturità di mente dell'autore e dei costumi di una società, in equilibrio tra tradizione e originalità.

Proust riprende il senso hegeliano del termine classico, mettendo in luce l'aspetto del valore (classica sarebbe una qualsiasi opera d'arte definibile come perfetta): ma questa scelta implica anche il problema del tempo, perché spesso gli aspetti di quel suddetto valore si rendono chiari solo nel passare degli anni o dei secoli, palesando tratti comuni in opere che inizialmente si erano mostrate diversissime per contenuti, forme e contesti. Strutturalisti, semiologi e formalisti hanno tentato di risolvere la questione, fornendo una griglia di decifrazione e classificazione, basata su costanti formali, tipologie di testi e opposizioni binarie, evidenziando l'importanza del momento formale.

Il tempo in ogni caso, secondo Fortini, fornisce un contributo fondamentale alla nascita dei classici: esso infatti, andando ad agire come una patina o come un'erosione, rende irrecuperabili non solo i riferimenti al contesto originale in cui l'opera era stata scritta, ma anche quelle che inizialmente dovevano essere state colte come innovazioni stilistiche o linguistiche. Questo processo, eliminando le spinte antagonistiche, permette contemporaneamente il venire alla luce di un altro aspetto, quello dell'omogeneità e delle analogie con altre produzioni letterarie, evidenziandone i rapporti con la tradizione.

Si aggiunga a questo punto un ulteriore tassello al già numeroso insieme di concetti e definizioni: quello di traducibilità. Paul Valéry nel 1917 paragona lo scrittore classico al traduttore: entrambi infatti non scrivono su pagina bianca, dotati di completa libertà, ma piuttosto si sottopongono a delle regole, operando sostanzialmente delle variazioni su un tema o su una regola già riconosciuti. A questo proposito Walter Benjamin interviene, specificando ulteriormente la questione: la traducibilità è

⁸ Ivi, p. 196.

condizione di sopravvivenza di un'opera e un classico perciò, per sopravvivere, deve essere anche traducibile. In termini più matematici, la traducibilità è condizione necessaria ma non sufficiente per l'esistenza di un classico.

Si concluda la panoramica sul significato del termine classico con un'ultima riflessione, che si rivelerà fondamentale soprattutto nei capitoli successivi, dove verrà affrontato il tema di riutilizzo del classico. Spesso infatti si parla erroneamente di «vitalità dei classici»: essa andrebbe intesa unicamente come ripresa o richiamo di parti di un'opera che, per il resto, a causa del passare del tempo, ha visto morire la sua energia antagonista verso l'epoca. Ed è proprio questa loro inattualità ad aumentarne la significazione: come il sorriso di un defunto, il classico instaura con la contemporaneità un rapporto perturbante, basato su familiarità ed estraneità.

Tre definizioni di classico

La storia della definizione di classico è indubbiamente un riferimento utile per la collocazione del termine in un contesto preciso, ma è possibile avanzare ulteriormente nell'analisi, affiancandola più nel concreto alle parole di autori che hanno sentito la necessità di delineare da un punto di vista teorico questo concetto spesso sfuggente o contraddittorio. Si prendano dunque ora in considerazione le posizioni di Charles Augustin de Sainte-Beuve, T. S. Eliot e Italo Calvino, per poter cogliere al meglio analogie e differenze di pensieri che ben rappresentano la complessità del concetto di classico.

Charles Augustin de Sainte-Beuve è stato un critico letterario francese, vissuto tra il 1804 e il 1869. Della sua produzione, che spazia dai saggi di storia letteraria ai romanzi e alle poesie, comprendendo anche scritti giornalistici, si ricordi in particolare l'articolo di giornale del 1850, intitolato *Qu'est-ce qu'un classique?* Sainte-Beuve si propone qui di correggere la corrente definizione di classico, da lui considerata errata, fornendone una che comprenda anche le letterature moderne. Si parta quindi dal significato di classico che, secondo l'autore, non è quello autentico: seguendo l'opinione errata, esso sarebbe un autore antico, già affermato e ammirato, e che è quindi autorità indiscussa nel suo genere. Un'enunciazione che appare ormai familiare: riprende infatti il concetto romano di *classicus*, che presto andò ad indicare gli autori Greci (traslando l'originale significato di epiteto di classe), per poi passare a quella medievale e rinascimentale, che abbraccia

l'intera Antichità, greca e latina. A questa concezione Sainte-Beuve oppone la sua proposta:

Un vero classico, [...] è un autore che ha arricchito lo spirito umano, che ne ha realmente accresciuto il tesoro, che gli ha fatto fare un passo in più, che ha scoperto qualche verità morale non equivoca, o percepito qualche passione eterna in questo cuore, in cui tutto sembra conosciuto ed esplorato; che ha reso il suo pensiero, la sua osservazione o la sua invenzione, non importa in quale forma, ma ampia e grande, fine e sensata, sana e bella in sé; che ha parlato a tutti in uno stile che gli è proprio e che è insieme quello di tutti, in uno stile nuovo senza neologismo, nuovo e antico, piacevolmente contemporaneo di tutte le epoche.⁹

Vista la complessa formulazione, è possibile ora ad indagare più nello specifico quattro aspetti o conseguenze fondamentali. Prima di tutto, il rapporto tra le nozioni di classico e tradizione; di poco precedente alla citazione è infatti il passo in cui Sainte-Beuve rivela come i due concetti siano inscindibili: classico «implica in sé qualcosa che ha seguito e consistenza, che fa un tutto unico e tradizione, che si forma, si trasmette e dura»¹⁰. Un classico quindi non può mai essere inteso come autore o opera isolati, ma sempre e soltanto come anello di una tradizione e implica perciò in sé l'idea di un progresso e di una dialettica tra opere. Ed è proprio questa dialettica, che l'autore cerca di esprimere attraverso il paradossale binomio di nuovo e antico, ad evidenziare il secondo punto della riflessione: il classico non è un mero modello formale a cui conformarsi, come vorrebbero gli accademici contro cui polemizza Sainte-Beuve, ma il risultato di un processo secondo cui un'opera, inizialmente percepita come rivoluzionaria, assume col passare del tempo aspetti che si rivelano invece essere proscrittori di una tradizione. Ecco quindi che ritroviamo il già nominato aspetto del tempo, come agente rivelatore fondamentale, che permette di scoprire l'antico nel nuovo che ormai non è più tale. Il terzo snodo fondamentale riguarda un aggettivo che potrebbe inizialmente sembrare fuori luogo: si indica infatti la forma del classico come «sana». L'abbinamento è meglio chiarito più avanti, quando il critico opera una distinzione tra il classico, per definizione sano, e il romantico, che non può che essere malato. La distinzione dunque non si basa sul criterio cronologico (il classico è sano perché antico, il romantico è malato

⁹ C. A. de Sainte-Beuve, *Qu'est-ce qu'un classique?*, in id. *Causeries du lundi*, 15 voll., Garnier, Paris, 1874-1876, vol III, p. 42.

¹⁰ Ivi, p.40

perché nuovo), ma sulla vitalità dell'opera: il classico è tale perché energico, capace di sovvertire i canoni e di stupire il lettore, anche se spesso solo a distanza di tempo, perché il genio quasi mai viene riconosciuto immediatamente; mentre il romantico è debole, incapace di realizzare questo compito. Infine, si consideri il fatto che Sainte-Beuve, pur presentando come esempio di classico (da intendere non come modello da imitare, ma opera capace di stupire) gli scrittori del secolo Luigi XIV, non limiti la sua visione all'ambito nazionale, ma la ampli su un orizzonte universale: dopo Omero, ricorda Vālmīki, Vyāsa e Firdūsī, tre poeti che hanno contribuito in modo fondamentale, anche spesso dimenticato, alla letteratura asiatica.

L'atteggiamento di Sainte-Beuve si rivela quindi essere decisamente inclusivo; tuttavia, per ricordare ulteriormente come la concezione di classico possa variare significativamente non solo tra epoche e autori diversi, ma anche nelle diverse affermazioni di uno stesso autore, otto anni dopo, durante la lezione inaugurale tenuta all'École normale supérieure, darà una definizione nettamente più normativa. Gli aggettivi sano e malato assumono ora, nel 1858, un'accezione ben diversa: la sanità di una letteratura si deve al suo essere in conformità con la sua epoca e la sua società; la sua bellezza è serena, estranea a qualunque tristezza o dolore, solida e immobile. Il classico ha visto completamente rovesciata la posizione beauviana, inizialmente volta a riscattare gli scrittori non apprezzati dai loro contemporanei in un'ottica che vedeva il tempo premiare le loro innovazioni, e poi rispecchiata in una rispettabilità che limita gli autori all'amore della propria patria e del proprio tempo.

All'articolo di Sainte-Beuve farà riferimento quasi un secolo dopo T. S. Eliot, nel suo saggio del 1944 *What Is a Classic?*, in cui, come già accennato, compare il riferimento alla maturità quale elemento fondamentale per la definizione di classicità. Per capire cosa Eliot intende con «maturità», bisogna prima di tutto specificare che essa non è di un solo tipo: esiste infatti una maturità di tipo individuale, definita come maturità della mente, e una maturità del periodo letterario, riflesso della società. Questi due aspetti si complicano ulteriormente, rendendo necessario parlare, per quanto riguarda la società, anche di maturità dei costumi e della lingua. Prima di entrare nel vivo dell'analisi di questi aspetti, che offrono diversi spunti interessanti, si precisi la consapevolezza di Eliot nell'utilizzare il termine classico: fin dalle prime righe chiarisce come il termine assuma significati diversi a seconda dell'ambito in cui viene utilizzato, dichiarando inoltre di volersi tenere ben distante dalla polemica letteraria che vede opporsi il classico al romantico. Soprattutto, viene qui ancora confermato (e, come si vedrà, sarà una costante)

il ruolo del tempo: solo col passare degli anni, in una prospettiva storica, si potrà distinguere ciò che è classico da ciò che non lo è.

Questa attenzione per l'elemento storico non è superficiale, anzi, è imprescindibile per comprendere anche gli altri aspetti della riflessione di Eliot. Questo ci permette di tornare alla questione iniziale, riguardante le diverse declinazioni che la maturità può assumere: la storia infatti ritornerà sia nel momento in cui Eliot cerca di dare una definizione di maturità individuale, sia quando si esprime riguardo la maturità di una lingua all'interno di una società. Per quanto il termine maturità assuma per Eliot un significato che può essere chiaro solo a chi maturo lo è già, la distinzione tra le diverse declinazioni di maturità è attentamente articolata. Si parta con la maturità mentale, già più volte identificata con quella individuale: attributo di ogni autore preso nello specifico, può evolversi nel tempo, in modo più o meno rapido, e rispecchiarsi nello stile o nei valori che l'opera comunica. In ogni caso, essa va sempre messa in relazione con la maturità del contesto letterario e sociale: ogni autore, per quanto cerchi di evolvere al massimo, è sempre legato all'ambiente in cui si trova ad agire. Si legge infatti:

Uno scrittore con una mente più matura di un altro può appartenere a un periodo meno maturo, e dunque da questo punto di vista anche l'opera sua sarà meno matura. La maturità di una letteratura riflette quella della società in cui si manifesta; un autore originale -Shakespeare e Virgilio per eccellenza- può far molto per svilupparne la lingua; ma non può condurla a maturità se i suoi predecessori non l'abbiano preparata per il tocco finale di lui. Ogni letteratura matura ha quindi una storia dietro di sé.¹¹

Esistono poi criteri ancora più precisi per definire il grado di maturità di una lingua: basandosi prevalentemente sulla prosa (che permetterebbe una maggiore inclinazione alla ricerca di un linguaggio comune), Eliot propone di individuare come prosa classica quella capace di appartenere ad uno stile comune, dotato di stabilità, equilibrio e armonia, lontano dalla monotonia così come dall'eccentricità. Sotto un aspetto più grammaticale, una lingua matura dovrebbe mostrare un certo grado di complessità anche nella struttura del periodo.

Forniti gli strumenti adatti per poter emettere un giudizio, non rimane che portare degli esempi concreti; come potrebbe quindi mancare Virgilio, presentato fin dalle prime righe del saggio come una sorta di controprova per ogni definizione di classico (perché

¹¹ T.S. Eliot, *Opere. 1939-1962*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 1993, p. 476.

qualsiasi essa sia, l'autore latino non potrà né dovrà mai rimanerne escluso). Virgilio infatti, e in particolare la sua *Eneide*, presentano tutte le caratteristiche che Eliot aveva indicato come distintive. Prima di tutto, troviamo la maturità mentale del poeta: come già detto, perché questa sia presente, è necessaria la consapevolezza della storia, sia del proprio popolo, che degli altri. E chi più dei romani, e dello stesso Virgilio, poteva vantare una simile conoscenza? L'autore, infatti, inserito in un contesto culturale che già aveva dato molti frutti per quanto riguarda lo studio di altre civiltà, aveva operato in prima persona andando a raccogliere e adattare quanto, nella poesia greca, potesse essergli utile per le proprie creazioni letterarie. Questa operazione, che si inserisce già nel filone di ciò che chiameremo più tardi «riutilizzo del classico», è indice anche di uno stadio particolarmente avanzato di civiltà, perché non si limita a rimaneggiare le innovazioni letterarie del proprio popolo, ma amplia gli orizzonti, riconoscendone le differenze radicali ma andando oltre, per abbracciare le affinità che riesce a vedere in una cultura diversa. La maturità mentale e quella dell'epoca sono perciò strettamente legate tra loro, e questa unione ha permesso, secondo Eliot, la nascita di uno dei brani più civili della storia della letteratura: si tratta del passaggio in cui Enea abbandona Didone. La civiltà di questo testo si deve indubbiamente, oltre che ai contenuti, alle straordinarie abilità stilistiche e formali di Virgilio, che hanno permesso di alternare un linguaggio ed una struttura estremamente complessi e raffinati ad una semplicità diretta e concisa. Il suo irraggiungibile stile non sarebbe però unicamente il prodotto di una notevolissima abilità personale, ma anche la somma di tutta la letteratura a lui precedente (e che lui ben conosceva), che aveva permesso alla lingua di raggiungere uno stadio di sviluppo tale da rendere possibile tutto ciò. È quindi questa la massima espressione della lingua latina? Secondo Eliot sì, e ciò porterebbe con sé delle conseguenze non indifferenti: è interessante infatti osservare che la sua riflessione si spinge a dire che un grande poeta classico, come lo è stato appunto Virgilio, finisce con l'esaurire una lingua. Una volta raggiunto l'apice grazie alla produzione di un determinato autore, bisogna aspettare che la lingua evolva a sufficienza e si diversifichi abbastanza per permettere ad un nuovo scrittore di operare nuovamente con essa sperando in risultati altrettanto validi.

Si concluda l'analisi del saggio di Eliot con un'ultima distinzione, quella tra classico assoluto e classico relativo, che vedrà sempre Virgilio come metro di paragone. La differenza tra le due si basa sul fatto che un classico può essere considerato tale in rapporto unicamente alla lingua in cui è scritto, ma può esserlo anche rispetto a molte altre. Il criterio su cui si basa questa suddivisione è quello di comprensività: l'opera

classica deve esprimere al meglio possibile l'insieme di caratteri che esprimono l'essenza del proprio popolo; sarà così capace di rifletterne la condizione e il carattere nazionale, esercitando su di esso una sorta di forza catalizzatrice. Tuttavia, se questo processo non viene applicato unicamente nei confronti di un singolo popolo, ma anche in rapporto a lingue e nazioni straniere, si parlerà non più di un classico relativo, bensì di un classico assoluto, perché capace di universalità.

Per concludere, si prenda in considerazione l'articolo scritto da Italo Calvino, pubblicato il 28 giugno 1981 sul giornale «L'Espresso». In *Italiani, vi esorto ai classici*, l'autore non propone una definizione unica del termine; piuttosto, presenta al lettore 14 tentativi di definizione, con l'intenzione di mettere in luce le diverse sfumature che compongono il complesso disegno del termine. Premettendo che l'intera riflessione è costruita su un meccanismo a catena, in cui si passa da una definizione all'altra per meglio specificare, riformulare o aggiungere, saranno oggetto dell'analisi solo alcuni degli snodi più rilevanti.

Il primo ad essere preso in considerazione è il secondo punto, in cui ritroviamo un tema già più volte evidenziato: il classico è in grado di fornire «modelli, contenitori, termini di paragone, schemi di classificazione, scale di valori, paradigmi di bellezza»¹²; esso è quindi un punto di riferimento, non solo dal punto di vista imitativo, ma anche valutativo, sia per le forme sia per i contenuti. Questa particolare forza dell'opera si rispecchia anche in un altro aspetto: l'influenza che il classico esercita lo rende indimenticabile, per un singolo ma anche per una collettività; il mutamento storico però, allo stesso tempo, ne modifica la percezione, rendendo ogni rilettura una lettura, un'esperienza che porta stupore e scoperta, proprio come suggeriva Sainte-Beuve. Il tempo agisce però anche secondo un'altra prospettiva: i classici hanno la capacità di portare con sé le tracce di tutte le letture precedenti alla nostra e, contemporaneamente, lasciano alle loro spalle la traccia che hanno impresso nelle lingue, nei costumi e nelle culture che hanno attraversato. Per rendere più comprensibile il concetto, l'esempio più immediato è quello dell'Odissea: letta per secoli, l'opera di Omero ha assunto rilevanza e significati diversi, dando spunti di ispirazione per rifacimenti e analisi critiche, modificando l'orizzonte letterario delle epoche ma allo stesso tempo venendo interpretata o accolta con sensibilità diverse a seconda del periodo. Quello che distingue un classico, secondo Calvino, è quindi

¹² I. Calvino, *Perché leggere i classici* (1981), Milano, Mondadori, 1995, p. 6.

Forse solo un effetto di risonanza che vale tanto per un'opera antica che per una moderna ma già con un suo posto in una continuità culturale. [...]. Un classico è un libro che viene prima di altri classici; ma chi ha letto prima gli altri e poi legge quello, riconosce subito il suo posto nella genealogia.¹³

Ritroviamo qui quello che Sainte-Beuve diceva riguardo la tradizione e al rapporto con altre opere: è inevitabile e necessario che si crei un rapporto con quanto è venuto prima e con quanto verrà dopo, in una catena interminabile di dialettica letteraria.¹⁴ La distinzione di Calvino non tiene perciò conto di aspetti formali, cronologici o d'autorità: per quanto riguarda ciò, l'autore stesso rimanda a Franco Fortini e alle sue definizioni. Ma si passi ora al successivo elemento da prendere in considerazione: una volta stabilita una definizione di classico, per quanto complessa, soggettiva o estemporanea possa essere l'operazione, rimane indubbiamente la questione del rapporto che si crea tra questa categoria e ciò che ne rimane al di fuori. Calvino, dal punto 12 in poi, identifica questi emarginati con la «valanga di carta stampata dell'attualità»¹⁵, una classe che comprende giornali, inchieste e i più recenti romanzi. L'ideale sarebbe forse eliminare ogni tipo di rapporto con questo «rumore di fondo»¹⁶, per chiuderci in una sorta di clausura letteraria, in una biblioteca attenta ad evitare ogni degradante contaminazione? La risposta è in realtà negativa: il contatto con l'attualità e i suoi prodotti ci permette di avere un punto di riferimento, di situare nel tempo la nostra lettura, che altrimenti sarebbe persa in un orizzonte vago e indefinito: per poter leggere e guardarci intorno, è pur sempre necessario partire da un punto situato nello spazio e nel tempo, è impensabile (e impossibile) operare secondo una visione esterna, che escluda ogni aggancio con un contesto. L'attualità dovrebbe essere idealmente un «brusio fuori dalla finestra»¹⁷, capace di ricordarci, di quando in qua, chi siamo e dove siamo, permettendo di instaurare con il classico un rapporto più complesso e profondo, che sia fatto di familiarità ed estraneità, di affinità e contrasto. E questo non tanto (o non solo, forse, visto che lo stesso Calvino ammette che qualsiasi affermazione in merito richiederebbe poi un'ulteriore modifica o specificazione) perché i classici servano a comprendere o a confrontarsi, o anche solo *servano* di per sé a qualcosa, ma perché leggerli, in fondo, è meglio che non leggerli, perché il sapere e il

¹³ Ivi, p. 10.

¹⁴ Si rimanda anche qui alla già citata opera di H. R. Jauss, *Storia della letteratura come provocazione* (cfr. nota 3).

¹⁵ Ivi, p. 4.

¹⁶ Ivi, p. 12.

¹⁷ Ivi, p. 11.

conoscere possono avere un senso autonomo, come l'aria sul flauto che Socrate imparò prima di morire.

Riusi del classico

Si è visto dunque che, per parlare di classico, è innanzitutto necessario contestualizzare, o quantomeno specificare, l'accezione che si desidera dare alla parola, con la consapevolezza che essa sarà quantomeno parziale e soggettiva. Allo stesso modo, per parlare di riutilizzo del classico, è fondamentale chiarire che tipo di approccio implica questo uso e come esso si pone nei confronti dell'opera classica di partenza. Per fare ciò, si prendano come riferimento i sei principali tipi di ipertestualità presentati da Gérard Genette in *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982), in grado di fornire una struttura di base che permetta in seguito di orientarsi più facilmente nei procedimenti messi in atto da Anne Carson nella sua produzione letteraria.

Si parta col fornire una definizione di ciò che Genette intende con il termine «ipertestualità»: essa sarebbe uno dei cinque tipi di relazione transtestuale, nello specifico «ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò ipertesto) a un testo anteriore A (che chiamerò, naturalmente, ipotesto), sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento»¹⁸. Per completezza, si osservino brevemente anche le altre quattro categorie: con paratestualità si intende l'apparato che accompagna il testo, supportandone la lettura e la promozione, con ad esempio prefazioni, avvertenze, note o sovraccoperte; l'intertestualità vede protagonista la compresenza di due o più testi, attraverso modalità come la citazione, il plagio o l'allusione; la metatestualità è invece una relazione di commento, dove la citazione non è necessaria, e rientra quindi nell'ambito della relazione critica; l'architesto è infine l'insieme di categorie (come il genere letterario) a cui appartiene un testo e orienta l'orizzonte d'attesa del lettore.

Detto ciò, ritorniamo alla distinzione operata da Genette per la categoria dell'ipertestualità, avvertendo che i limiti che segnano le diverse tassonomie e nozioni critiche non sono assoluti e invalicabili, ma anzi tendono ad una certa porosità, rendendo possibile la nascita di tipologie miste. Innanzitutto, si parta col distinguere due grandi gruppi: da una parte, gli ipertesti nati per una trasformazione dell'ipotesto, intesa come

¹⁸ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1987; trad. it. *Palinsesti. La letteratura di secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 7.

deformazione, a diversi gradi, di quest'ultimo; dall'altra, gli ipertesti che devono la loro esistenza ad una imitazione, intesa come esagerazione stilistica più o meno accentuata dell'ipotesto di riferimento. Una volta distinti in questo modo, il successivo grado di analisi deve prendere in considerazione un criterio funzionale: sia l'imitazione che la trasformazione possono infatti operare, dando risultati ben diversi, seguendo un regime ludico, satirico o serio. Si otterranno perciò alla fine le seguenti denominazioni: per il regime ludico, parleremo di parodia nel caso la relazione tra ipotesto e ipertesto sia di trasformazione, mentre di pastiche nel caso essa sia di imitazione; per il regime satirico avremo, conseguentemente, nel primo caso il travestimento, nel secondo la caricatura; infine, per il regime serio, troveremo da una parte la trasposizione, dall'altra la forgerie. Come per tutti i tentativi, per quanto ben riusciti, di categorizzazione, esistono dei limiti più o meno evidenti: bisognerebbe per esempio inserire, a metà strada tra il ludico e il satirico, il regime ironico o, tra il serio e il satirico, quello polemico; inoltre, come spesso succede, molte operazioni letterarie si stabiliscono sul limite dei confini sopra dettati e non mancano nemmeno le pratiche miste, in cui uno stesso ipertesto può imitare un determinato ipotesto e trasformarne un altro o, ancora, in cui un ipertesto può contemporaneamente imitare e trasformare lo stesso ipotesto. Ad ogni modo, poiché in questa sede l'obiettivo non è tanto quello di andare ad esplorare le situazioni-limite, ma piuttosto quello di trovare degli strumenti il più possibile maneggevoli per le successive analisi, si riprenda l'osservazione delle categorie proposte, per capire cosa, concretamente, possa essere inserito al loro interno.

La prima ad essere presa in considerazione sarà la parodia, dove la relazione è di tipo trasformativo: più nello specifico, si parla di uno sviamento semantico con trasformazione minimale dell'ipotesto. Oggetto ideale di questa trasformazione sono i testi brevi e largamente noti, come ad esempio i proverbi o i più famosi titoli letterari, che possano rendere l'effetto percettibile. Un valido esempio può essere la parodia della favola della cicala e della formica che troviamo nell'antologia di Madières, in cui un'amante abbandonata da Monsieur de Langeron diventa la cicala, che, disperata dopo l'allegria estate trascorsa, cerca una consolazione al suo tormento. Applicazioni più moderne sono invece quelle dell'Oulipo, l'officina di letteratura potenziale che, con scrittori come Raymond Queneau, va ad operare sui testi attraverso tecniche come la trasformazione lipogrammatica. Infine, si tenga conto di un prodotto che ha avuto un effetto più tangibile sulla letteratura, l'antiromanzo: è una pratica ipertestuale complessa, che ha come protagonista una follia romanzesca in cui, al contrario di quanto avviene

nella parodia letteraria, il protagonista percepisce l'analogia che lo collega con l'eroe di una determinata opera e arriva al punto da identificarsi in lui, raggiungendo una sorta di identità immaginaria. Il caso più noto è ovviamente il *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes, in cui il protagonista Alonso Quijano, appassionato di romanzi cavallereschi, finisce con l'identificarsi pienamente in un cavaliere, intraprendendo un'avventura alla ricerca di imprese da compiere.

Dopo la parodia, passando dal regime ludico a quello satirico, si trova il travestimento, una trasformazione stilistica con funzione degradante. Il travestimento burlesco sarebbe una delle innovazioni dell'età barocca: nel 1633 Giambattista Lalli dà inizio a quella che sarà una breve ma fruttuosa moda con una parafrasi, anche se ancora quasi seria, di Virgilio nella sua *Eneide travestita*, che continuerà poi, una quindicina di anni dopo, con il *Virgile travesti* del francese Scarron. Il procedimento consiste sostanzialmente nella riscrittura in stile volgare o in ottonari di un passo di un testo epico (comunemente uno dei canti dell'*Eneide*); in questo modo l'azione viene mantenuta, ma l'allocuzione si trasforma profondamente: i senari latini diventano spesso ottonari, troviamo evidenti anacronismi e non di rado si operano amplificazioni e aggiunte. Il risultato è una familiarizzazione (o attualizzazione) del contenuto che però, molto presto, a causa dell'inevitabile lavorio della storia, finisce col distanziarsi a sua volta. L'entusiasmo per il travestimento burlesco nello specifico rimane limitato alla fine della prima metà del Seicento, ma verrà poi recuperato da Marivaux con l'*Homère travesti*, unico caso in cui il travestimento copre l'intera opera. Per quanto a lungo sopito, il travestimento fa ormai parte delle risorse ipertestuali, e non può mai considerarsi definitivamente spento, lasciando sempre aperta la possibilità di nuove manifestazioni post-burlesche.

La trasposizione porta a conclusione l'analisi delle diverse forme di trasformazione: essa si situa nel regime serio e, al contrario degli altri casi (come si vedrà anche in seguito), può facilmente realizzarsi in opere di vaste dimensioni, come l'emblematico caso dell'*Ulysses* di Joyce. In ogni caso, più che di trasposizione, si parlerà qui di pratiche trasposizionali, per comodità suddivise in pratiche formali e tematiche, ma concretamente soggette a sfumature che possono rendere più labili i confini tra le due categorie. Le trasposizioni formali, idealmente, si limitano a modificare la forma, lasciando il contenuto pressoché invariato, mentre in quelle tematiche avviene una trasformazione semantica dell'ipotesto. Si cominci dalla categoria delle trasposizioni formali, a partire dalla traduzione, la più diffusa e vistosa; la pratica, la cui importanza

nel campo della letteratura è fondamentale, presenta però dei problemi: in primis, il fatto che la creazione letteraria sia sempre e inevitabilmente legata alla lingua che l'ha prodotta, ed ogni allontanamento da essa non può che creare dubbi e imprecisioni; in secondo luogo, nel tradurre in una lingua contemporanea un'opera più antica, si cancella l'effetto di lontananza creato dall'evoluzione delle lingue nel tempo, privando il lettore di un elemento importante della lettura. Dopo la traduzione, un breve accenno è per la versificazione, procedimento nettamente più limitato, che consiste proprio nella trasformazione in versi di un ipotesto che si presentava in forma prosastica. Esiste ovviamente anche la procedura inversa, ovvero la prosaicizzazione, molto più diffusa: il suo rilievo culturale e storico è percepibile già nel VI secolo d.C. con la pretesa traduzione latina dell'*Ephemeris belli Troiani*, una sorta di diario della guerra redatto in fenicio da un fantomatico compagno d'armi di Achille, poi tradotto da Lucio Settimio in latino; l'opera, in ogni caso, risulta essere una prosaicizzazione del ciclo troiano in tutta la sua interezza, dal rapimento di Elena all'uccisione di Ulisse. Segue, anche per vicinanza, la trasmetrizzazione, la trasposizione da un verso all'altro di un'opera poetica; i confini, come si può immaginare, tendono a confondersi con quelli delle trasformazioni ludiche e oulipiane. La transtilizzazione consiste invece in una riscrittura stilistica, generalmente orientata ad un miglioramento, quindi alla sostituzione di uno stile buono ad uno considerato meno valido; per tenere a mente come le divisioni non siano mai così nette, nel regime ludico possiamo avere delle transtilizzazioni guidate, dove ogni realizzazione dipende da una scelta che viene indicata nel titolo, come avviene negli *Esercizi di stile* di Queneau. Inoltre si potrebbe notare come la stessa trasmetrizzazione sia in realtà un tipo di transtilizzazione, visto che il metro è innegabilmente un elemento dello stile. Rimangono tre elementi da prendere in considerazione per le trasposizioni formali: la riduzione, l'aumento e la transmodalizzazione. Le prime due sono ovviamente fenomeni che vanno ad intaccare l'ampiezza dell'ipotesto: la riduzione si realizza attraverso escissioni (amputazioni più o meno massicce, a volte anche con funzione moralizzante), concisioni (riscritture volte ad abbreviare il testo) o condensazioni (che non richiedono un intervento unicamente formale, ma una sintesi autonoma a distanza, che rimaneggia ampiamente l'opera di partenza); l'aumento invece prevede l'estensione (l'aggiunta di un blocco tematico), l'espansione (l'esatto opposto della concisione, dunque una stesura più ampia) e l'amplificazione (una sintesi tra estensione tematica e espansione stilistica). Processo forse di meno immediata comprensione è la transmodalizzazione: esso consiste nella trasformazione del modo narrativo, cioè della modalità di finzione rappresentativa,

che può essere narrativa o drammatica, attraverso procedimenti intermodali (che richiedono il passaggio da un modo all'altro) e intramodali (dove invece cambia il funzionamento interno del modo). Ponendo l'attenzione sugli aspetti intramodali, bisogna distinguere tra cambiamenti nel drammatico e cambiamenti nel narrativo. Nel primo caso in realtà ci limita generalmente ad una soppressione dell'elemento narrativo (come i cori nella tragedia greca) e alla modifica di quanto sta in scena e quanto invece va relegato dietro le quinte. Nel secondo caso invece si possono individuare quattro punti di distacco: nell'ordine temporale, introducendo anacronie; nella durata e nella frequenza, modificando il regime di velocità della narrazione; nel modo e nella distanza, intesi come inversione del rapporto tra discorso diretto e indiretto; nel modo-prospettiva, dove si agisce sulla focalizzazione dei personaggi, sfociando a volte nelle continuazioni paralettiche (che verranno prese in analisi a breve).

Per quanto riguarda le trasposizioni tematiche, legate, si ricordi, ad una trasformazione semantica dell'ipotesto, troviamo tre tipologie. Prima di tutto le trasposizioni diegetiche, che intervengono sull'universo in cui si svolge la storia e possono a loro volta andare ad alterare anche l'identità dei personaggi (eterodiegetiche) o mantenerla invariata (omodiegetiche); lo scopo potrebbe essere quello avvicinare e attualizzare l'opera al pubblico, un obiettivo che prende il nome di prossimizzazione. La trasposizione potrebbe però definirsi anche pragmatica, quando non modifica l'universo ma gli eventi e i comportamenti che costituiscono l'azione. Il secondo gruppo comprende invece la sostituzione di un motivo (inteso come causa o pretesto all'origine di un determinato avvenimento) ad un altro: abbiamo una motivazione semplice quando il movente viene soltanto aggiunto, una demotivazione quando viene eliminato e una transmotivazione quando una certa causa viene eliminata per essere sostituita con una nuova. Lo stesso procedimento avviene anche nell'ultima tipologia, ma riguarda il ruolo di un personaggio, primario o secondario, che può essere reso più o meno importante e piacevole per il pubblico attraverso una trasformazione pragmatica e psicologica: sarà quindi possibile una valorizzazione delle gesta e del carattere dell'eroe o di una figura secondaria, ma anche una demifisticazione (che prenderà il nome di devalorizzazione) e, ovviamente, anche una devalorizzazione seguita da una valorizzazione, ovvero una transvalorizzazione. La trasposizione è perciò un fenomeno estremamente complesso e dettagliato, ma forse anche per questo estremamente fruttuoso. Si passi però a questo punto ai fenomeni legati all'imitazione: il pastiche, la caricatura e la forgerie.

Se il travestimento si presentava come un procedimento di avvicinamento da una lingua di partenza sentita come più estranea ad una percepita come familiare, il pastiche è idealmente il procedimento inverso, che prende un testo scritto in uno stile familiare e lo traspone in uno stile diverso. In realtà spesso gli autori di pastiche non hanno come punto di partenza un testo finito da trasporre stilisticamente, ma piuttosto un abbozzo o una traccia che trasformano direttamente nello stile di arrivo. Platone potrebbe essere considerato il padre di questa pratica: nel *Simposio* riesce ad individualizzare i discorsi dei personaggi, facendo parlare Fedro alla maniera di Lisia, Pausania come Isocrate e Agatone in modo analogo a Gorgia. In ogni caso, l'elemento distintivo è quello della funzione mimetica: nel pastiche non si ammettono citazioni, perché esso deve essere un tessuto di imitazioni. L'inevitabile conseguenza di ciò è che non si possa mai imitare direttamente un testo (che è piuttosto bersaglio del travestitore o del parodista), ma solo indirettamente, praticandone lo stile o, in altre parole, trattando il testo di partenza come modello o genere da cui trarre un idioletto da applicare in un altro testo. Il risultato di questa operazione potrà essere chiamato mimotesto e molto spesso contiene al suo interno un contratto di pastiche: l'autore può avvertire il lettore della presenza di un modello, che però può essere non dichiarato (avremo un pastiche-enigma) o può essere addirittura fittizio (pastiche immaginario).

Aumentando il grado di esagerazione stilistica, si può passare a parlare della caricatura: l'effetto passa così dal comico al satirico, tanto che l'ipertesto spesso presenta, nel paratesto, note di apprezzamento negativo per l'originale. L'ipotesto, da parte sua, per essere soggetto facilmente a caricatura, dovrebbe essere largamente conosciuto e presentare uno stile con delle caratteristiche facilmente riconoscibili e ricreabili, una sorta di tic letterario che l'autore della caricatura possa imitare a sua volta. Il procedimento inoltre implica l'esistenza di un ideale stilistico, una lingua pura e semplice da cui il testo oggetto di caricatura si allontana.

Rimane da affrontare solo la forgerie, l'imitazione seria, attraverso una sua realizzazione specifica, la continuazione. Si definisce continuazione il risultato di un'attività volta ad imitare il più fedelmente possibile un testo rimasto incompiuto, curandone gli aspetti di continuità e pertinenza; è quindi un'imitazione a soggetto parzialmente imposto, esclusivamente allografa (si continua il testo di un altro autore, se si continua il proprio si parla di seguito), ma in realtà non sempre ed esclusivamente portata ad agire su un'opera ufficialmente incompiuta. Esistono infatti non solo continuazioni prolettiche (che raccontano gli svolgimenti che seguono il punto in cui

l'opera è stata abbandonata), ma anche analettiche (che vanno all'indietro, svelando quindi il passato e ciò che precede il contenuto del testo in questione), ellettiche (colmano eventuali lacune centrali) o parallettiche (che lavorano invece su lacune laterali e secondarie). Gli esempi per queste partiche abbondano: la *Posthomeric* di Quinto Smirneo, del III secolo d.C., si pone cronologicamente tra la fine dell'*Iliade* e l'inizio dell'*Odissea*, ma concretamente si presenta come una continuazione ed imitazione dell'*Iliade*; l'*Eneide*, capolavoro virgiliano, può essere vista come una parallissi, in quanto si pone l'obbiettivo di raccontare avvenimenti che seguono un momento come l'incendio di Troia e la fuga dei suoi abitanti, lasciato a margine dell'opera.

Queste categorizzazioni potrebbero apparire superflue, o inutilmente astratte, così come la riflessione sul significato di classico potrebbe sembrare uno sforzo teorico inconcludente; in realtà entrambe le operazioni si rivelano fondamentali per poter affrontare più nello specifico l'operato letterario di un autore o un'autrice che decida di utilizzare come ipotesto un'opera che rientri in una delle numerose definizioni di classico che si sono affrontate. Prima di iniziare un'analisi specifica, dunque, è necessario chiarire quale significato venga attribuito al termine, che come si è visto può cambiare non solo di epoca in epoca, ma anche di scrittore in scrittore o di momento in momento, e da lì osservare che operazioni vengano effettuate. Tutto ciò rende giustizia alla complessità di un'attività che non dovrebbe essere liquidata come semplice ripresa tematica o stilistica, ma che meriterebbe un'attenta considerazione.

Un'ultima riflessione sull'argomento, che permette di orientare già l'attenzione verso l'orizzonte dell'attualizzazione, richiede l'intervento del saggista Yves Citton. Nelle sue opere, in particolare in *L'avenir des humanités* e in *Lire, interpréter, actualiser*, viene affrontato il problema del valore delle discipline umanistiche nell'epoca contemporanea, con una particolare attenzione per il tema dell'attualizzazione. Ogni lettura infatti, ma così anche ogni riscrittura, deve essere attualizzante: ciò significa che deve essere capace di ricavare, dalla differenza tra le epoche dell'autore e del lettore, la possibilità di illuminare con una nuova luce il presente. Ed è proprio questo l'intento alla base dell'operato letterario di Anne Carson, che si va di seguito ad osservare.

CAPITOLO II

ANNE CARSON E IL CLASSICO

Una scrittrice sperimentale

Il carattere elusivo di Anne Carson non rende semplice ricostruire il profilo della sua figura di scrittrice. Nelle sezioni dei libri solitamente dedicate alle descrizioni biografiche, Carson si limita infatti a informare il lettore che è nata in Canada e che per mantenersi insegna greco antico. Nozioni decisamente minimali, che ben testimoniano la volontà di mantenere il privato separato dall'attività letteraria, ma che possono essere in qualche modo completate facendo riferimento alle interviste e ad alcune sue opere nello specifico.

Si parta quindi dall'articolo della rivista letteraria «The Paris Review», intitolato *The Art of Poetry*, in cui l'intervistatore offre non solo un breve riassunto dei momenti più salienti della vita (non solo letteraria) dell'autrice, ma si sofferma anche su alcuni aspetti che permettono ulteriori riflessioni. Per iniziare, Anne Carson è nata il 21 giugno 1950 a Toronto, da madre casalinga e padre impiegato in banca. Dovendo seguire il padre nei suoi spostamenti, la famiglia, durante l'infanzia della scrittrice, si è spostata molto spesso, rendendo difficile il suo rapporto con gli altri bambini: consapevole di dover ogni tre anni cambiare scuola, la giovane Anne ha cominciato presto a vivere le amicizie come qualcosa di momentaneo e senza futuro, coprendole quindi con un velo di tristezza. La scuola, allo stesso tempo, le ha però permesso di entrare per la prima volta in contatto con il greco: durante il quinto anno di scuola superiore, a Port Hope, l'insegnante di latino si propone di insegnarle il greco, visto il suo interesse, durante l'ora di pranzo. Comincia così la sua lettura di Saffo, che rimarrà un punto di riferimento fondamentale per la sua produzione artistica, tanto da dare inizio alle sue pubblicazioni con *Eros the Bittersweet*, una rielaborazione della sua tesi di dottorato del 1981, dal titolo *Odi et amo ergo sum*. Durante gli anni Settanta studia discipline classiche all'Università di Toronto e più tardi il greco antico in Scozia, alla St. Andrews, con il filologo e grecista Kenneth Dover, per poi tornare in Canada per la stesura della già nominata tesi di dottorato. Al momento

dell'intervista, nel 2002, Carson vive ad Ann Arbor e insegna letterature classiche e comparate all'Università del Michigan.

Se solitamente è possibile categorizzare, soprattutto nel caso di produzioni ampie e numerose, i generi frequentati da un autore, per quanto riguarda Anne Carson l'operazione non è così immediata. Tutte le sue creazioni si caratterizzano infatti per una mescolanza complessa e affascinante di interessi e linee guida, unendo stili così come contenuti, in un conglomerato che diventerà fin da subito segno distintivo delle sue pubblicazioni. Infatti già con *Eros the Bittersweet*, pubblicato nel 1986, la definizione di saggio è limitante e non rappresenta in modo esauriente il contenuto: la sua scrittura va ben oltre i confini della pubblicazione accademica, impregnando l'intera opera di un indiscutibile lirismo che ben si accompagna alla trattazione del tema del desiderio come limite e assenza. Ma anche tutte le opere successive, seppur in modo diverso, ribadiscono costantemente questa essenza ibrida: Anne Carson verrà infatti definita come una delle autrici capaci di obliterare il genere in sé stesso o, meglio ancora, inventare una nuova forma per ogni sua opera. Si legge infatti questa calzante descrizione in *Ecstatic Lyre*, un volume ad opera di J. M. Wilkinson, che raccoglie commenti e analisi dei diversi aspetti della sua produzione letteraria:

Most writers fit neatly into a genre or two; a few writers seem to exemplify the genres they work in; a small number really bend or blend genres in order to create new kinds of texts and performances; and still fewer seem to obliterate genre itself, from the inside out. I would place Anne Carson's work in that latter, freakish category, for what it's worth. [...]. In short, Anne Carson seems to invent a form for each of her works.¹⁹

Questa tendenza di Carson non viene inizialmente accolta con entusiasmo: i suoi lavori cominciano ad essere pubblicati da alcune riviste letterarie degli Stati Uniti solo alla fine degli anni Ottanta e per una prima edizione canadese bisogna aspettare il 1992, con la pubblicazione della raccolta di poesie *Short Talks*. La sua produzione letteraria, che comprende opere inquadrabili genericamente come saggi, poesie e traduzioni,

¹⁹ J. M. Wilkinson, *Introduzione*, in J. M. Wilkinson, in *Ecstatic Lyre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015, pp. 1, 3: "La maggior parte degli scrittori rientrano in modo nitido in uno o due generi; alcuni sembrano capaci di esemplificare il genere stesso su cui lavorano; un numero piccolo è davvero in grado di piegare e mescolare i generi per creare nuovi tipi di testo e prestazioni; e ancora meno sono quelli che sembrano saper obliterare il genere in sé come categoria, da dentro a fuori. Io collocherei il lavoro di Carson in quest'ultima, bizzarra categoria, per quel che vale. [...]. In breve, Anne Carson sembra inventare una forma per ognuna delle sue opere" (trad. mia).

consiste di 23 libri, tra cui otto sono stati premiati in diverse occasioni. Si vedano dunque brevemente le opere principali e come esse si inseriscono nell'orizzonte letterario di Anne Carson.

Si è già nominato il primo libro, *Eros the Bittersweet*, nato come una sorta di elaborazione della tesi di dottorato e centrato sull'argomento del desiderio: partendo dal triangolo amoroso presente nell'ode alla gelosia di Saffo, l'autrice continua la trattazione attraverso l'analisi di altri autori come Longo Sofista, Eliodoro di Emesa, Achille Tazio e Caritone, ma soprattutto attraverso un'accorta lettura del *Fedro* di Platone. Nel 1992 poi, come già visto, si offre al pubblico la prima raccolta di poesie, *Short Talks*: essa era in realtà inizialmente un insieme di disegni, accompagnati da titoli poi ampliati, che presto diventarono l'unica parte ritenuta rilevante e vennero quindi prelevati e pubblicati separatamente. Questi scritti vengono definiti dall'autrice come «pellets of a lecture» e appariranno anche in opere successive, come *Plainwater: Essays and Poetry*, del 1995. Ciascuno consiste in una breve discussione, spaziando da autori come Parmenide e Ovidio, fino a comprendere argomenti come il camminare all'indietro o l'Homo Sapiens.

Nel 1995 si colloca anche *Glass, Irony, and God*, che presenta al suo interno (nella sezione *The Glass Essay*) uno dei modelli più validi per il genere del saggio lirico, costantemente messo alla prova e raffinato da Anne Carson. In esso si presenta una riflessione sul dolore dovuto alla fine di una storia d'amore, raccontato attraverso il resoconto di una visita ai genitori ormai anziani, incorniciato da un paesaggio che dà vita ad un confronto con la brughiera delle sorelle Brontë e con le loro opere. Per quanto riguarda l'opera successiva, *Autobiography of Red*, pubblicata nel 1998, si accenni solo brevemente al fatto che inizialmente fosse stata rifiutata dagli editori perché considerata prosa e non poesia, come veniva presentata dall'autrice.

L'anno successivo, nel 1999, *Economy of the Unlost* offre un inaspettato parallelo tra le vite di due poeti, Simonide di Samo, vissuto tra il sesto e quinto secolo avanti Cristo, e Paul Celan, romeno e di origine ebraica, scrittore del ventesimo secolo. Ad accomunarli è, in modo inaspettato per il lettore, il denaro: Simonide è il primo a scrivere versi in cambio di denaro e Celan, sopravvissuto all'Olocausto, vive nell'epoca della reificazione e del capitalismo, dove conta il corrispettivo economico di ogni cosa. In questo contesto, solo il linguaggio si salva, rimanendo «imperduto», a testimonianza del passaggio dell'uomo nel mondo e di un'arte senza tempo. Nel 2000 vede luce invece *Men in the Off Hours*: in questo libro, caratterizzato dall'ormai nota commistione tra prosa e poesia, tra classico e moderno, vengono prese in analisi figure come Edipo, Virginia Woolf, Emily

Dickinson, Tucidide, Catullo o il meno conosciuto ornitologo Audubon. A questo stesso anno risale anche *The Beauty of the Husband: A Fictional Essay in 29 Tangos*: ripercorrendo la storia di un amore, di una protagonista che si abbandona alla bellezza del marito, Carson racconta i dolori e le pene che ciò comporta, ma anche la consolazione che si può trovare nel tango, nei miti classici e in John Keats. È opportuno inoltre aggiungere che l'opera ha permesso a Carson di vincere il T. S. Eliot Prize for Poetry, rendendola, nel 2002, la prima donna ad ottenere questo premio.

Per ricordare ulteriormente come Saffo rimanga un'influenza fondamentale, si tenga conto che nel 2002 viene pubblicato *If not, Winter*, una traduzione con testo a fronte dei frammenti della poetessa greca, accompagnati da una breve introduzione e da note esplicative. *Decreation* vede invece la luce nel 2005: ispirato dalla riflessione di Simone Weil sul concetto di decreazione intesa come disfacimento della persona, il libro amplia il tema, incorporando anche la dissoluzione delle forme letterarie tradizionali, chiamando in causa personaggi come l'ormai immancabile Saffo, ma anche Omero, Longino, Virginia Woolf, Beckett e Montaigne. Un nuovo punto di svolta si ha nel 2010, con la pubblicazione di *Nox*, un'opera che presenta una quantità di aspetti che contribuiscono a complicare ulteriormente il rapporto che Carson riesce ad instaurare con la letteratura. Il libro infatti si presenta fin da subito come un oggetto particolarissimo, un unico foglio piegato a fisarmonica e inserito all'interno di una scatola grigia; al suo interno poi si trovano i ricordi del fratello dell'autrice, morto prematuramente, accompagnati dal carne CI di Catullo, di cui per ogni parola è fornita una definizione. Non è un elemento inconsueto quello dell'autobiografia all'interno delle opere di Anne Carson: in *Plainwater* una sezione racconta il suo cammino verso Compostela e, in *Men in the Off Hours*, la parte finale è dedicata alla riflessione sulla recente morte della madre. Si concluda, nella consapevolezza che questo paragrafo prende in considerazione solo una parte della sua ampia produzione, con *Norma Jeane Baker of Troy*, un'opera teatrale portata a debutto nel 2019 a New York, dove si vede sovrapporsi all'Elena di Euripide la figura ben più moderna di Marilyn Monroe.

L'idea che si può dunque ricavare da questa breve visione della produzione letteraria è quella di un'autrice capace di spaziare non solo nei generi e nei contenuti, ma anche nella forma concreta delle sue creazioni, che possono passare dal più comune aspetto di semplice libro, a opere particolari e uniche come il libro a fisarmonica contenuto in una scatola, fino ad arrivare direttamente a testi teatrali. Questa vastità di

opzioni necessita di un'analisi attenta, a cui è dedicato il prossimo paragrafo, che non manca di mettere in luce anche gli aspetti di fondo che accomunano tutta questa varietà.

I generi in Anne Carson, tra accademico e poetico

La scelta di utilizzare un termine ambiguo come genere, che presenta anche un significato legato all'identità sessuale di un individuo, è consapevole: Anne Carson stessa, nella già citata intervista alla «Paris Review», afferma di non essersi mai sentita completamente donna e che, in diversi momenti della sua esistenza, si è situata in diversi punti dello spettro del genere. E anche se in inglese i due termini non coincidono (il genere letterario è indicato come *genre*, mentre quello sessuale corrisponde alla parola *gender*), possiamo ritrovare questa essenza ibrida, che non sopporta categorizzazioni o necessita di una categorizzazione particolare, del tutto personale, anche nel rapporto che l'autrice instaura con i generi letterari, con il concetto di classico e con quello di contemporaneità.

Si inizi l'analisi di questi «dazzling hybrids»²⁰, come li definisce Ian Rae nel sedicesimo numero di «Canadian Literature», prendendo in considerazione una prima, fondamentale dicotomia, quella tra l'approccio accademico e l'approccio poetico. Con accademico («academic», nell'originale) si intende quel tipo di scrittura che riguarda il genere saggistico, legato all'attività universitaria, di studente e docente, che intende affrontare nel modo più impersonale possibile un determinato argomento; l'altro, quello poetico, è invece di natura creativa, consentendo di presentare i tratti più personali dell'autrice, non legati dunque all'espressione di una verità chiara e comprensibile.

Questi due percorsi teorici hanno in realtà anche un riscontro concreto nella vita dell'autrice: Carson racconta infatti di avere tre scrivanie a cui lavora, spostandosi da una all'altra, in un processo di impollinazione incrociata («cross-pollinating»²¹) che si riflette in tutta la sua produzione. Il primo tavolo è quello accademico, in cui regna il rigore metodologico così come un approccio scientifico, e il linguaggio deve essere mero strumento per comunicare al lettore, nel modo più immediato e trasparente possibile, l'oggetto della discussione. Il secondo, polo opposto, è quello della scrittura creativa, in cui la lingua diventa poesia ed è libera di esplorare i labirinti della mente e dei sentimenti, senza l'obbligo di trasmettere a chi legge una verità assoluta e inconfutabile. Il terzo luogo

²⁰ I. Rae, 2000, *Dazzling Hybrids: The Poetry of Anne Carson*, in «Canadian Literature», 166, pp. 17.

²¹ L. Jensen, *Introduction*, in L. Jensen, *Antiquity*, New York, Bloomsbury Academic, p. 4.

di lavoro è invece puramente artistico e riflette l'insieme di interessi anche visuali, che vanno oltre l'ambito più strettamente letterario.

Questo processo, che si può definire come impollinazione, contaminazione o come una sorta di rimbalzo («bounce»²²), è indubbiamente uno dei punti fondamentali da tenere in conto quando si parla dello stile di Anne Carson. L'autrice stessa ha riflettuto su questa tendenza nella sua scrittura, dichiarando che in realtà solo con *Eros the Bittersweet* era riuscita davvero ad incanalare in un unico sentiero il filone accademico e quello poetico: «that first work was “possibly the last time I got those two impulses to move in the same stream – the academic and the other [i.e., the creative]. After that [...] I realized that I couldn't do it again”»²³. Da quel momento in poi, il processo è un continuo tentativo di andare oltre ogni definizione, realizzando la propria spinta creativa (intesa come necessità di creare un qualsiasi oggetto concreto) nei modi più vari, dall'insegnamento alla scrittura di opere che oscillano tra il saggio, la poesia, il teatro o il lavoro accademico. In questo modo l'entità dell'autrice, così come quella dei suoi lavori, diventa impossibile descrivere in modo univoco e statico. Il risultato è una sorta di creatura leggendaria, fatta di tanti aspetti cangianti, che possono essere colti singolarmente, ma sembrano cambiare costantemente forma e composizione.

È dunque estremamente adeguata e calzante l'osservazione di Phoebe Giannisi, che nel secondo capitolo di *Antiquity* si sofferma sul concetto di «chimera»: le definizioni fornite sono le più diverse, da quella biologica di organismo che presenta tessuti geneticamente differenti, a quella della mitologia greca di un mostro femminile capace di sputare fuoco, con testa di leone, corpo di capra e coda di serpente. Qualsiasi sia l'accezione che si preferisce considerare, il senso rimane sempre lo stesso: la chimera è un essere composto, fatto di parti diverse che si uniscono, «A being composed of other beings, [...] a multitude of beings melting into one another the joints invisible»²⁴. Ed è questa una parte essenziale dell'identità letteraria di Anne Carson, la capacità, e in fondo anche la necessità, di unire, di mescolare fino a rendere indistinguibili e irricognoscibili generi diversi, così come stili o contenuti. Non stupisce quindi che l'autrice, parlando del suo approccio accademico, ammetta:

²² G. Sze, *Erring and Whatever*, in L. Jensen, *Antiquity*, cit., p. 70.

²³ L. Jensen, *Introduction*, in L. Jensen, *Antiquity*, cit., p. 4: “quel primo lavoro è stato ‘possibilmente l'ultima volta che sono riuscita a far muovere quei due impulsi nello stesso flusso -quello accademico e l'altro, quello creativo. Dopo ciò, ho realizzato che non avrei potuto rifarlo” (trad. mia).

²⁴ P. Giannisi, *Chimeras: Empty Space and Melting Borders*, in L. Jensen, *Antiquity*, cit., p. 27: “Un essere formato da altri esseri, una moltitudine di esseri che si fondono l'uno con l'altro, con giunture invisibili” (trad. mia).

I was taught that objective reportage of academic questions is the ideal form for scholarship to take, but in pursuing scholarship myself I never found that possible. I never found it possible to think without thinking about myself thinking. And I'm not sure if that's a casualty of being me or a casualty of being human, so I decided to assume the latter and just go ahead with the project of thinking of me as if it were a legitimate human enterprise and would be enlightening to other humans. So my scholarship, such as it is, is intensely subjective.²⁵

È impossibile dunque per Anne Carson separare la propria soggettività dalle proprie opere, anche quando queste, per loro ideale definizione, dovrebbero essere assolutamente oggettive. Ad ulteriore conferma di questa tendenza, in *Economy of the Unlost*, troviamo l'affermazione secondo cui, nella sua scrittura, trova sempre un eccessivo riferimento a sé stessa, al suo essere: ancora una volta, l'autrice mostra l'intramontabile centralità della sua identità, che ben si riflette nella già menzionata capacità delle sue opere di andare oltre la distruzione dei generi, per crearne di nuovi.

A questo punto, osservato l'aspetto del genere letterario, si può prendere in considerazione il complesso rapporto instaurato da Anne Carson con il classico. Per fare ciò si prenderanno in considerazione due questioni: la prima, che riguarda perché l'autrice sia così affascinata dalla cultura classica e quali siano gli elementi che desidera mettere in luce; la seconda, che invece ha a che fare con il modo in cui questa attrazione si traduce poi concretamente nella creazione letteraria e con quali siano i processi che permettono al classico di dialogare in modo inaspettatamente fruttuoso con la contemporaneità.

Si era già accennato, nel paragrafo dedicato alla biografia, di come la passione per il latino e il greco cominci in età giovanile, durante gli anni scolastici, ma è possibile approfondire ulteriormente l'argomento. Per fare ciò, si andranno ad esaminare tre testimonianze dell'autrice, che permetteranno di chiarire al meglio un discorso che nel caso di Anne Carson non sarà mai semplice o lineare. Si prendano dunque in considerazione queste parole, riguardanti la lingua greca:

²⁵ W. Aitken, 2004, *The Art of Poetry*, in «The Paris Review», n. 88, p. 20: "Mi è stato insegnato che il reportage oggettivo delle domande accademiche è la forma ideale per l'approccio dello studioso, ma nell'intraprendere io stessa questo percorso non l'ho mai trovata un'opzione possibile. Non mi è mai sembrato possibile pensare senza pensare a me che penso. E non sono sicura se questo sia una conseguenza dell'essere me o una conseguenza dell'essere umani, quindi ho deciso di supporre la seconda opzione, proseguendo col progetto di pensare a me come se fosse una legittima impresa umana che sarebbe stata illuminante per gli altri umani. Quindi la mia erudizione, così com'è, è intensamente soggettiva" (trad mia).

I don't know every language in the world—maybe if I knew Sanskrit and Chinese I would think differently—but there's something about Greek that seems to go deeper into words than any modern language. So that when you're reading it, you're down in the roots of where words work, whereas in English we're at the top of the tree, in the branches, bouncing around. It was stunning to me, a revelation. And it continues to be stunning, continues to be like a harbor always welcoming. Strange, but welcoming.²⁶

L'elemento fondamentale è quello della profondità: il greco sembra presentare un'essenza ancestrale, che risale alle radici dell'uomo e del suo linguaggio, ed è capace di comunicare questa forza ancora oggi, travolgendo il lettore in uno stupore che è allo stesso tempo destabilizzante e accogliente. È una metafora piuttosto affermata quella dell'albero con la sua chioma e le sue radici, che permette di mettere in luce l'originalità della lingua greca, un senso di inizio che pare essere intrinsecamente legato ad essa e che l'uomo moderno non può che cogliere nella sua rilevanza quasi profetica. In realtà Carson ci fornisce anche un altro punto di vista sui Greci e la loro cultura, che si sofferma su un aspetto diverso:

I don't feel much direct relevance of ancient things to modern things. It was the temper of the times, in the seventies and eighties when I was getting my degree and teaching, to claim that the project of being a classicist was to find relevance in antiquity and invent courses that convinced students you could learn everything you needed to know about modern life from studying the ancient Greeks. Well, that's bizarre, to say the least. What's entrancing about the Greeks is that you get little glimpses of similarity, embedded in unbelievable otherness, in this huge landscape of strange convictions about the world and reactions to life that make no sense at all.²⁷

²⁶ Ivi, p. 16: “Non conosco tutte le lingue del mondo – forse, se sapessi il sanscrito e il cinese la penserei in modo diverso – ma c'è qualcosa del greco che sembra andare più nel profondo delle parole rispetto ad ogni altra lingua moderna. E così mentre lo leggi, ti ritrovi alle radici di dove le parole lavorano, mentre con l'inglese ti trovi in cima all'albero, tra i rami, a rimbalzare da una parte all'altra. Per me è stato straordinario, una rivelazione. E continua ad essere un'esperienza mozzafiato, un porto che mi accoglie sempre. Sconosciuto, ma accogliente” (trad. mia).

²⁷ Ivi, p. 17: “Non sento particolarmente una diretta rilevanza delle cose antiche nei confronti di quelle moderne. Era la temperie dell'epoca, negli anni Settanta e Ottanta, quando mi stavo laureando e quando insegnavo, dichiarare che il programma del classicista era quello di trovare una rilevanza nell'antichità e inventare corsi che convincessero gli studenti di poter imparare tutto ciò che era necessario sulla vita moderna studiando il greco antico. Ecco, questo è a dir poco bizzarro. Quello che c'è di ammaliante dei Greci è che hai piccoli scorci di similarità, incastonati in un'incredibile alterità, in questo immenso paesaggio di strane convinzioni riguardo al mondo e reazioni alla vita che non hanno alcun senso” (trad. mia).

Qui il concetto di rilevanza nei confronti della contemporaneità diventa secondario, se non quasi ridicolo: il senso dello studio dei Greci non può essere quello di imparare qualcosa e applicarlo alla vita di tutti i giorni, come se nascondesse dietro di sé chissà quale strabiliante rivelazione. Piuttosto, ciò che rende la loro lettura un'esperienza importante nella sua unicità, è la possibilità di cogliere, nella loro assoluta alterità, brevi sprazzi di similarità.²⁸ Potrebbe sembrare un fatto minimale, ma questo senso di lontananza accompagnato dall'impossibilità di avvicinamento totale è in realtà uno degli elementi cardine della scrittura di Carson. Questo processo si ritrova anche nel suo approccio alla traduzione, che qui verrà accennato solo brevemente: il traduttore si trova sul bordo del proprio mondo (la lingua che conosce e in cui deve tradurre quella straniera) e a separarlo dall'altro mondo (ritorna qui il concetto dell'altro, dell'alterità), quello della lingua da tradurre, c'è un divario insuperabile, che però svela il regno delle possibilità umane. Lo stesso concetto è alla base anche della tesi presente in *Eros the Bittersweet*, in cui l'eros è mancanza, e per essere realizzato necessita di tre elementi: l'amante, l'amato e ciò che sta tra di loro, un terzo componente fondamentale che li separa e li unisce allo stesso tempo, mostrando la necessaria presenza di un'assenza che permette al desiderio di esistere.

Si passi adesso alla terza e ultima testimonianza dell'autrice, in risposta ad un'osservazione dell'intervistatore, che chiedeva il perché della sua preferenza per le cose «that are old and battered, flawed and tattered»²⁹:

In surfaces, perfection is less interesting. For instance, a page with a poem on it is less attractive than a page with a poem on it and some tea stains. Because the tea stains add a bit of history. It's a historical attitude. After all, texts of ancient Greeks come to us in wreckage and I admire that, the combination of layers of time that you have when looking at a papyrus that was produced in the third century BC and then copied and then wrapped around a mummy for a couple hundred years and then discovered and put in a museum and pieced together by nine different gentlemen and

²⁸ A tal proposito, si rimanda nuovamente alle già citate opere di Yves Citton. In particolare, si riporta qui brevemente una citazione, tradotta da Isabella Mattazzi, tratta dall'opera *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, definisce come attualizzanti quelle opere capaci di «sfruttare ogni potenzialità connotativa dei segni di quel testo, per ricavarne una modellizzazione capace di riconfigurare un problema relativo alla situazione storica del lettore-interprete, senza cercare alcuna corrispondenza con la realtà storica dell'autore, ma utilizzando, laddove è possibile, la differenza tra le due epoche per illuminare il presente di una nuova luce» (cfr. Y. Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Parigi, Editions Amsterdam, 2007, p. 334.).

²⁹ Ivi, p. 7: “che sono vecchie e malconce, imperfette e stracciate” (trad. mia).

put back in the museum and brought out again and photographed and put in a book. All those layers add up to more and more life. You can approximate that in your own life. Stains on clothing.³⁰

Ancora una volta, è possibile intuire un parallelo tra quello che Carson vede nei testi greci e quello che realizza nelle sue opere: la volontà di sovrapporre e costruire in modo intricato unendo generi o mescolando storie e autori diversi, è ciò che rende le sue opere così interessanti.

E non stupisce dunque che nelle sue opere tornino anche i frammenti, che potrebbero sembrare sterili nella loro incapacità di dire completamente o in modo esaustivo ciò che dovevano dire, ma che in realtà proprio per questo alone di mistero e inconoscibilità vengono citati, tradotti o completati. E così avviene anche per tutto ciò che sembra essere ormai perduto, o troppo antico, od ormai vecchio e incapace di parlare ancora: che siano Stesicoro o Kafka, Gertude Stein o Saffo, le sorelle Brontë o Catullo, Anne Carson rivisita il passato non con lo scopo di mostrare ciò che da esso ha imparato, ma con la volontà di riportarlo in vita, anche se in forme diverse dalle originali. Riassumendo, e tornando ad una già citata formula, la sua scintillante essenza ibrida («dazzling hybridity») «makes her engagements with antiquity not only highly experimental in tenor but also nearly unclassifiable as a category»³¹: le sue opere si rivelano dunque essere delle chimere non solo dal punto di vista stilistico o dei generi, ma anche nel modo in cui interagiscono con il classico.

Le sue operazioni, per quanto innovative e differenti tra di loro, possono però essere ricondotte ad un criterio creativo che è stato discusso da più personalità di rilievo nel campo filosofico: fu teorizzato prima da Gilles Deleuze e Félix Guattari, poi raffinato da Thomas Nail, e infine ripreso da Phoebe Giannisi nel secondo capitolo di *Antiquity*, intitolato *Chimeras: empty space and melting borders*. Si parta dunque da qui, per osservare al meglio la logica che permette a Carson di unire generi e stili diversi, così

³⁰ Ibidem: “Nelle superfici, la perfezione è meno interessante. Per esempio, una pagina contenente una poesia è meno accattivante di una pagina con una poesia e delle macchie di tè. Questo perché le macchie aggiungono un po’ di storia. È un’attitudine storica. Dopotutto, i testi degli antichi greci ci arrivano in stato di sfacelo e io lo ammiro, ammiro la combinazione di strati di tempo che ti trovi davanti quando guardi un papiro prodotto nel terzo secolo a.C., poi copiato, e dopo ancora arrotolato attorno ad una mummia per un paio di centinaia di anni, per poi essere scoperto, messo in un museo e rimesso insieme da nove diversi signori, e riportato di nuovo nel museo, e ancora ripreso in mano per essere fotografato e stampato su un libro. Tutti questi strati aggiungono ancora più vita. All’incirca è quello che avviene nella tua vita: macchie sui vestiti” (trad. mia).

³¹L. Jensen, *Introduction*, in L. Jensen, *Antiquity*, cit., p. 3: “rende la sua interazione con l’antichità non solo altamente sperimentale nel tono, ma quasi inclassificabile come categoria” (trad. mia).

come contenuti classici e moderni, in libri che sono un continuo processo di complesse architetture messe in atto strada facendo, con varianti sempre nuove e inaspettate, ma capaci di seguire un sentiero comune di fondo. Il concetto in questione è quello di «assemblage» o, nell'originale francese, di «agencement»; il termine, che ha un'implicazione filosofica, indica una costruzione, una disposizione o una configurazione che forniscano:

an alternative logic to that of unities. [. . .] In contrast to organic unities, for Deleuze and Guattari, assemblages are more like machines, defined solely by their external relations of composition, mixture, and aggregation. In other words, an assemblage is a multiplicity, neither a part nor a whole. [. . .] This is what Deleuze and Guattari paradoxically call a 'fragmentary whole'.³²

In una molteplicità, dunque, ciò che conta non sono le singole parti che la compongono, ma quello che si trova tra di loro, l'insieme di relazioni che tiene unite queste parti auto-sussistenti, che Deleuze definisce come «singularities». Un «assemblage» non avrà a sua volta un'essenza definita, perché ha solo caratteristiche contingenti e singolari, che quindi non sono eternamente necessarie per definirlo. Traslando questo discorso sul piano letterario, le opere di Anne Carson trovano un corrispettivo negli «assemblages», perché le relazioni che portano alla simbiosi, intesa come creazione di una struttura unica a partire da elementi singoli, sono di vario tipo, e le stesse singolarità possono cambiare di caso in caso. I fattori che definiscono le diverse unioni possono, secondo Phoebe Giannisi, essere definite come pratiche di composizione o aggregazione. In modo ancora più specifico, le operazioni attuate sarebbero quattro, riscontrabili in quattro diverse opere dell'autrice. Si vedano a questo punto gli esempi proposti, per poter comprendere al meglio, attraverso dei riferimenti concreti, i processi teorizzati.

Il primo caso è quello riscontrabile in *Decreation: Poetry, Essays, Operas*, per cui si può parlare di «collation». Già dal titolo, Carson ci suggerisce chiaramente i tre generi che si incontreranno nella lettura del testo: poesia, saggio e opera teatrale. Ed è

³² T. Nial, 2017, *What is an Assemblage?*, in «SubStance», vol. 46, n. 1, p. 22: “Una logica alternativa a quella delle unità. Per Deleuze e Guattari, al contrario di quanto avviene per le unità organiche, gli ‘assemblages’ sono più simili a delle macchine, definiti unicamente dalle loro relazioni esterne di struttura, combinazione e aggregazione. In altre parole, un “assemblage” è una pluralità, che non è né una parte, né il tutto. Questo è ciò che Deleuze e Guattari chiamano paradossalmente una ‘totalità frammentaria’” (trad. mia).

effettivamente ciò che si trova leggendo: tra le tredici produzioni presenti, che siano in prosa o in poesia, si può riconoscere distintamente la presenza di tutte e tre le scritture. La sezione dedicata ad un saggio sul sonno nella letteratura (*Every Exit is an Entrance (A Praise of Sleep)*) si conclude infatti con una poesia di una facciata, *Ode to Sleep*; o, ancora, un saggio dedicato invece al sublime, tra Longino e Antonioni, è accompagnato da una serie di poesie, alcune più saggistiche, altre dall'aspetto più lirico, ma sempre centrate sullo stesso argomento. Non mancano poi ovviamente le scritture a carattere teatrale: si incontra una sceneggiatura sulla storia di Abelardo ed Eloisa e la forse più esemplare opera teatrale nella quale, con lo stesso titolo del saggio che affronta l'argomento, troviamo in scena i personaggi di Marguerite Porete e Simone Weil. Le diverse tipologie letterarie si trovano dunque accostate tra di loro, in certi casi affrontando lo stesso argomento, in altri soffermandosi su soggetti completamente diversi.

Nel caso di *Nox* si parla invece di «admixture and unfolding»: la forma stessa del libro (che, si ricordi, è quella di un foglio piegato a fisarmonica inserito in una scatola grigia) ricorda quella di una pietra tombale, cardine su cui si costruisce l'intero impianto dell'opera. Impianto che si basa su una struttura binaria: da una parte, sulla pagina sinistra, si troveranno prima il carme CI di Catullo, poi ogni singolo termine latino accompagnato dalla sua definizione; sulla destra si accumulano invece lettere, foto e oggetti appartenenti al fratello dell'autrice o al suo ricordo, che in alcuni casi si espandono fino alla pagina sinistra. Le caratteristiche peculiari dell'opera non si fermano qui: le definizioni latine infatti non sono sempre veritiere, ma vengono manipolate dall'autrice perché obbediscano al meglio al suo progetto letterario. Ad essere modificati sono però anche i contenuti sulla pagina destra: le fotografie sono a volte strappate, a volte parzialmente coperte o modificate, così come le lettere o i fogli scritti, da cui possono venire ricavati versi frammentari o brevi poesie di qualche verso o di singole frasi. L'operazione di mescolanza, accompagnata a quella dello spiegarsi a fisarmonica delle pagine, rimanda in ogni caso ad una forte operazione manuale dell'autrice, che mostra espressamente la volontà di tradurre l'ispirazione creativa in un oggetto concreto, che sia esperibile in tutte le forme possibili.

Una terza possibilità è quella della «juxtaposition», esemplificata in *Autobiography of Red*: in questo caso la prosa coesiste con la poesia, e il saggio letterario con la narrazione in versi. In ordine, si trovano infatti: una prima parte dedicata ad un saggio introduttivo sull'attività di Stesicoro, seguita da una libera traduzione di Carson dei frammenti conosciuti e tre appendici sulla sua *Palinodia* per rimediare all'accecamento

causato da Elena. A questo punto si giunge alla sezione centrale dell'opera, in cui si possono leggere le brevi sezioni di poesia narrativa che raccontano la storia di Gerione in chiave moderna. L'opera si conclude in modo inatteso: le ultime pagine sono dedicate ad un'intervista con il poeta Stesicoro, nella quale le due voci non mancano di fare riferimenti in chiave quasi ironica al racconto appena concluso.

Si prenda infine in considerazione il caso di *Float*, una raccolta di ventitré libri tascabili (il termine utilizzato è quello di «chapbooks»), inseriti all'interno di una custodia trasparente. In ognuna di queste singole produzioni si spazia dalla prosa saggistica al teatro, lasciando al lettore la libera scelta dell'ordine di lettura, ponendo i piccoli libri tra di loro disgiunti in una sorta di stato di galleggiamento.

Si è potuto osservare quali e quante siano le diverse opzioni che permettono di assemblare tra di loro entità letterarie di ogni tipo, tenendo ovviamente conto che le possibilità non si esauriscono qui, ma sono costantemente aperte a nuove combinazioni. Bisogna però specificare che questa tendenza, per quanto teorizzata solo in epoca moderna, è in realtà alla base della scrittura letteraria fin dall'antichità, anche se con forme diverse. È infatti costruito su una logica combinatoria anche l'approccio del greco antico al metro e al ritmo: la base è quella dell'esametro dattilico, dove si inseriscono le formule omeriche, fatte di un nome e di un aggettivo che sempre si accompagna ad esso. L'aedo era dunque costretto ad aderire al metro e alle sue regole, che si rivelavano allo stesso tempo uno strumento mnemonico. Secondo Aristotele, il metro era una forma a cui doveva corrispondere un preciso contenuto, non un mero meccanismo esterno al significato: a metri diversi corrispondono diversi contenuti, e l'esametro dattilico si accompagnerà quindi alla materia epica.

Ma all'interno della formula omerica, così fissa e immutabile, comincia a crearsi una prima crepa: Stesicoro libera gli aggettivi, sciogliendo i lacci che li legavano indissolubilmente ai nomi, donando loro nuove possibilità di significato. Pur mantenendo la struttura formale del metro, l'aggettivo acquisisce una nuova forza e un nuovo significato, e il linguaggio stesso guadagna una libertà sconosciuta; ed è a sua volta proprio questa libertà l'essenza della poesia: la capacità di legare tra di loro due entità irrelate, creando qualcosa le cui connessioni non sono necessarie o prestabilite, ma vengono imposte di volta in volta dall'autore. È giusto però precisare brevemente che uno spazio per la libertà di connessione è presente anche in Omero, seppur sotto forme diverse: non si tratta infatti del nesso nome-aggettivo, che si è detto rimanere fisso, ma

della similitudine omerica, dove l'affinità tra mondi diversi viene colta dalla sensibilità dell'autore e poi resa in metro.

Cosa si può dire o, meglio ancora, cosa può dirci Anne Carson riguardo a questa idea di libertà nel momento della creazione delle sue opere? Come ci si può aspettare da un'autrice consapevole e che ama riflettere sui meccanismi alla base della sua produzione letteraria e creativa, è possibile partire da una sua affermazione:

The things you think of to link are not in your control. It's just who you are, bumping into the world. But how you link them is what shows the nature of your mind. [. . .] I put them together by accident. And that's fine, I'm happy to do things by accident. But what's interesting to me is once the accident has happened, once I happen to have Simonides and Paul Celan on my desk together, what do I do with the link? [. . .] It seems totally arbitrary on the one hand and on the other, totally particular about who I am as a thinker.³³

La scrittrice ribadisce dunque ulteriormente l'importanza di un libero arbitrio, che fonda le sue basi sulla casualità delle occasioni, ma allo stesso tempo riflette l'unicità e la persona dell'autore. Non si possono scegliere le cose da unire: Simonide e Paul Celan si trovano sullo stesso tavolo e quello ormai è un dato di fatto; ma il poeta può ancora agire sulla connessione che li unisce. Ed è a questo punto che Carson può iniziare ad operare su questi oggetti letterari, dissezionandoli e smontandoli, per poi riunirli e assemblarli: la libertà le viene fornita ad un estremo dal loro essere ormai disgiunti, lasciando libera scelta al lettore (come in *Float*), all'altro dal loro sciogliersi e mescolarsi fino a perdere ogni tratto distintivo, così come ogni limite definito (ed è quello che succede in *Nox*); nel mezzo si colloca la giustapposizione di *Autobiography of Red*, dove i frammenti di Stesicoro diventano libere traduzioni, che a loro volta incorporate nell'epica romanzesca di Gerione.

Poetica della traduzione

³³ W. Aitken, *The Art of Poetry*, in «The Paris Review», cit., p. 24: “Le cose che pensi di collegare tra loro non sono in tuo controllo. È solo chi sei, che urta contro il mondo. Ma è come le colleghi tra di loro che mostra la natura della tua mente. Le metto assieme per sbaglio. E va bene, sono felice di fare le cose per sbaglio. Ma quello che mi interessa è che, una volta che l'incontro è avvenuto, una volta che Simonide e Paul Celan si ritrovano insieme sulla mia scrivania, cosa faccio con il collegamento? Da una parte sembra totalmente arbitrario, dall'altra totalmente peculiare per chi sono io come pensatore” (trad. mia).

Si è cercato di riportare nel modo più chiaro possibile l'insieme di rapporti che si possono riscontrare nella forma e nei contenuti delle opere dell'autrice; l'operazione, come si è potuto vedere, non è così semplice e univoca, tanto da impedire spesso la possibilità di fornire definizioni generali e portando ad optare per una maggiore attenzione ai singoli casi e alle realizzazioni particolari. Soprattutto nel caso dei generi letterari, la trattazione si fa notevolmente complessa, per l'impossibilità di dare categorizzazioni decisive alle opere di Anne Carson.

L'intenzione in questo paragrafo è però parlare di un momento particolare dell'incontro tra Anne Carson e il classico, quello della traduzione. La scelta è motivata da due fattori principali: da una parte troviamo l'unicità del suo approccio rispetto ad una generale tendenza accademica, dall'altra la sostanziale coerenza del suo atteggiamento mentale rispetto alle linee teoriche che si sono finora delineate.

È possibile riprendere la trattazione dall'ultimo aspetto menzionato nel paragrafo precedente, quello di libertà: si era già accennato a come la traduzione, secondo Carson, si basi sullo spazio insormontabile che separa una lingua dall'altra. Questo spazio, che a prima vista potrebbe apparire come un limite debilitante, è in realtà ciò che permette il dipanarsi delle possibilità umane, è un luogo di libertà e creazione. Vista la sua importanza, non stupisce certo che l'autrice gli attribuisca anche una sorta di nome, «a third place to be»³⁴, e si impegni nel fornire una descrizione delle sue caratteristiche.

Esso è, prima di tutto, uno spazio che permette un tipo particolare di ginnastica mentale: i traduttori vi ricavano un luogo in cui ridefinire e perfezionare le loro abilità e i loro metodi e, soprattutto, vi trovano la possibilità di capire chi e cosa diventano come risultato di questa pratica. Bisogna comunque specificare che l'idea della traduzione come luogo capace di stimolare il lavoro mentale nasce con Hölderlin: in una lettera del 1794 dichiara che la traduzione aiuta la lingua di arrivo a diventare più flessibile, proprio come farebbe la ginnastica, rendendola capace di adattarsi alle bellezze e alle particolarità della lingua straniera.

Il secondo fatto da notare è che questa attività mentale è sì capace di svelare le capacità e le possibilità umane, migliorando le abilità del traduttore, ma allo stesso tempo è un'esperienza capace di rendere umili, che spinge dunque il soggetto a continuare il suo percorso di crescita ed evoluzione. Ci troviamo perciò davanti ad uno stato di costante movimento, che secondo Carson è la condizione ideale del comprendere e del capire: in

³⁴ A. Carson, *Float*, New York, Jonathan Cape, 2016, pagine non numerate.

Eros the Bittersweet, l'eterno tentativo di raggiungere lo stato di conoscenza viene descritto come «To be running breathlessly, but not yet arrived, is itself delightful, a suspended moment of living hope»³⁵.

Questo terzo spazio, che nella maggior parte dei casi esiste unicamente a livello teorico, ha però in un determinato caso anche una corrispondenza concreta: è quello del frammento, in cui il vuoto metaforico tra un mondo linguistico e l'altro diventa vero e proprio spazio bianco tra una parola e l'altra. Il caso più esemplare è senza dubbio quello dei frammenti di Saffo, di cui Carson offre al pubblico una traduzione in *If Not, Winter*, accompagnata però anche da spiegazioni sul perché delle scelte grafiche e stilistiche adottate. L'autrice ha infatti deciso di segnare ogni lacuna presente con una parentesi quadra; l'operazione, che potrebbe in un primo momento apparire come repellente nei confronti di chi non sia abituato ad affrontare testi frammentari, nasconde la volontà di condividere con il lettore la straordinaria esperienza della lettura di Saffo, delle sue assenze e dei suoi silenzi. Gli spazi vuoti non devono essere visti infatti come limite, ma come un libero spazio di avventura immaginale, un atto drammatico ed entusiasmante, che unisce ancora una volta erudizione e creatività, accademico e poetico.

La fede verso l'evento papirologico arriva al punto da presentarci, nel caso del frammento 8 su Attis, un'intera pagina dedicata a poche lettere e qualche parola, oltretutto parziale: sulla sinistra il testo originale, due lettere e quattro parole parziali, tutte coronate dalle parentesi quadre che indicano le evidenti lacune; sulla destra, la traduzione di Carson, accompagnata ovviamente a sua volta dalle parentesi. L'obbiettivo è quello di comunicare al lettore un qualche grado di presenza di ciò che non c'è, per i buchi, le lacune e le parzialità di quel papiro che l'autrice vuole venga percepito nel modo più autentico possibile. Tentativo che non viene messo in atto dalla maggior parte delle traduzioni anglofone, che si limitano a citare la sezione meno danneggiata (quella che recita, in traduzione «Atthis for you») assieme ad altri versi o, addirittura, preferiscono non citarla per nulla.

L'intento di ridonare il giusto spazio alla voce di Saffo nella sua parzialità e nei suoi silenzi necessita di attenti tentativi di restauro, che possono arrivare a manipolare lo spazio presente nella pagina, come avviene per il frammento 56, nella speranza di riconsegnare almeno in parte la musicalità e la mobilità sintattica dell'originale. Questa tendenza è assimilabile a quanto teorizza Walter Benjamin in *The Task of the Translator*:

³⁵ A. Carson, *Eros the Bittersweet*, Princeton, Princeton University Press, 1986; trad. it. *Eros il dolceamaro*, Milano, Utopia Editore, 2021, p. 13.

il principio di traduzione è intenzionale e deve avere alla base la volontà di rendere nella lingua di arrivo un eco dell'effetto che caratterizzava l'originale. Come se si trovasse all'esterno di una foresta, la traduzione chiama, cercando di trovare il singolo punto in cui l'eco riesce ad offrire, nella sua lingua originale, il riverbero dell'opera nella lingua straniera. La corrispondenza linguistica non deve essere nitida e perfetta: lo scopo non è quello di dare voce all'intenzione dell'originale tramite una riproduzione precisa, ma piuttosto quello di comunicarla come un'armonia, recuperando la sua qualità e il suo tenore ideativo.

Si è finora parlato di un tipo particolare di silenzio, che può essere definito come fisico, in quanto conseguenza della degradazione del supporto sui cui era scritta l'opera, che ha conseguentemente prodotto lacune materiali. Esiste però un altro caso di silenzio lessicale, che Carson definisce come metafisico: è quello che accade nel caso delle parole intraducibili e pensate come tali già dall'autore. Si vada quindi ad osservare un esempio di questa affascinante possibilità linguistica, offertoci da Omero nel decimo libro dell'Odissea, tra i versi 302 e 306. La parola in questione è il termine *moli* (nell'originale «μῶλυ»), che indica una pianta dalle magiche proprietà farmaceutiche consegnata da Hermes ad Odisseo per difendersi dall'incantesimo di Circe, che trasformava gli uomini in maiali. L'aspetto rilevante non è tanto quello delle sue proprietà, ma il fatto che la sua denominazione sia di origine divina e diventi dunque inevitabilmente intraducibile per gli esseri umani. I linguisti poi possono anche cercare di decifrare il significato di *moli*, rintracciando in esso delle radici indo-europee, ma la verità è che Omero desiderava che questa parola si zittisse. Carson non si ferma qui, e assimila questa volontà di mettere a tacere la lingua con il gesto di gettare del colore bianco su una tela: figurativamente, questo bianco rappresenta l'occultamento di significati che non possiamo più leggere o vedere, ma che sappiamo esistere sotto lo strato di colore.

A conclusione di questa sezione, si leggano le parole di Laura Jensen, che ben riassume il suo approccio alla traduzione, tirando le fila degli elementi fondamentali che compongono la sua prassi:

Like Homer's moly, certain ideas escape translation, and their meanings can only be located in the motion of silent processes, or behind the white paint that covers their semantic completeness. It is through this sense of untranslatability, when a 'word [.

. .] stops itself, in that silence' that 'one has the feeling that something has passed us and kept going, that some possibility has got free'.³⁶

Questa idea di movimento viene confermata da Anne Carson stessa, che afferma: «I generally try to work first and most attentively out of the grammar, syntax, allusions of the original while keeping the language alive in a way that interests me, then later crazy it up if that seems appropriate»³⁷. Il mantenere la lingua viva e in movimento è perciò fatto imprescindibile in una traduzione dell'autrice canadese, consapevole di unire tra loro l'approccio accademico, attento alla grammatica, alla sintassi e alla fedeltà all'originale, e l'approccio creativo, dove c'è spazio per la libera espressione in tutta la sua unicità.

Per chiudere definitivamente il capitolo e passare in modo coerente al successivo, si tenga conto di un ultimo aspetto, che completa i tasselli finora disposti per cercare di comunicare un'immagine il più possibile completa della complessità letteraria e creativa di un'autrice come Anne Carson. Quest'ultimo elemento, in realtà già più volte preso in causa, è quello del movimento: abbiamo visto come esso riguarda il momento della conoscenza ed è stato appena offerto come spunto interpretativo per quanto riguarda il particolare approccio alla traduzione di Carson; esso però diventa definizione fondamentale anche per la poesia, che viene intesa dall'autrice come «action of the mind captured on a page».³⁸

Il capitolo successivo si concentra sulla presenza di queste questioni in un testo specifico, *Autobiography of Red*, sottotitolato «A Novel in Verse», che avvisa fin da subito i lettori della sua natura in parte poetica e in parte narrativa.

³⁶ L. Jensen, *The Gift of Residue*, in L. Jensen, *Antiquity*, cit., pp. 85-86: “Come il moli di Omero, certe parole fuggono dalla traduzione, e il loro significato può essere collocato solo nel movimento di processi silenziosi, o dietro il colore bianco che copre la loro completezza semantica. È attraverso questo senso di intraducibilità, quando una parola ‘ferma se stessa, in quel silenzio’ che ‘uno ha la sensazione che qualcosa ci abbia oltrepassato, continuando ad andare, che una qualche possibilità si sia liberata”.

³⁷ J. M. Wilkinson, *Introduction*, in J. M. Wilkinson, in *Ecstatic Lyre*, cit., 2015, p. 3: “Cerco in genere di lavorare prima e con più attenzione a partire dalla grammatica, dalla sintassi, allusione dell'originale, e allo stesso tempo tenere viva la lingua in un modo che mi interessi, poi in seguito, se sembra appropriato, lo stravolgo” (trad. mia).

³⁸ W. Aitken, *The Art of Poetry*, cit., p. 8: “un'azione della mente catturata sulla pagina”. (trad. mia).

CAPITOLO III

AUTOBIOGRAPHY OF RED

L'architettura del testo

Il termine architettura, nel caso di *Autobiography of Red*, si rivela particolarmente calzante: l'opera infatti, nella già citata intervista a «The Paris Review», viene definita come un'architettura, più che un romanzo convenzionale. Anne Carson sembra apprezzare l'analogia per analizzare la struttura dell'opera:

That's a good analogy. I think that book is like architecture because the poem, the original ancient poem which does exist, is in the center. But there's nothing I could do with that, no adequate representation of it I could give, so I made up all these angles for it—the novel itself and the interview and the translation in the preface. So there are ways of moving into and out of a room from other rooms in the building, but really what I want to show is glimpses of that main room in the center.³⁹

Ci troviamo dunque in un edificio a prima vista labirintico: le varie stanze, che corrispondono alle diverse sezioni dell'opera, si collegano tra loro, si intersecano vicendevolmente in un continuo proporsi di angoli e punti di vista diversi. Ma questo elemento ha un valore ben più grande di quello di destabilizzare il lettore: esso permette infatti di scorgere, anche se solo di sfuggita, il nucleo pulsante del poema di Stesicoro che, come in modo più ampio avviene per il greco antico, può essere colto solo di scorcio e mai in modo diretto. Ma si inizi ora il vero e proprio ingresso in quest'opera-architettura, andando ad osservare quali sono gli spazi che si trovano al suo interno.

Come già accennato, si può dividere la struttura in cinque parti, in base al criterio stilistico adottato e al genere a cui corrispondono: si vedono così coesistere prosa, poesia,

³⁹ W. Aitken, *The Art of Poetry*, cit., p. 10: “È una buona analogia. Penso che quel libro sia come un'architettura perché il poema, il poema antico originale che davvero esiste, è nel centro. Ma non c'era niente che potessi fare con quello, non potevo darne alcuna rappresentazione adeguata, quindi ho inventato per lui tutti questi angoli – il romanzo in sé, l'intervista, la traduzione nella prefazione. Quindi esistono modi di spostarsi dentro e fuori una stanza dalle altre stanze nell'edificio, ma quello che voglio mostrare davvero sono scorci di quella stanza principale al centro” (trad. mia).

saggio letterario e narrativa in versi. Ad accogliere il lettore è un breve saggio introduttivo sull'opera di Stesicoro, da cui si vengono a sapere alcune nozioni fondamentali, tra cui per prima la sua collocazione nel tempo: è un poeta che viene dopo Omero e prima di Gertrude Stein, nato nel 650 a.C. La formulazione scelta da Carson, come ci si può aspettare, non è casuale: l'autrice vuole ricordare (come si è già visto nel capitolo precedente) che Stesicoro è il primo ad interagire con la poetica omerica per farne qualcosa di nuovo e innovativo. Nato in un contesto, quello di Imera, dove convivevano lingue diverse (dialetto misto di calcidese e dorico), Stesicoro non può che essere affamato di parole e affascinato dalla possibilità di lasciar loro fare quello che vogliono, proprio come suggeriva Stein.

Ma si torni alla novità di Stesicoro: cosa c'è di così particolare nei suoi aggettivi, tanto da renderlo un genio squisito secondo Ermogene? La risposta sta nella sua capacità di annullare il legame che teneva indissolubilmente uniti nome e aggettivo nella formula omerica, per introdurre un elemento di imprevedibilità. Così, il sangue non è più per forza nero, il mare infaticabile o la morte maligna, ma si possono trovare fiumi che diventano argentei, i cavalli che improvvisamente acquistano degli zoccoli cavi e insonni ridotti a vivere privi di gioia. Ma tra i casi straordinari non si può non nominare quello di Gerione, il mostro che diventerà il protagonista di *Autobiography of Red*. Il personaggio appartiene alla mitologia greca: nella decima fatica, Eracle deve rubare la mandria del rosso mostro alato, che verrà dunque ucciso, insieme al suo cane. La storia, narrata in un poema lirico di ampio respiro in metro dattilico-epitritico, non assume, come si potrebbe pensare, il punto di vista dell'invincibile eroe greco, che gloriosamente impone la sua civiltà sulla barbarie del rozzo e mostruoso pastore. In realtà i pochi frammenti rimasti (un'ottantina, più una dozzina di citazioni) suggeriscono una narrazione che alterna il tono fiero a quello patetico: scorgiamo, di fianco all'arrivo di Eracle all'isola e all'inconfutabile decisione del suo destino da parte degli dèi celesti, l'infanzia di Gerione insieme al suo cagnolino, una scena d'affetto tra lui e la madre e la drammatica scena finale in cui la freccia dell'eroe colpisce fatalmente il cranio del mostro, per passare infine all'uccisione del cane.

Tutto questo è presentato da Anne Carson in una sorta di prefazione di appena quattro pagine; a questo punto l'autrice si propone di presentare un'edizione dei frammenti della *Gerioneide*, premettendo che sarà normale trovarsi destabilizzati e perplessi di fronte a quei pochi versi che sembrano essere il risultato di un poema scritto, strappato e poi mescolato assieme ad altre liriche e qualche pezzo di carne. E saranno

proprio questi «scraps of meat»⁴⁰ ad introdurre il lettore alla seconda sezione dell'opera (intitolata per questo «Red meat: fragments of Stesichoros»), che si rivelerà però decisamente sorprendente. Il lettore si troverà infatti sulla pagina frammenti di un poema mai esistito, dove si legge sì di Gerione e della sua mostruosità rossa, di Zeus e Atena, di Eracle e della sua freccia fatale, ma dove abbondano anche taxi rossi e fornelli elettrici, bar e un Oceano Atlantico in cui tuffarsi. Sorge a questo punto spontanea la domanda: si tratta dunque di traduzioni notevolmente libere dei frammenti originari, che portano all'estremo l'idea di Carson sulla possibilità di stravolgere a proprio piacere i testi, nel passaggio da una lingua all'altra?

In realtà i punti in comune tra i frammenti originari e quelli rimaneggiati da Carson sono ben pochi: sono appena due i punti di contatto riscontrabili, che rimangono comunque piuttosto labili. Il primo caso è quello del frammento VII, intitolato «Geryon's Weekend», in cui si accenna ad un'avventura amorosa di Gerione con un centauro dopo una serata al bar. Chiaramente di Stesicoro qui c'è ben poco, se non l'immagine di qualcuno che beve dalla coppa: in entrambi i casi leggiamo infatti di questo contenitore con la capacità di tre caraffe che viene offerto dal centauro ad un altro personaggio. I principali traduttori, Curtis e Campbell, avevano riconosciuto in questa scena un incontro tra il centauro Folo ed Eracle, mentre Carson, come appena visto, suggerisce tutt'altro. Nel caso del frammento XIV, «Herakles' Arrow», il momento è quello dell'uccisione di Gerione da parte di Eracle: rimane in Carson la toccante similitudine del papavero, che rappresenta il piegarsi del collo di Gerione al momento della morte. Non mancano ovviamente le differenze, poiché nel caso di *Autobiography of Red* questo piegarsi si deve ad una brezza che fa arrossire il fiore, mentre nel caso di Stesicoro il movimento implica il cadere dei petali e la perdita della bellezza. È inoltre importante notare che questa immagine sarà ripresa da Carson in un altro momento, durante la vera e propria narrazione, in una scena a sfondo erotico tra Eracle e Gerione. Il lettore, che avrà in precedenza letto il frammento, non potrà fare a meno di collegare alle parole dal sottotono apparentemente innocuo il ricordo della lettura drammatica sul momento della morte di Gerione, in un accostamento che prefigura fin da subito la fine non felice del loro amore.

Sostanzialmente, l'operazione di Carson nei confronti dei frammenti, può venire così definita:

⁴⁰ A. Carson, *Autobiography of Red: A Novel in Verse*, London, Jonathan Cape, 2010; trad. it. *Autobiografia del rosso*, Milano, La nave di Teseo, 2020, p. 15: "Una manciata di avanzi di carne".

Carson creates fragments of a nonexistent poem under the camouflage of translation and then comments and riffs on it, taking liberties not with Stesichoros but with her own imaginative creation of how a Stein-infused “Stesichoros” ought to sound. Translations of the very idea of translation, Carson’s sixteen fragments sing a palinode to Stesichoros’s fragments: part parody, part pure invention.⁴¹

Non si tratta dunque di una semplice traduzione, ma l’intento non coincide nemmeno, come si potrebbe pensare, con la volontà di riempire i vuoti lasciati da Stesicoro: anche le poche parti rimanenti della *Gerioneide* vengono infatti coperte da Carson, che preferisce scrivervi sopra frasi assolutamente proprie, in grado di colpire il lettore. Un esempio è il frammento IX, dove leggiamo «The sound / Of the horses like roses being burned alive»⁴²; la frase si ritroverà poi nella sezione narrativa, anche se in parte ribaltata (i cavalli diventano il metro di paragone, mentre le rose passano a soggetto): Gerione ragazzino, in seconda media, non riusciva a non interrogarsi sul rumore prodotto dai colori, come nel caso delle rose in giardino, che ruggivano come cavalli in battaglia, bruciate dal sole di mezzogiorno. È dunque impossibile giudicare la parte dei frammenti secondo un criterio accademico: di Stesicoro lì, c’è ben poco. Carson sembra illuderci presentandoci in un genere che tutti conosciamo, quello della traduzione, per poi ribaltarlo e consigliarci di ripensare il nostro approccio: in parte parodia, in parte pura invenzione, l’opera va oltre ogni tipico standard scolastico o di lettura, per proporre un immersivo e profondo travestimento dei suoi brandelli di carne rossa, mascherati da frammenti di Stesicoro.

Bruce Breasley suggerisce che questo progetto trasformi i frammenti di Carson in una sorta di palinodia dei frammenti di Stesicoro, tra invenzione e parodia. Ed è interessante vedere come proprio la palinodia (letteralmente «contro canto», inteso come dire il contrario di ciò che si è appena affermato) diventi la protagonista della successiva sezione, quella contenente le tre appendici, A, B e C. I titoli delle tre appendici hanno tutti un tono decisamente accademico e le prime due sembrerebbero tali anche nel contenuto: nella prima, dedicata alle testimonianze sull’accecamento causato da Elena, si

⁴¹ B. Beasley, *Who can a Monster Blame for Being Red?*, in J. M. Wilkinson, *Ecstatic Lyre*, cit., p. 75: “Carson crea frammenti di un poema non esistente, camuffati da traduzione e poi commenta e improvvisa su di essi, prendendosi libertà non con Stesicoro ma con la sua stessa creazione immaginaria di come dovrebbe suonare uno Stesicoro infuso di Gertrude Stein. Traduzione della stessa idea di traduzione, i sedici frammenti di Carson costituiscono una palinodia dei frammenti di Stesicoro: in parte parodia, in parte invenzione pura” (trad. mia).

⁴² A. Carson, *Autobiography of Red*, cit.; trad. ita. *Autobiografia del rosso*, cit., p. 19: “Il rumore/Dei cavalli come rose arse vive”.

trova una definizione di palinodia, accompagnata da testimonianze di Isocrate e Platone che raccontano l'episodio; la seconda, estremamente breve, contiene addirittura un frammento (stavolta vero), della *Palinodia* scritta da Stesicoro, in cui nega la sua precedente narrazione di Elena a Troia, causa dell'ira della dea. La terza appendice si pone però su tutt'altro piano: qui l'intento delucidativo si rivela essere presto ben poco valido. Il testo consiste infatti in una serie di dichiarazioni condizionali ("Se... allora; oppure no"), tanto stravaganti quanto sostanzialmente inconcludenti, che vedono un'Elena intenta a rispondere alla cornetta del telefono e noi lettori condotti in un commissariato di polizia per essere interrogati come testimoni sull'accecamento di Stesicoro. Questi ventuno punti dall'aspetto così razionale, ma dal contenuto ben poco adeguato, introducono però adeguatamente il lettore alla sezione successiva, la più ampia, che contiene il vero e proprio racconto di Gerione.

Si passi dunque al momento narrativo, intitolato «A Romance», premettendo che, prima di iniziare, il lettore si trova a faccia a faccia con una poesia di Emily Dickinson, la numero 1748, appartenente al ciclo dedicato ai vulcani. Questa tendenza alla citazione di poeti moderni è riscontrabile anche nella prefazione, nella quale Carson aveva presentato sulla pagina delle parole di Gertude Stein («Mi piace sentire le parole fare quello che vogliono e debbono»), un controcanto contemporaneo a quello che poi viene scritto a riguardo di Stesicoro. Si può al riguardo fare un'osservazione generale sull'atteggiamento di dialogo intertestuale: Carson entra in contatto con il mondo e il pensiero di tre autori (Stesicoro, Gertrude Stein ed Emily Dickinson), per cui individua dei punti in comune tra di loro e con sé stessa. Appartiene infatti ad ognuno di loro il desiderio e la capacità di separare la lingua dalle associazioni convenzionali, liberando nuovi significati: è quello che si è definita la novità di Stesicoro, che spezza la formula omerica associando ai nomi aggettivi inusuali; è ciò che realizza Emily Dickinson attraverso la sua ortografia in *The Glass Essay*, nel quale si trova spesso il termine «whacher» come scrittura errata di «Whether», aprendo una serie di possibilità semantiche e di riflessione; è anche quello che consiglia di fare Gertrude Stein, lasciando le parole libere di esprimersi a loro piacimento. È, infine, l'intento di Anne Carson, realizzato a livelli diversi in tutta l'opera, che finisce col separare i personaggi dal peso del mito a cui erano legati.

Si può dunque proporre un ulteriore livello di lettura, proposto da Patrick Finglass, che vede in *Autobiography of Red* la volontà di proporre al pubblico cosa avrebbe scritto Stesicoro se avesse dovuto parlare di un Gerione dei nostri tempi. L'effetto proposto da

Carson è infatti destabilizzante, come doveva esserlo stato quello di Stesicoro ai suoi tempi: il protagonista non è l'eroe Eracle, mostrato nell'eroico compimento delle sue imprese, ma il mostro Gerione, che di mostruoso sembra però avere solo l'aspetto, perché di lui vengono raccontate scene di tenerezza legate alla madre e all'infanzia, e addirittura momenti di riflessione in cui si domanda se sia il caso di scendere a battaglia contro Eracle. Questa prospettiva straniante viene resa da Carson non solo attraverso la divisione dell'opera in sezioni difficilmente identificabili con un genere preciso, ma anche facendo perdere quasi totalmente a Gerione la sua mostruosità (del mostro a tre teste rimangono solo le ali, nominate ben poche volte, e il continuo ritorno del colore rosso), trasformando lo scontro violento in una drammatica storia d'amore e insistendo ulteriormente sull'importanza dell'aspetto interiore e riflessivo. Altri punti si offrono bene a quest'analisi, come la figura della madre, fondamentale nell'originale greco, che in Carson diventa una donna affettuosa ma debole, incapace di difendere il figlio, portando inevitabilmente i due ad allontanarsi nonostante l'amore continui a tenerli uniti, o la già nominata immagine del papavero che si piega, che passa da similitudine mortale a momento erotico e seduttivo.

Come Saffo, Stesicoro pare dunque essere un autore con cui Carson sente un collegamento speciale, capace di parlare e farsi ascoltare, prendendo posto sulla carta in un processo che

Involves both a postmodern transformation of the original and a nurturing of the postmodern elements already intrinsic to this most remarkable of ancient texts. The process involved, we might conclude, is eminently Carsonian, eminently Stesichorean: a postmodern conservatism, a conservative postmodernism.⁴³

Ma si entri a questo punto nel vivo della narrazione: per comprendere i paragrafi successivi, che saranno dedicati più nello specifico ai temi presenti nell'opera, è utile fornire una breve sinossi di quanto avviene nel racconto, dopo la quale si potrà concludere con l'ultima sezione dell'opera, quella dedicata all'intervista. Il protagonista, già più volte nominato, è Gerione, nel primo capitolo ancora bambino dell'asilo, spaventatissimo dalla scuola e bisognoso dell'aiuto del fratello, che però lo ignora. Nel corso dei capitoli, il

⁴³ P. J. Finglass, *The Stesichorean Ethos*, in L. Jensen, *Antiquity*, cit., p. 167: "Comporta sia la trasformazione postmoderna dell'originale che la cura degli elementi postmoderni già intrinseci a questo testo particolarmente notevole tra quelli antichi. Il processo coinvolto, potremmo concludere, è eminentemente carsoniano, eminentemente stesicoriano: un conservatorismo postmoderno, un postmodernismo conservativo" (trad. mia).

lettore segue la sua crescita, incrociando gli altri membri della famiglia: il fratello maggiore che abusa di lui, la madre affettuosa ma incapace di proteggerlo, il padre totalmente assente.

Il punto di svolta arriva nel capitolo VII, che segna l'ingresso nell'adolescenza: Gerione conoscerà ad una fermata del bus Eracle, un ragazzo di due anni più grande di lui, che da quel momento in poi diventerà il centro della sua vita quotidiana. Si allontana così dalla madre, al punto da rinunciare alla parola per esprimersi quasi solo attraverso la fotografia, arrivando a partire con Eracle per un viaggio lasciando alla madre solo «a note full of lies»⁴⁴ attaccata al frigo. La meta del loro viaggio è Ade, la città natale di Eracle, la cui particolarità è la presenza di un vulcano che aveva in passato eruttato, distruggendo i dintorni. Qui, Gerione conosce la nonna di Eracle, una donna fisicamente fragile, che ama gettarsi in discorsi bizzarri sul suo fantomatico passato e da cui il protagonista rimarrà affascinato, soprattutto per quanto riguarda la foto che anni prima l'anziana aveva fatto al vulcano in eruzione. Il rapporto con Eracle, alla scoperta dell'eros e della propria identità, finisce improvvisamente quando il ragazzo decide di trasferirsi definitivamente ad Ade, costringendo Gerione a tornare a casa da solo.

Si entra così in una nuova, breve fase del racconto, che riempie i capitoli dal XXII al XXIV: Gerione, ritornato dalla madre, vive un periodo che alterna sfoghi di dolore alla più totale inerzia, fino al momento in cui riceve una chiamata di Eracle. Il giovane gli racconta un sogno fatto, di cui Gerione era il protagonista, con la volontà di augurargli la più totale libertà: Gerione si ritrova costretto a soffocare l'istinto di comunicargli il desiderio di stare con lui, ma allo stesso tempo capisce che Eracle, in realtà, non lo conosceva per nulla. A telefonata conclusa, Gerione capisce di aver toccato il fondo: prima piange, poi si addormenta, poi si risveglia attraversato da una rabbia tale da concludere il capitolo nell'immagine del suo corpo piegato in un urlo. Finisce qui il racconto di Gerione adolescente, che ritroveremo nel capitolo XXV già ventiduenne.

Il nuovo e cresciuto protagonista è ora in viaggio verso l'Argentina, dove lo troviamo alle prese con delle difficoltà personali: si trova infatti spesso preda di quelli che potremmo definire attacchi di panico, momenti in cui prevale in lui una «fear of time»⁴⁵ e la paura per «this blank disertation of his own mind»⁴⁶. Il suo soggiorno a Buenos Aires alterna riflessioni sul tempo a fotografie di diversi soggetti, tra cui un filosofo

⁴⁴ A. Carson, *Autobiography of Red*, cit.; trad. it. *Autobiografia del rosso*, cit., p. 61: "Scrisse su un foglio una lunga serie di bugie".

⁴⁵ Ivi, p. 107: "Panico da tempo".

⁴⁶ Ivi, p. 111: "Quelle improvvise diserzioni della mente".

(denominato Barbabionda) che seguirà in una conferenza e in un'uscita al bar con dei colleghi. Un altro incontro, stavolta con una cantante di tango (che poi si rivela essere una psicanalista) in un minuscolo e sconosciuto bar alle quattro di notte, tra un flashback alla sua vita liceale e a una sonnolenza che sembra rendere tutto irreali, lo porterà a riflettere sul senso di colpa e sulla sua diversità.

Il momento decisivo si situa però alla fine del capitolo XXXII, intitolato «Kiss»: uscendo da una libreria, circondato dal verso di un uccello che assomiglia al suono di un bacio, Gerione si scontrerà con Eracle. La scena si sposta a questo punto in un bar, che ci mostra però come i due non siano soli: Eracle infatti è accompagnato dal giovane Ancash, con cui sta facendo un giro del Sud America per registrare immagini di vulcani che andranno poi a comporre un documentario su Emily Dickinson. Gerione e Eracle, più avanti, consumeranno un rapporto, di cui Ancash verrà poi a sapere. Ma è forse più importante il momento in cui, spostatisi tutti e tre a Lima, dove vive la famiglia di Ancash, il giovane, notate le ali, racconta a Gerione la leggenda locale secondo cui gli uomini sopravvissuti al sacrificio che consiste nell'essere gettati nel vulcano, tornavano liberati dalla debolezza e dalla mortalità, rossi e alati. I capitoli dal XL al XLVII sono tutti brevi descrizioni di fotografie, che colgono attimi dell'esplorazione del Perù; l'ultima, intitolata #1748, è una foto in realtà mai esistita: Gerione ha deciso di volare sopra il cratere del vulcano Icchantikas e registrare per Ancash questi istanti. La sezione narrativa si conclude con i tre che osservano un panettiere al lavoro, il forno come un vulcano da parete, la notte alle loro spalle e il fuoco che li sfiora.

Si concluda questo paragrafo con l'intervista finale, lunga a malapena tre pagine. I dialoganti, segnalati come I e S, parrebbero coincidere con i personaggi dell'intervistatore e di Stesicoro. I contenuti però non consentono un'interpretazione così chiara e univoca: S, oltre che Stesicoro (anche se il suo nome compare tra parentesi proprio sotto la dicitura «Interview»), potrebbe essere anche Gertrude Stein. S infatti non solo parla del tema della cecità e del vedere, ma nomina anche l'anno 1907, la guerra e le lampade a gas. I contenuti poi sono quantomeno enigmatici: S afferma che dal suo vedere le cose dipendeva la possibilità per il resto del mondo di poterle vedere, quindi, per evitare la cecità del mondo, aveva smesso di battere le ciglia; l'attenzione in seguito passa al problema della descrizione, per poi concentrarsi su Gerione, sul suo essere rosso e sul collegamento tra il suo carattere e la geologia. L'intervista si conclude, scaduto il tempo, con la negazione della presenza di alcun tipo di Elena e con l'intenzione di parlare del cagnolino di Gerione nella prossima intervista.

Preso visione della struttura generale dell'opera e dei suoi contenuti, è a questo punto possibile soffermarsi su alcune tematiche centrali, che in parte riprendono spunti già proposti nel capitolo precedente, ma che vengono qui contestualizzati e letti su un piano più definito.

Stesicoro: scorci e frammenti

La scelta di optare per Stesicoro come riferimento per un'intera opera non è stato un movimento così ovvio: Anne Carson aveva certo in precedenza lavorato su autori classici, ma Saffo, esempio eclatante, era nota non solo nell'ambito accademico, ma a livello internazionale. Al contrario, un autore come Stesicoro trova riconoscimento solo tra i classicisti, mentre per il pubblico generale la conoscenza è solo superficiale: è stata dunque una decisione particolare, che certamente ha contribuito ad espandere la fortuna dell'autore antico, ma di cui è interessante andare ad analizzare le eventuali motivazioni. Per fare ciò, un ottimo punto di riferimento è l'undicesimo capitolo di *Antiquity*, che P. J. Finglass intitola «The Stesichorean Ethos» e di cui si proporranno i punti di riflessione fondamentali.

Si è già detto che Carson presenta Stesicoro come l'autore che viene dopo Omero e prima di Gertrude Stein, instaurando con il primo un rapporto che è sì di ripresa, ma anche di grande innovazione. Si veda però prima cosa ne è stato, concretamente, delle opere di Stesicoro, di cui sappiamo rimanere ai nostri giorni solo pochi frammenti. L'autore, contemporaneo di Saffo, continuò ad essere letto per secoli, venendo inserito (sempre assieme alla poetessa) nel novero dei nove poeti canonici greci, ossia i migliori rappresentanti di un certo genere. La fine della sua fortuna va dunque collocata più avanti, all'altezza del tardo impero romano, quando non venne più copiato e la maggior parte delle sue opere andarono perse. Per un lungo periodo rimasero perciò solo le poche citazioni contenute in altri autori, fino a quando, dagli anni Cinquanta in poi, cominciarono ad essere ritrovati in Egitto frammenti papiracei che contribuirono ad ampliare le conoscenze su di lui. Quello che sappiamo, in generale, è che indubbiamente la produzione di Stesicoro abbia un rilevante debito nei confronti di quella omerica: ritroviamo infatti elementi linguistici, stilistici e riguardanti l'ethos, ma non si può dimenticare nemmeno il contributo innovativo apportato. Contributo che, ovviamente, non è stato notato solo da Carson nella nostra epoca: già in un frammento datato tra il 150

a.C. e il 100 d.C., si legge di Stesicoro come innovativo nel trattamento del materiale mitologico, per esempio nella sua decisione di proporre un'Elena che non si sia mai recata a Troia, ma abbia trascorso tutta la durata della guerra in Egitto, ribaltando così una visione ormai saldissima nell'epica.

E questo non è certo un caso isolato nelle scelte letterarie di Stesicoro: ampliata la visione attraverso i ritrovamenti papiracei, sappiamo ora che un simile atteggiamento è riscontrabile anche nella sua *Oresteia* e ne *Il sacco di Troia*: nel primo caso infatti si sofferma sulle profonde motivazioni psicologiche che spingono Clitemnestra ad uccidere il marito, senza limitarsi ad una cieca condanna, ma cercando di trovarvi delle valide ragioni; nel secondo caso troviamo invece Epeio, un semplice servitore, che viene ispirato dalla dea Atena riguardo la costruzione del cavallo di legno per conquistare finalmente la città, sostituendo dunque il tipico eroe glorioso ad un personaggio di umile origine. Il caso più eclatante è però indubbiamente quello della *Gerioneide*: Gerione, il mostro alato a tre teste, diventa tra le mani di Stesicoro un personaggio capace di generare una naturale empatia nei lettori, grazie alle scene del tutto umane delle sue relazioni familiari. Nel frammento 17.5, ad esempio, troviamo la madre di Gerione intenta ad implorarlo di non andare in battaglia, ricordandogli l'infanzia in cui gli porgeva il seno. Questo discorso ha un parallelo nelle parole pronunciate da Ecuba nel tentativo di convincere Ettore a rientrare in città e non affrontare Achille, facendo anche lei ricorso all'immagine del seno materno. L'effetto, quantomeno bizzarro per quell'epoca, porta il lettore ad immaginare, così come farebbe con un eroe, un mostro a tre teste bambino, coccolato e nutrito dalla madre.

Detto ciò, quanto vicino può essere considerato il racconto di Stesicoro a quello di Carson? Senza dubbio, i punti di divergenza non mancano, e si basano prevalentemente su una differenza di approcci: se quello dell'autore greco non può che essere arcaico, quello della canadese tende ad una direzione postmoderna. Prima di tutto, Carson, come già detto, diminuisce ulteriormente la mostruosità di Gerione: scompaiono le tre teste, le dimensioni enormi, spariscono nella maggior parte del tempo anche le ali e l'essere rosso, che tornano solo ogni tanto, più come percezioni del protagonista stesso che come vero e proprio aspetto fisico. *Autobiography of Red*, inoltre, ancor più che la *Gerioneide*, decide di fare della soggettività del protagonista il focus principale della narrazione: Gerione cancella la centralità mitica dell'eroe greco, che non lo uccide più, ma si limita a rifiutarlo, senza dubbio ferendolo al punto da rasentare una distruzione della sua psiche, ma allo stesso tempo aprendo per il mostro rosso una nuova possibilità di esistenza che ci viene

raccontata dettagliatamente. Si noti, inoltre, anche se può sembrare ovvio, che il focus sull'area interiore e riflessiva certo in Stesicoro non arrivava al punto da far scrivere alle tre teste rosse un'autobiografia, come fa invece il piccolo Gerione a cinque anni. È comunque interessante notare che sia Stesicoro sia Carson hanno ricevuto critiche dello stesso tipo: il lettore tende a sentire la mancanza di una maggiore mostruosità di Gerione, che finisce col giocare un ruolo limitato e passivo nella narrazione. Un ulteriore elemento da prendere in considerazione è quello della posizione geografica: Stesicoro, in modo inconsueto, posiziona precisamente l'isola abitata da Gerione, ponendola alle foci del fiume Tartesso (che oggi corrisponderebbe al Guadalquivir). Carson, da parte sua, compie un'operazione analoga, fornendo le coordinate geografiche non tanto della casa di Gerione, ma piuttosto di Ade, la città natale di Eracle. Ovviamente, il collegamento che si crea tra il nome della città e l'eroe non è casuale, ma fa riferimento al destino luttuoso che troviamo solo nel mito.

È possibile dunque ora comprendere al meglio l'affermazione citata nel paragrafo precedente, in cui Carson affermava di aver lasciato scorgere dell'originale solo brevi scorci, attimi in cui è possibile cogliere l'aspetto di quella stanza centrale in cui è nascosto Stesicoro, circondato da tutte le altre stanze della narrazione contemporanea.

L'identità come mostro

C'è poi un altro elemento, già più volte nominato, che necessita di ulteriori spiegazioni: è l'aspetto mostruoso di Gerione che, per quanto venga ridotto, soprattutto da Carson, gioca comunque un ruolo fondamentale, se non a livello di trama, almeno per quanto riguarda il suo significato. Carson, nell'intervista a «The Paris Review», confida infatti di essere stata attirata dal mito raccontato da Stesicoro proprio per questo elemento di mostruosità:

I was drawn to the Geryon story because of his monstrosity, although it's something of a cliché to say that we all think we're monsters. But it does have to do with gender, though I don't know what it is about growing up female that makes one think: monster.⁴⁷

⁴⁷ W. Aitken, 2004, *The Art of Poetry*, in «The Paris Review», cit., p. 13: “Sono stata attratta dalla storia di Gerione per la sua mostruosità, anche se è un po' un cliché dire che pensiamo tutti di essere mostri. Ma ha

Questo senso di mostruosità, che Carson suggerisce essere una percezione comune a tutti, è un fatto prevalentemente interiore: il sentirsi diversi, impossibili da accettare per gli altri, può avere a che fare con le più diverse insicurezze di ciascuno, per Gerione concretizzate nelle sue ali e nel rosso. Ma non è, ovviamente, l'unico tipo di mostruosità esistente: Carson pone l'accento infatti sulla questione del genere, che si era già presa in causa nel capitolo precedente, e su come l'essere donna porti con sé una sorta di marchio. Dunque perché non narrare la storia di un mostro al femminile, come potrebbe esserlo Medusa?

But there's something more narratable—is that a word?—and romantic and graspable about the monstrosity of the gay man, now, for us, in this moment of culture. Maybe the monstrosity of being female is just too huge an issue. It's been going on for so long.⁴⁸

È questo il motivo per cui Gerione diventa un ragazzo omosessuale: ai nostri giorni, è forse il modo migliore per rendere la mostruosità che Stesicoro aveva realizzato attraverso le tre teste rosse del protagonista. Le ali diventano perciò una sorta di aggiunta, e capiamo quindi perché compaiano solo sporadicamente, senza tra l'altro essere notate da tutti: sono infatti solo Gerione, la madre e Ancash a nominare queste ali, ad accarezzarle, toccarle o a nasconderle e trovarle insopportabili. Eracle, che dovrebbe essere colui che più ha conosciuto Gerione, che tanto l'ha amato, non solo non le sente quando è solito accarezzargli la schiena, ma neppure coglie la sua essenza rossa. Nella telefonata dopo averlo lasciato, quella del capitolo XXIV, gli racconta un sogno in cui Gerione è un vecchio indiano che salva un uccello affogato: ma l'uccello è giallo, e Gerione non può fare a meno di pensare che neppure nei sogni è in grado di capirlo, di conoscerlo fino in fondo. E anche più avanti, quando i due si incontrano di nuovo in Sud America, Gerione riflette su come lui abbia cercato sempre di capire i pensieri di Eracle, facendo domande, mentre non era mai avvenuto il contrario. Perciò il momento in cui Ancash, intento ad avvolgerlo nelle coperte per proteggerlo dal freddo di Lima, vede le ali e, meravigliosamente sconvolto, le sfiora, ha un tono di intima condivisione e

qualcosa a che fare con il genere, anche se non so cosa sia riguardo al crescere donna che fa pensare a qualcuno: mostro” (trad. mia).

⁴⁸ Ibidem. “Ma c'è qualcosa di più narrabile – esiste come parola? – e romantico, e afferrabile riguardo la mostruosità dell'uomo gay, adesso, per noi, in questo momento culturale. Forse la mostruosità dell'essere donna è ancora un problema troppo grande. Continua da così tanto tempo” (trad. mia).

conoscenza, un sentimento che Gerione non aveva mai provato con Eracle, per quanto lo avesse amato in precedenza.

La consapevolezza di questa diversità, che può almeno in parte ricordare quella dell'autrice, che afferma di non essersi mai sentita interamente donna o di non essere mai riuscita, fino ai quarant'anni, a trovare qualcuno con cui «be just as weird as I wanted to be»⁴⁹, è presente in Gerione fin da bambino: tutta la sua infanzia, fin dai frammenti, viene esperita attraverso questo alone di non-appartenenza, di impossibilità di essere come gli altri. Gerione si sente un mostro, un piccolo mostro che nessuno può accettare per com'è e che nessuno riesce a capire: la sua ricerca di scienze sul rumore dei colori viene derisa e il suo bisogno di conferme sul fatto che anche tutte le altre persone sentano le urla delle rose viene minimizzato, con il consiglio di chiedere queste cose alle rose piuttosto che alle persone. A tutto ciò si aggiunge l'abuso perpetrato dal fratello, un'altra impossibilità di comunicazione: la madre, per quanto tenera, non riesce a comprenderlo, seppure rimanga per Gerione una fonte di affetto, convinta della sua forza e della sua capacità di cavarsela. E così la vediamo rassettare le piccole ali rosse del bimbo prima che questo entri a scuola, dicendogli che per chiunque un debole sarebbe quasi impossibile vivere così, ma lui non lo è, e può affrontare tutto ciò che lo attende.

Non stupisce dunque che questo bambino cominci già a cinque anni a comporre una sua autobiografia. Non sapendo ancora scrivere, essa è inizialmente in forma di scultura: Carson ce lo presenta un martedì sera, serenamente intento ad attaccare strisce di carta (in realtà tagliate da una banconota di dieci dollari) su un pomodoro, per costruire la testa e i capelli di una figura umana. Nella fase successiva farà poi uso della scrittura: e così, su un quaderno regalatogli dalla madre, comincia a scrivere tutti i fatti interni, in particolare quello che lui chiama il suo eroismo e la sua previsione di una morte prematura. Carson ci fornisce anche il vero e proprio scritto, che riprende da molto vicino il frammento XV di «Red Meat»: ritroviamo infatti la madre, definita come la ninfa di un fiume che scorre verso il mare; leggiamo anche del padre, brevemente citato in relazione all'oro; non manca neppure l'aspetto di Gerione, un mostro a sei mani e sei piedi, dotato di ali e rosso; infine, rimane anche il riferimento alla fine drammatica della storia e al furto del suo armento. Non mancano però anche differenze, per quanto brevi, che segnalano un'ulteriore lavorazione della materia, che passa così dalle mani di Stesicoro, a quelle di Carson e infine a quelle di Gerione. Per precisare, la madre-ninfa appartiene al fiume chiamato «fiume della Gioia Rossa», insistendo dunque sul livello affettivo legato alla

⁴⁹ Ivi, p. 12: “essere strana quanto volevo”.

sua figura; il padre invece, che nel frammento XV era uno strumento per tagliare l'oro, qui diventa un ancora più generico e breve «oro». Il piccolo Gerione poi sul suo aspetto propone delle opzioni, scrivendo che alcuni dicevano avesse sei mani e sei piedi, alcuni che avesse le ali. In ogni caso rimane il fatto che fosse rosso e che Eracle lo abbia ucciso per prendersi la sua mandria: un finale tragico, che lascia destabilizzate la maestra e la madre, tanto che Gerione finisce col modificare la fine per renderla meno drammatica, parlando di brezze rosse che continuano a soffiare sul mondo.

Le operazioni di Carson non si limitano però ad agire sul mito classico: l'autrice infatti decide di prendere in causa anche la mitologia peruviana. In questo modo Gerione viene liberato dal suo mito, quello in cui Eracle lo uccide, per entrare in uno nuovo, nel quale le ali ne fanno un sopravvissuto, non più una vittima, eroe immortale del suo stesso racconto. Come il piccolo Gerione scrive una sorta di palinodia della sua autobiografia quando gli viene chiesto perché abbia creato una storia drammatica, così Carson lo libererà dalla trappola del mito di Stesicoro, con una sua palinodia: non ci saranno più solo le brezze rosse che continueranno a soffiare sul mondo, come aveva scritto il piccolo Gerione, ma avremo una sorta di rinascita, da mostro mortale destinato ad essere ucciso a creatura immortale, sopravvissuta al vulcano, testimone ormai senza alcuna debolezza. Ma questo nuovo mito, quello del «Yazcol Yazcamac», colui che è tornato dal vulcano Iccchantikas, esiste davvero? In realtà non c'è un vulcano con quel nome, né in Perù né in nessun altro posto: l'unica corrispondenza individuabile è quella con il termine buddista che indica coloro che incorreggibilmente non credono ai sutra. Parallelamente, non si trova nessun riscontro per il mito, che risulta perciò essere un'invenzione di Carson per far risalire le ali e il rosso di Stesicoro non alla nonna Medusa come vorrebbe la mitologia greca, ma ad una storia del tutto diversa e con significati ben lontani dall'originale. Ancash fornisce dunque a Gerione una nuova mitologia liberatrice, ma essa è stata inventata da Carson, che diventa così il nuovo Stesicoro: il protagonista passa perciò da una gabbia mitica all'altra, ma quella nuova ha la possibilità di diventare un'arma pericolosa, nella sua intrinseca qualità di rinascita e rivendicazione.

Si concluda con un'ultima osservazione sul tema della mostruosità, che tenga conto del rapporto di quest'ultima con il testo: Bruce Beasley suggerisce infatti che, se ad essere mostruoso non è più Gerione, questo attributo sia invece stato assunto dal testo di Carson. Con *Autobiography of Red* sembra infatti porsi un obiettivo preciso:

Carson fills the gaps in Geryon's story, the monstrous deprivations of Stesichoros's textual body replaced by the monstrous excesses of hers. Honoring the fragment, she nevertheless defragments the Geryoneis. [...]. Carson's version de-monsterizes Geryon, eliminating his three conjoined bodies, his gigantism, with even his wings and redness—markers of his monstrosity—downplayed throughout much of the narrative. [...]. But Carson's mind, and *Autobiography of Red* itself, are the real monstrous figures here: hybrid, multiple, contradictory, unassimilable, full of deliberate mistakes, deceptions, category errors.⁵⁰

La mostruosità di Gerione non è dunque del tutto scomparsa: piuttosto, essa è stata traslata dal livello del personaggio a quello testuale, che diventa mostruoso nel senso dell'eccesso stilistico che vede accumularsi generi su generi, miti su miti, riscritture su riscritture. Tutto ciò ci riporta ad una delle riflessioni iniziali sulla produzione letteraria di Anne Carson: questo testo è un meraviglioso esempio di chimera, una creatura ibrida composta di epica, lirica, interviste, fotografie, traduzioni, romanzi di formazione e ogni altro genere letterario che l'autrice abbia ritenuto opportuno inserire. E così, ancora una volta, «the academic and the other»⁵¹ continuano a dialogare, tra disintegrazioni e creazioni, in un testo che diventa, tra le mani di Carson, una straordinaria «classic monstrosity»⁵².

La fotografia e il sequel

Rimangono a questo punto solo due aspetti da prendere in considerazione: il primo riguarda il tema della fotografia e delle arti visive, che rimane un filo conduttore, alcune volte più visibile di altre, della sua produzione letteraria; il secondo, in realtà in parte collegato dal fatto grafico, vuole andare ad osservare brevemente un'opera successiva ad

⁵⁰ B. Beasley, *Who Can a Monster Blame for Being Red?*, in J. M. Wilkinson, *Ecstatic Lyre*, cit., p. 79: "Carson colma le lacune nella storia di Gerione, le mostruose privazioni del corpo testuale di Stesicoro sostituite dai mostruosi eccessi presenti nel suo. Onorando il frammento, tuttavia deframmenta la Gerioneide. [...]. La versione di Carson cancella la mostruosità di Gerione, eliminando i suoi tre corpi uniti, il suo gigantismo; anche le ali e il rosso – indicatori della sua mostruosità – vengono minimizzati nella maggior parte della narrazione. [...]. Ma la mente di Carson, e *Autobiografia del Rosso* in sé, sono qui le vere figure mostruose: ibride, multiple, contraddittorie, inassimilabili, piene di errori deliberati, inganni ed errori di categoria" (trad. mia).

⁵¹ Ivi, p. 80: "l'accademico e l'altro" (trad. mia).

⁵² *Ibidem*.

Autobiography of Red, intitolata *Red Doc*>, che potrebbe in parte essere riconosciuta come una sorta di sequel della prima.

Si parta col dire che l'attenzione all'aspetto più materiale, concreto e visivo delle sue creazioni è più volte stato nominato dalla stessa Anne Carson. Si prenda l'ormai nota intervista a «The Paris Review», in cui si legge, riguardo a *Nox* (uno degli esempi più rilevanti delle sue particolari scelte espressive), che per lei l'obbiettivo è trarre, anche dal dolore e dal lutto, un oggetto bello ed entusiasmante da guardare. È centrale dunque il fatto della vista, che ci riporta anche ad una delle sue prime produzioni, *Short Talks*: l'opera era infatti inizialmente nata come una serie di disegni titolati, di cui però poi si è persa tutta la parte grafica. Un ennesimo riscontro si può inoltre individuare nei tre tavoli di lavoro che occupano l'officina letteraria di Carson: la scrivania dedicata all'ambito accademico e quella riservata alla scrittura più strettamente creativa si accompagnano ad una terza, pensata per un lavoro dal tono più artistico e visuale.

Ma si torni all'ambito più strettamente fotografico: *Autobiography of Red* non è né il primo né l'unico caso in cui Anne Carson fa uso della descrizione fotografica (intesa proprio come descrizione di fotografie scattate dal protagonista o da un personaggio) nelle sue narrazioni. Il primo caso è infatti quello di *Plainwater: Essays and Poetry*, in cui il personaggio protagonista (in parte autobiografico, ma dall'identità sessuale non ben definita) della sezione *Anthropology of Water* si reca in pellegrinaggio fino a Compostela, dove poi realizzerà una serie di fotografie. Le fotografie però non vengono presentate al lettore come immagini, ma come parole: il protagonista cambia così la sua posizione, diventando una sorta di testimone della sua stessa storia, unendo una prospettiva esterna ad una narrazione in prima persona. Lo stesso avviene per *Autobiography of Red*, che evolve pian piano in quello che è stato chiamato un «photographic essay» da Ian Rae in *Dazzling Hybrids*. La prima fotografia che compare è quella scattata dalla nonna di Eracle al vulcano in eruzione, ed è intitolata «Perseveranza rossa»: ottenuta con una posa di quindici minuti, rappresenta il cono del vulcano e i dintorni nei momenti in cui proiettili incandescenti avevano attraversato l'aria e ha su Gerione uno strano effetto, tra l'inquietante e l'affascinante. Da quel momento, e dopo la rottura con Eracle, le fotografie cominceranno ad apparire, come nel capitolo XXIII, dove vengono descritte da Gerione come «a bunch of light hitting a plate»⁵³. Sembrerebbe una descrizione povera, ma la fotografia diventa man mano un elemento sempre più pregnante nell'opera, fino ad

⁵³ A. Carson, *Autobiography of Red*, cit.; trad. ita. *Autobiografia del rosso*, cit., p. 95: «Le fotografie non sono altro che un pugno di luce contro la pellicola».

arrivare agli ultimi capitoli, i cui titoli sono tutti composti dal termine fotografia, seguito dal soggetto rappresentato. Si leggono così delle descrizioni che vogliono rappresentare allo stesso tempo il momento in cui la fotografia viene scattata e lo scatto realizzato in sé, come avviene nel capitolo XL: qui, il tema è l'origine del tempo e i soggetti fotografati sono quattro persone con le mani visibili sedute attorno ad un tavolo. Carson però amplia la visuale, presentandoci Gerione intento a preparare la macchina fotografica, mentre una pipa fuma e la stanza viene illuminata da una lampada a petrolio. Ma non si ferma qui: il tempo si dilata, si deforma, mostrando un Gerione sotto shock, sopraffatto dal senso del tempo e da quello della propria diversità, così lontano dal mondo da sentire le reazioni degli altri esseri umani solo dopo quelli che a lui sembrano secoli. I capitoli si presentano così in altre cinque occasioni, fino ad arrivare all'ultima fotografia, intitolata solo #1748, che coincide proprio con il numero della poesia di Emily Dickinson a inizio racconto. A questo riguardo, si leggano le parole di Sophie Mayer, che riassumono il senso dell'aspetto visivo in *Autobiography of Red*:

The photograph is simply titled “# 1748,” as if language were not adequate to describe it. Hovering on wings set free by Ancash’s recognition of them, Geryon attempts to record the sound of a volcano for Herakles and Ancash’s film about Emily Dickinson. When Geryon “flicks Record” on the tape recorder, the volcano responds by “dumping all its photons out her ancient eye and he / smiles for / the camera: ‘The Only Secret People Keep’” (Red 145). The volcano is both “earth heart” and “ancient eye,” organs of circulation and vision and, as it foams with light, a camera. Its photographic excess records Geryon in “a photograph he never took, no one here took it”.⁵⁴

Il caso di *Red Doc*> agisce sull'immagine in maniera diversa; per parlare di ciò, si prenda in considerazione quanto scritto al riguardo da Lily Hoang in *Ecstatic Lyre*: l'opera, pubblicata nel 2013, si presenta come una sorta di continuazione di *Autobiography of Red*, anche se, in realtà, il discorso è più complesso. Il lettore si trova

⁵⁴ S. Mayer, 2008, *Picture Theory: On Photographic Intimacy in Nicole Brossard and Anne Carson*, vol. 3, n. 1, in «Studies in Canadian Literature», pp. 105-106: “La fotografia è semplicemente intitolata ‘#1748’, come se il linguaggio non fosse adeguato a descriverla. Librandosi sulle ali liberate dal riconoscimento che Ancash ha dato loro, Gerione tenta di registrare il suono del vulcano per il film di Eracle e Ancash su Emily Dickinson. Quando Gerione ‘schiaccia Record’ sul registratore, il vulcano risponde ‘buttando tutti i suoi fotoni fuori dal suo occhio antico e / sorride / all’obbiettivo: l’unico segreto che la gente serba’. Il vulcano è contemporaneamente ‘cuore della terra’ e ‘occhio antico’, organi di circolazione e di visione e, mentre si espande con la luce, un obbiettivo. Il suo eccesso fotografico registra Gerione in una ‘fotografia che non ha mai fatto, che nessuno qui ha mai fatto’ (trad. mia).”

infatti di fronte ad un libro che si trova ad essere modificato dalla tecnologia, dove il testo viene schiacciato in colonne di giornale e dove lo stesso titolo riflette quello che doveva essere stato il nome del documento salvato sul suo computer. Anche i protagonisti non sono rimasti immutati: il tempo è passato, Gerione ed Eracle non sono solo invecchiati, ma hanno anche cambiato nome. Il mito infatti, secondo Carson, vive una doppia vita, e non stupisce dunque che Gerione e Eracle si siano trasformati, con i dovuti cambiamenti, in G e «Sad but Great»: coloro che abbiamo conosciuto in *Auobiography of Red* sono ormai vecchi personaggi, che il coro presenta al lettore come qualcuno che abbiamo conosciuto in passato ma ormai non esiste più.

Questo gesto, quello del rinominare, non è così semplice come potrebbe apparire: cambiando i nomi, infatti, cambiano anche i destini e i miti dei personaggi, e così non abbiamo più l'eroe greco acerrimo nemico del mostro rosso, ma due adulti ormai cauti e distanti, che sembrano essere diventati degli avatar di sé stessi. Ecco quindi come la tecnologia e la contemporaneità si inseriscono in questa scrittura di Carson: «A key component of myth is the sublime and as we square ourselves into a mythology of the present, the sublime manifests itself in the digital, the virtual, the Internet»⁵⁵. *Red Doc* è dunque, forse, più che un sequel, una riscrittura: i due libri seguono all'incirca la stessa trama, in cui i protagonisti si muovono verso la natura sublime o attraverso di essa; e certo, Eracle è ancora bello e Gerione è un pastore rosso, ma le somiglianze finiscono qui. Il loro viaggio non nasce più da un giovanile desiderio di scoperta, ma è piuttosto la fuga nel buio di due adulti, uno che ha ormai da tempo smesso di scrivere la sua autobiografia, l'altro traumatizzato dal servizio militare.

Questa nuova opera mette alla prova il mito, lo sfida fino a traslarne la definizione ed essenza nel ventunesimo secolo: in un'epoca diversa, esso diventa immagine, sublime e sublimata, si trasforma in avatar, un nome senza corpo, un'identità appartenente puramente a Internet. Ma il rivolgimento, per quanto possa stupirci, rimane coerente con la definizione di mito che Carson ci propone: «All myth is an enriched pattern, a two-faced proposition, allowing its operator to say one thing and mean another, to lead a double life»⁵⁶. Questa sua essenza doppia, questa sua capacità di mutare pur rimanendo in parte lo stesso, è proprio ciò che vediamo all'opera nella metamorfosi della storia di

⁵⁵ L. Hoang, *From Geryon to G*, in J. M. Wilkinson, *Ecstatic Lyre*, cit., p. 175: “una componente chiave del mito è il sublime e, mentre ci inseriamo in una mitologia del presente, il sublime manifesta sé stesso nel digitale, nel virtuale, nell'Internet» (trad. mia).

⁵⁶ Ivi, p. 178: “tutto il mito è un disegno arricchito, una proposizione a due facce, che permette al suo operatore di dire una cosa e significarne un'altra, di vivere una doppia vita” (trad. mia).

Gerione: la sua identità, tanto esplorata in *Autobiography of Red*, verrà poi negata, deformata e distorta, ridotta a pura olografia, ma continuerà ad avere un contraltare nella storia precedente.

Si conclude dunque così, almeno per ora, il rapporto nato tra Anne Carson e Stesicoro, quel «link» che li ha così fruttuosamente legati, dando vita ad opere di notevole complessità. Questa chimera, che si è finora tentato di mostrare nella sua cangiante diversità, analizzandone i componenti e le relazioni tra di loro instaurate, ha permesso di esemplificare il metodo di scrittura di Carson, basato su quella che si è definita la teoria degli «assemblages»: il vero mostro non è Gerione, ma il testo di *Autobiography of Red*, una molteplicità tenuta assieme da regole più o meno chiare, che però hanno saputo creare un'opera capace di segnare la letteratura contemporanea.

Bibliografia

- Aitken, William. 2004. *The Art of Poetry*, in «The Paris Review», 88, 171, pp. 1-30.
- Balmer, Josephine. 2013. *Piecing Together the Fragments. Transalting Classical Verse, Creating Contemporary Poetry*, Oxford, Oxford University.
- Beasley, Bruce. 2015. *Who can a Monster Blame for Being Red?*, in Wilkinson, Joshua Marie, *Ecstatic Lyre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, pp. 74-81.
- Calvino, Italo. 1995. *Perché leggere i classici (1981)*. Milano, Mondadori.
- Carson, Anne. 1986. *Eros the Bittersweet*, Princeton, Princeton University Press. Trad. ita. *Eros il dolceamaro*, Milano, Utopia Editore, 2021.
- Carson, Anne. 1998. *Autobiography of Red: A Novel in Verse*, London, Jonathan Cape. Trad. it. *Autobiografia del rosso*, Milano, La nave di Teseo, 2020.
- Carson, Anne. 2016. *Float*, New York, Jonathan Cape.
- Citton, Yves. 2010. *L'avenir des Humanités. Économie de la connaissance ou cultures de l'interprétation?*, Parigi, La Découverte. Trad. it. *Future umanità. Quale avvenire per gli studi umanistici?*, Palermo, :duepunti, 2012.
- Citton, Yves. 2007. *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Parigi, Editions Amsterdam.
- Compagnon, Antoine. 1998. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000.
- De Sainte-Beuve, Charles Augustin. 1874-1876. *Qu'est-ce qu'un classique?*, in id. *Causeries du lundi*, Paris, Garnier, pp. 31-44.
- Eliot, Thomas Stearns. 1993. *Opere. 1939-1962*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani.
- Finglass, Patrick J. 2021. *The Stesichorean Ethos*, in Jensen, Laura, *Antiquity*, New York, Bloomsbury Academic, pp. 157-168.
- Fortini, Franco. 1978. «Classico», in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 3, Torino, Einaudi, pp. 192-201.
- Genette, Gérard. 1987. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil. Trad. it. *Palinsesti. La letteratura di secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

- Giannisi, Phoebe. 2021. *Chimeras: Empty Space and Melting Borders*, in Jensen, Laura, *Antiquity*, New York, Bloomsbury Academic, pp. 25-37.
- Hoang, Lily. 2015. *From Geryon to G*, in Wilkinson, Joshua Marie, *Ecstatic Lyre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, pp. 172-180.
- Jauss, Hans Robert. 1970. *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, Suhrkamp. Trad. ita. *Storia della letteratura come provocazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Jensen, Laura. 2021. *Introduction*, in Jensen, Laura, *Antiquity*, New York, Bloomsbury Academic, pp. 1-12.
- Jensen, Laura. 2021. *The Gift of Residue*, in Jensen, Laura, *Antiquity*, New York, Bloomsbury Academic, pp. 75-88.
- Louis A. Ruprecht Jr. 2019. *Reach Without Grasping: A Retrospective Appreciation of Anne Carson's Eros the Bittersweet*, in «Arion: A Journal of Humanities and the Classics», 27, 2, pp. 137-168.
- Giavieri, Maria Teresa, Marfè, Luigi, Salerno, Vincenzo. 2011. *Classico/Moderno. Percorsi di creazione e di formazione*, Mesogea, Messina.
- Marfè, Luigi. 2022. «A room I can never leave»: *Trauma e memoria in Nox di Anne Carson*, in «Comparatismi», 7, pp. 195-205.
- Mayer, Sophie. 2008. *Picture Theory: On Photographic Intimacy in Nicole Brossard and Anne Carson*, in «Studies in Canadian Literature», 3, 1, pp. 97-117.
- Nial, Thomas. 2017. *What is an Assemblage?*, in «SubStance», 46, 1, pp. 21-37.
- Rae, Ian. 2000. *Dazzling Hybrids: The Poetry of Anne Carson*, in «Canadian Literature», 166, pp. 17-41.
- Scattola, Merio; Calgaro, Elisa; Porreca, Stefano. 2014. *Classico: Storia e contenuto di un concetto letterario*, Padova, CLEUP.
- Settis, Salvatore. 2004. *Futuro del 'Classico'*, Torino, Einaudi.
- Sze, Gillian. 2021. *Erring and Whatever*, in Jensen, Laura, *Antiquity*, New York, Bloomsbury Academic, pp. 63-74.
- Wahl, Sharon. 1999. *Erotic Sufferings: "Autobiography of Red" and Other Anthropologies*, in «The Iowa Review», 29, 1, pp. 180-188.
- Wilkinson, Joshua Marie. 2015. *Introduction*, in Wilkinson, Joshua Marie, *Ecstatic Lyre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, pp. 1-9.