

Trasparenze

nuovaserie

SUPPLEMENTO NON PERIODICO A "QUADERNI DI POESIA"

Antonella Anedda
Laura Accerboni
Adele Bardazzi
Roberto Binetti
Anne Carson
Patrizio Ceccagnoli
Francesca Dondoglio
Claudia Fantucchio
Nicola Ferrari
Samuele Fioravanti
Viviana Fiorentino
Mia Lecomte
Lucilla Lijoi
Francesca Mazzotta
Martina Morabito

8/20
22



Fondazione Giorgio e Lilli Devoto onlus
Edizioni San Marco dei Giustiniani

Trasparenze
NUOVA SERIE

*Supplemento non periodico a «Quaderni di poesia»
a cura di Giorgio Devoto*



Fondazione Giorgio e Lilli Devoto
Edizioni San Marco dei Giustiniani

Comitato scientifico

Andrea Aveto, Massimo Bacigalupo, Elisa Bricco,
Attilio Mauro Caproni, Chiara Carpita, Adele Dei,
Giorgio Devoto, Anna Dolfi, Nicola Ferrari,
Stefano Giovannuzzi, Ida Merello, Luigi Surdich,
Emmanuela Tandello, Giuseppe Traina, Stefano Verdino.

Redazione

Nicola Ferrari – *responsabile*
Cosimo Angelini, Samuele Fioravanti, Lucilla Lijoi,
Martina Morabito Anna Stella Poli, Paolo Senna.

Numero monografico dedicato a

Anne Carson

La redazione di trasparenze e le Edizioni San Marco dei Giustiniani ringraziano Anne Carson per la disponibilità a concedere i diritti di traduzione dei testi pubblicati, Patrizio Ceccagnoli e Maya Solovej (Aragi Inc.) per la disponibilità, la gentilezza e la competenza con la quale hanno contribuito alla realizzazione di questo numero, Francesca Dondoglio per la preziosa immagine di copertina, #1748, tratta dalla serie *Autobiografia del Rosso* (2021).

Indice

AC – IN BETWEEN

Antonella Anedda <i>Su Reticent Sonnet. In dialogo con Anne Carson</i>	8
Laura Accerboni <i>Su Norma Jeanne Baker of Troy. In dialogo con Anne Carson</i>	9
Anne Carson <i>(...perhaps You should answer this question as well as me...).</i> <i>Un colloquio con trasparenze</i>	12
Patrizio Ceccagnoli <i>Sulla poesia odeporica di Anne Carson</i>	16
Francesca Mazzotta <i>Death-sprinkler Beauty. Osservazioni sull'Elena duplicata di Anne Carson</i>	30
Claudia Fantucchio <i>«I was written by Sophocles and then translated by Anne Carson».</i> <i>Antigonick e il Tumblr language</i>	45

Adele Bardazzi <i>Pratiche intermediali in Nox e H of H di Anne Carson</i>	58
Roberto Binetti <i>On Floating: Sistema estetico e temporalità lirica nell'opera di Anne Carson</i>	98
Samuele Fioravanti <i>Dal livestream all'epigrafia. Tecniche di persuasione nella poesia di Anne Carson</i>	120
REMINISCENZE	
Anne Carson <i>The Fall of Rome: a Traveller's Guide</i>	136
Anne Carson <i>Poverty Remix (Sestina)</i>	203
Anne Carson <i>TV-Men: Akhmatova</i>	221
Martina Morabito <i>Un'altra donna di nome Anna. Nota della traduttrice</i>	242
Anne Carson <i>Essay on what I think about most</i>	246
Nicola Ferrari <i>[?] is the ironic one. Nota sull'errore, lo humour e AC, the bittersweet</i>	258

CONVERGENZE

Francesca Dondoglio
Su Autobiografia del Rosso. In dialogo con Anne Carson 277

Mia Lecomte
Su Kinds of Water. In dialogo con Anne Carson 297

EQUIVALENZE

Anne Carson
A Fragment of Ibykos Translated Six Ways 313

Viviana Fiorentino
«Molu» o del tradurre 328

PERSISTENZE

Lucilla Lijoi
“Why not, Sappho?”
Spunti didattici tra Saffo, Catullo e Anne Carson 337

Profili biografici 351

Nicola Ferrari

[?] is the ironic one

Nota sull'errore, lo humour e AC, the bittersweet

L'essenza del piacere è lo sdoppiamento.
F. Pessoa

..... your poem: tried, but could not.	<i>I'm tired of having hands she said</i>
L. Glück	<i>I want wings – L. Glück</i>

<i>with one auspicious and one dropping eyes with mirth in funeral and with dirge in burial...</i>	<i>...in equal scale weighing delight and dole</i> W. Shakespeare
--	--

L'errore. E le sue emozioni: timore, disperazione, follia, rimorso, vergogna.

L'errore. E il suo potenziale rivoluzionario rivelativo: sdoppiamento, deragliamento, scoperta (del fresco, del nuovo, dell'inatteso). L'errore (aristotelica) metafora, l'errore (aristotelica) *mimesis*, l'errore (quindi: forma della) poesia.

Forse, però, nel saggio sull'errore (*what she thinks about much?*), celata tra queste due facce opposte, (*in between*), una dimensione (dell'errore) è stata trascurata da AC (un errore sull'errore?) (ma davvero può essere una dimenticanza (non intenzionale, intendo)?)

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

L'errore. Fa ridere.

Un errore. Si sarebbe potuto pensare che fosse stato un errore.

Quando, nell'estate del 2016, in un caffè di New York, Tacita Dean le aveva chiesto se avrebbe potuto scrivere un testo per il film che da anni (da tutta la vita) stava cercando, sognando, fuggendo, Anne Carson aveva risposto: no.

Fu un errore – ma: prezioso? capace di rivelare ancora una volta (far germogliare, forse) il miracolo dell'inatteso? –. Tacita Dean, per la sua *Antigone*, avrebbe voluto penetrare e (far) vedere nella faglia tra la catastrofe di Tebe e la trasfigurazione a Colono l'invisibile erranza, incerta e cieca, del padre e della figlia sorella. AC (con durezza tagliente, affilata? senza la protezione (o la scusa) di un sorriso?)

Lacan si chiedeva del volto sorridente di Harpo Marx se quell'espressione significasse la semplicità più completa o piuttosto la più estrema perversione. Nell'iconografia pubblica di AC, lo sguardo di severa, incolmabile e professorale, distanza, maschera (maschera tragica che rivela, o crea, come nel volto beckettiano di Buster Keaton) lo shock straniante di un *sense of humour* irresistibile (e la provocatoria ellitticità della biografia in quarta di copertina (laconica, «brachilogicamente» concisa, e discontinua come Jankelevitch suggerisce essere l'ironia: facendo affidamento sul lettore «per sollevare il senso con la leva del segno», *L'ironie*, Flammarion 1964 [ed. it.: Fernanda Canepa, t., il melangolo 1987, p. 96], è riservato, pudore protettivo o feroce (auto?)sarcasmo?) (e la forma intervista, così come la decostruisce AC, nella provocazione con cui si sottrae alle interlocutrici cui la (/si?) concede e nella sua pratica testuale *impossibile* in *Autobiography of Red* o *Men in the off hour?*)? Mary Gannon, citata da Gillian Sze, in *Erring and Whatever*: «She [AC] looked serious, stately, and, I feared, *humourless*. Then (...) I noticed the vibrant pink of her lipstick, her unmatched earrings, and, pinned on the wall, her rendering in acrylic of a llama on wheels, details about her that conveyed an *unexpected playfulness*», L. JANSEN, ed., *Anne Carson/ Antiquity*, Bloomsbury, New York 2021, p. 63

le disse che no, non avrebbe scritto, per lei, di quell'*in-between*, tempo appeso (fluido mobile) all'ineluttabile,

rigido colonnato di errori tragici (perché anche la tragedia è errore rivelatore?).

L'errore (come la metafora, la tragedia, si è detto) (come il desiderio, è da dire)

in quel campo di relazioni mutualmente reversibili che osserviamo come la palpitante costellazione mobile di AC

costituisce uno scarto, uno scontro improvviso e imprevedibile tra spazi differenti e (apparentemente?) non contigui che li porta a confondersi, incastrarsi e sovrapporsi, per violento contatto e contrasto (o forse: il rompersi, incrinarsi, fessurarsi, di una superficie (apparentemente?) piana a rivelare una soggiacente, complessa e molteplice, profondità). I modi (e i conseguenti nodi) di questa teoria dell'errore, non possono non toccare la questione, capitale, dell'ironia.

Difficilmente Tacita Dean avrebbe potuto considerare un errore l'invito a un'Atrice che non solo aveva tanto profondamente impegnato (e impegnato) la sua riflessione creativa con il problema del tragico antico (e delle sue traduttive riscrittive contaminazioni) da farne personale cifra identitaria, ma che proprio dell'*Antigone*, pochi anni prima, aveva offerto una stupefacente, straniante versione, intitolata *AntigoNick* – una versione in *pizzicato*

il «ritmo naturale» dell'ironia, secondo Jankelevitch, «il puntillismo» che «rifiutando di far durare il suono e di prolungare la vibrazione di un accordo, reagisce in stile umoresco contro quella tentazione totalizzante che chiamiamo Serietà; polverizza il *legato* sempre pronto a riprodursi nella sua continuità patetica, fa dello humour sul nostro fervore», *L'ironia*, cit. pp. 44, 99.

giocata
di taglio ed elisione, spazzolata contropelo, in deflagrante fusione, confusione di orizzonti (proiezione dell'antica alterità sul presente più nostro, e rebours):

«this translation is not wrestling with every word or phrase, trying to find felicitous English for the classical Greek, but skipping lines, adding some from contemporary discourse, distilling and dispersing the textual effects of this play for our time. Emphatic, elliptical, *Antigonick* is more transference than translation, a relay of tragedy into a contemporary vernacular that mixes with archaic phrasing, sometimes lacking commas and periods, a halting and then a rushing of words structured by the syntax of grief and rage, spanning centuries», Judith Butler, *Can't stop streaming*, 9 maggio 2012 <https://www.publicbooks.org/cant-stop-screaming/>

il *myth* trasformato seriamente, rabbiosamente, dolorosamente, ironicamente in *comic* –.

«*Antigo Nick*, Anne Carson and Bianca Stone have made a comic book of her story. (...) And as Carson and Stone illustrate, *this* is how tragedy becomes comedy», Vanessa Place, *What's So Funny about Antigonick?*, in: J. M. WILKINSON, (ed.), *Anne Carson. Ecstatic Lyre*, University of Michigan Press 2015, p. 55

(Forse, avrebbe potuto pensare Tacita Dean, anche il rifiuto di AC si sarebbe potuto considerare seriamente ironico). (D'altronde: la tragedia classica non giocava proprio, costitutivamente, con la questione, capitale, dell'ironia?)

Nonostante la sua grande intelligenza, Hegel non capiva l'ironia (pare) (non capiva «l'arte di sfiorare» (Jankélévitch), non capiva quella velleità distruttiva, desostanzializzazione «disgregazione di ogni res»). Forse, semplicemente, non voleva capirla (la reputava un pericolo per la «vera serietà»). E, nelle sue lezioni estetiche, attaccava con sarcasmo (ma, credo, senza ironia) il signor Schlegel, e la sua idea di un Io/artista (o Artista/io) che «da sé tutto pone e dissolve», svuotando per la coscienza l'assolutezza di ogni contenuto, vanificando ogni oggettività (e quindi ogni eticità). L'ironia gli sembrava una malattia (paradossalmente (ironicamente?) causa di infelicità). (Non capiva neppure il femminile (che però credeva di capire, pensando Antigone, in figura), perché come l'Ironia, agiva per lacerazione e

disgregazione, a dissolvere il principio della comunità, l'universale ridotto al singolo, il pubblico a privato, lo Stato a Famiglia).

In *The task of the translator of Antigone*, premesso ad *Antigonick (Sophokles)*, AC in veste di coro/prefatore, domanda ad Antigone – ricordando che suo padre (: di AC) usava dirle che *oh you always exaggerate!* (: come esagerava Antigone, per la figura paterna di Creonte?) – : come si possa prenderla (Antigone? AC?) *seriously* (ricordando oltre a suo padre, il padre Hegel,

Merry Christmas from Hegel: AC racconta come in un Natale «wretchedly lonely with all my family dead», il mood hegeliano di una «grammatical indignation» (quella «clumsy dichotomy of subject and verb» in conflitto con la speculazione, «effort to grasp reality in its interactive entirety») penetrando e pervadendo AC («I was overjoyed by this notion of a philosophic space where words drift in gentle mutual redefinition of one another», *Float*, Knopf 2016) la spinge all'esperienza ironicamente, sentimentalmente *rétro* di una camminata nella neve

che per il suo teatrino dello Spirito intendeva, nella (e per la) tragedia di Sofocle, la donna come figura dell'«eterna ironia della comunità» e Judith Butler che nel linguaggio di Antigone percepiva una «parody of Kreon's law and Kreon's language»).

«Antigone's name may suggest that she stands opposed to the order of sexual reproduction, which is certainly the case with incest. It is the unmaking of that order not only because it can result in disabled offspring (...) or because an awareness of this may prevent sexual reproduction altogether, but because it is transmissible down the generations in a *parody* of the normal line of inheritance. Were Antigone to bear children herself, they would have an uncle for a grandfather», T. EAGLETON, *Tragedy*, Yale University Press 2020, pp. 47-48

L'ironia di Antigone (l'ironia di AC?) sembra porsi, quindi, come un problema di traduzione (e ancora: di errore).

Nella traduzione (e nell'ironia) si fluttua (sospesi) nello spazio

luogo di erranza necessaria, «a place of error or mistakeness», fondamentale, secondo AC (in un'intervista citata da Laura Jansen in *Anne Carson/ Antiquity*, cit., p.

5) per porci «off balance», per dismagare quella sopita compiacenza d'abitudine con la quale si percepisce il mondo – sconosciuto proprio perché (e non benché) noto (ancora Hegel) –

in between

linguaggi (significati e segni) distanti, differenti, irriducibili, *floating* gli uni sugli altri; ci si impegna ad una visione *stereoscopica*

come nel gioco di parole (il *pun*, il freudiano motto di spirito) (ogni figura di linguaggio che dipenda da somiglianza di suono e differenza di significato): una irresistibile proiezione della «sameness» «onto difference in a kind of stereoscopy», *Eros the bittersweet*, Dalkey Archive 1998, pp. 34-5; come nel *novel*, che slitta continuamente tra la condivisa visione della realtà dei personaggi sul piano dell'identificazione narrativa e la percezione critica della loro erroneità sul piano della distanza esegetica, rimanendo «arrested at a *point of stereoscopy* between the two», p. 90; così ogni atto di lettura, traduzione, interpretazione funziona stereoscopicamente sulla non perfetta sovrapponibilità dei campi di visione. L'illusione (errore) dell'ottica (la differenza tra immagini *quasi* identiche) genera la percezione (vera?) del rilievo, della profondità, della realtà: l'illusione (errore) della traduzione (nell'impossibilità di fondere in un'unica messa a fuoco immagini di differenti livelli di realtà, l'ideale e l'attuale, *what is and what could be*) genera un'impegnativa stereoscopia dell'immaginazione, (Jessica Fisher, *Anne Carson's Stereoscopic Poetics*, in: *Anne Carson. Ecstatic Lyre, cit.*, p. 12)

una

stereoscopia cognitiva ed affettiva, che non solo si confronta con margini, confini, e (conseguentemente) lacerazioni e lacune

nella sua lettera ad Antigone, AC cita, oltre a Hegel e Butler, Beckett che, nella sua aspirazione (ironica? uno dei suoi supremi *gags*?) a un linguaggio da forare, in modo che buco, dopo buco «what cowers behind it seeps through», interpreterebbe la stessa aspirazione di Antigone ad una «*other organization that lies just beneath what we see or what we say*» – e John Cage, che nella sua aspirazione (ironica? uno dei suoi supremi *gags*: come ha composto 4' 33"? AC cita, in *Antigonick*: «I built it up gradually out of many small pieces of silence») a una condizione di silenzio, vuole ascoltare (come Antigone) che cosa accade «when everything normal/musical/careful/conventional or pious is taken away» (come l'AC di *Economy of Unlost*, 1999, coglie i fenomeni «vibrando (direbbe Mallarmé) del loro scomparire», ed. it.: Patrizio Ceccagnoli, t., Utopia 2020, p. 12

che non

solo, legittimando il valore euristico dell'errore, permette di

intendere nel caso (nel gioco degli accostamenti funambolici e degli equilibrismi comparativi dei quali AC è insuperato maestro) una vera strategia di conoscenza

anche da questo punto di vista, la vicinanza a John Cage (citato in apertura della più vertiginosa tra le vertiginose letture stereoscopiche d'accostamento di AC: *Variations on the Right to Remain Silent*, in *Float*, cit.) appare saliente nella definizione poetica di AC quando, scrive cageanamente, a proposito della messa in relazione (della composizione?) di Celan e Simonide in *Economy of Unlost*: «I put them together by accident. And that's fine, I'm happy to do things by accident». Laura Jansen: «Each logic of reading is equally valid in the 'arbitrary' business of plotting connections between different texts, people and/or cultural phenomena. It amounts to an aleatory poetics of reading in which 'things fall together' according to our reading habits, tastes and experiences» *Introduction*, in: *Anne Carson/ Antiquity*, cit., p. 7

ma che pone *traduzione* (la forma paradigmatica della letteratura?) e *desiderio* (la forma paradigmatica dell'essere umano?) in un rapporto, a sua volta stereoscopico

Ejzenstein nel suo utopico progetto di *stereokino* intendeva la tecnica stereoscopica di riduzione fantasmatica della ineludibile distanza tra i piani di rappresentazione nei termini trasfigurati di una specie di erotismo cinematografico (poetico) (con un doppio moto di avvicinamento: di chi guarda verso l'immagine e dell'immagine verso chi guarda, cfr. A. PINOTTI, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi 2022)

– da questo punto di vista, possiamo intendere il capolavoro saggistico che AC ha donato a un Novecento in transito, *Eros the bittersweet* (riscrittura platonica dei *Fragments d'un discours amoureux* o traduzione barthesiana del *Fedro*?), insieme, come un'ardita teoria dell'eros e un'epocale teoria poetica (in entrambi, in questione di duplicità, margini e confini: differenza, movimento, dissolvenza) –.

«what is erotic about reading and writing? (...) The words we read and the words we write never say exactly what we mean. The people we love are never just as we desire them. The two *symbola* never perfectly match. Eros is *in between* (...) both the experience of desire and the experience of reading have something to teach us *about the edges* (...) we are finally led to suspect that the reader wants from reading and

what the lover wants from love are experience of a very similar design. (...) As you perceive the edge of yourself at the moment of desire, as you perceive the edges of words from moment to moment in reading (or writing), you are stirred to reach beyond perceptible edges – toward something else, something not yet grasped (...) what is erotic about reading (or writing) is the play of imagination called forth in *the space between* you and your object of knowledge», *Eros the bittersweet*, cit. pp. 107, 9, 10. Come nell'esperienza erotica della traduzione: «you come to a place where you are standing at *the edge* of a word and you can see across the gap to other word, the word you are trying to translate and you can't get there, and that *space, between* the word you are at and the word you can't get to is unlike any other space in language – and something there is learnt about human possibilities, in that space, I am not sure what, but I like to test it. It's humbling», conversazione televisiva con Brighde Mullins, 2003, citata da L. JANSEN, *The gift of Residue*, in *Anne Carson/Antiquity*, cit. p. 77

Schlegel riteneva che per chi non l'avesse *posseduta*, l'ironia sarebbe rimasta un enigma. Schlegel, certamente, la possedeva; la riteneva «un dovere» e per questo le aveva dedicato molti dei suoi pensieri necessari (ne aveva inteso il «soffio divino», auscultandone il respiro nella grande poesia (antica e moderna), nella (sua?) filosofia ne aveva riconosciuto la patria elettiva). Gli piaceva questa forma del paradossale, al contempo «buono e grande», questa «alternanza autogenerantesi» di *due* pensieri in conflitto, perché permetteva di esperire, nel comunicare (nello scrivere), il nodo insolubile di necessità e impossibilità, perché confondeva con la sua complessa, irriducibile profondità gli «uomini armonicamente piatti» (Hegel sarebbe un uomo armonicamente piatto?) che non sapevano afferrarla, che non sanno se prestarle fiducia o diffidarne, che mentre cercano di prenderla sono colti da vertigini, e, atterrati (atterriti) scambiano tra loro serietà e umorismo (ma, Schlegel, sapeva anche che, per suprema ironia, proprio «l'ironia assoluta compiuta smette di essere ironia e diviene seria»).

Stereoscopica, Antigone, per intima costituzione del personaggio, in movimento: sempre, inafferrabile e sospeso – *in between*, tra mondo (e ragione) dei vivi e mondo (e anima) dei morti,

colpa e pietà, tra Tebe e Colono, patria ed esilio, tra un prima e un ora (o meglio: un *now* e un *then* –;

«I'm a strange new kind of in between thing aren't I/ not at home with the dead nor with the living», *Antigonick (sophokles)* translated by anne carson, new directions 2015, p. 27

stereoscopica (poeticamente, e letteralmente) sarebbe dovuta concepirsi, per Tacita Dean, la sua *Antigone* filmata:

realizzata finalmente nel 2018, *l'Antigone* di Tacita Dean si presenta come videopolitico di 2 synchronised 35mm colour anamorphic films dalla durata di un'ora *esposti* in continuous loop. La duplicità degli schermi traduce una duplicità globale nella concezione dell'opera (dalla lettura del mito al montaggio delle immagini): «*Struggling later with the film's monocular trajectory (...) I found synthesis with the eclipse's perfect cosmic binary and turned A into a diptych: sun and moon, dark and light, Antigone and Oedipus, father/daughter, brother/sister and two blind eyes*», T. DEAN, *Antigone*-Kunstmuseum Basel 28 agosto 2021/9 gennaio 2022, Artist's Book, Shaulager 2021. (elettivamente affine alla poetica cageana di Carson, anche l'esposizione della ripresa all'azzardo dell'aleatorio: «Using masking inside the camera's aperture gate, I filmed one part of the film frame before rewinding the camera to film another part. This meant that the film was composed without the possibility of seeing what was already exposed in the frame (...) only when I returned to California in the late summer of 2017 and processed and printed my rolls of negative, did the film reveal itself to me. Making images like a gambler in light»).

non poteva essere un errore, certamente, rivolgersi ad AC, per una collaborazione (piuttosto: una necessità elettiva). In effetti, nonostante il *no* alla scrittura, AC, non solo come pensiero che percorre carsicamente (*carsonicamente*) la lirica video-installazione di Tacita Dean, ma *in persona*, corpo e voce, ne abiterà le immagini. In montaggio con le riprese di una completa eclissi di sole, di naturali scenari, estremi deserti, di erranza alla fine del mondo, sui due schermi (nel set della storica courtroom di Thebes, Illinois, allo spegnersi lento di uno sconfinato crepuscolo), AC dialoga con la stessa Tacita Dean e con Stephan Dillane, conversando – commentando, interrogando, sfuggendo, incalzando, annotando, puntualizzando, aggirando – del complesso viluppo mitico e storico di Antigoni e di Edipi, gli effetti e gli affetti.

Parla, AC, della misteriosa etimologia (ed eccezionalità) onomastica di Antigone; tallonata da Tacita Dean, talvolta tace;

il suo pensiero suona e risuona, dentro e oltre la parola significante – *Hmm* (nella complessiva, complessa *transcription* del dialogo (sceneggiatura postuma?) dell' *Artist's Book* di *Antigone*) (come nelle esclamazioni di dolore, residuo traslitterato e non tradotto delle sue versioni da Euripide) –

ragiona,
à la Valèry?, sulla nostra insofferenza per la *narrative* – l'insoddisfazione per le storie che si chiudono senza lasciare margini (ancora, cioè, lacune, vuoti, inespliciti) (storie senza eros?) –, à la *japanaise*, sulla bellezza della luna che è più bella nascosta da nuvole fuggenti;

la bellezza: dire qualcosa «in a way that *un-tells* it»

riflette (e la *court* diviene subito *class*) sulla nozione di *métoikos* – in valorizzante connessione, per il tramite della coppia Antigone&Edipo, con la concezione greca della sporcizia (entrambe riguardanti uno spaesamento straniante) –;

«how do you define dirt? Here is what the ancient Greeks thought of it: dirt is matter *out of place*. The poached egg on your plate at breakfast is not dirt. The poached egg on page 202 of the Greek lexicon in the library of the British Museum is dirt. Dirt is something that has crossed a boundary it ought not to have crossed. Dirt *confuses categories and mixes up form*» AC, *History of war. Lesson 5*, in: Norma Jeane Baker of Troy. *A version of Euripide's Helen*, Oberon Modern Plays 2019, p. 25. «AC (...) *métoikos* is a word that comes up in the *Colonus* too; it's what Theseus says to him: you can be *métoikos* in Athens – you can live there as a resident alien if you want to, and O has another idea but (...) it's a word that interested Sophocles. And that *in-between* state is, sort of, what we all do with dirty people, you know, just put them somewhere where they won't pollute others. Some space, like some refugee camp. (...) that's why they wander (...) they can't stop because they're in-between people, so, that's the whole story of them being *in-between* stuff. Which is why they're dirty» T. DEAN, *Antigone. Artist Book*, cit.

giunge, infine,
alla questione essenziale – per il problema del tragico, per il

problema delle Antigoni, per il problema AC, il nostro problema – della «dolceamara sospensione lirica che chiamiamo Ironia».

K. MCNEILLY, *Five fairly short talks on Anne Carson*, in “Canadian Literature”, 176 (Spring 2003), p. 6

Per la sua grande intelligenza, Novalis amava dell’umorismo l’arbitrarietà: quando l’arbitrio si accoppia con la ragione, genera quella «libera mescolanza di condizionato e incondizionato» (citava Schlegel), che chiamiamo ironia. Precisava che l’espressione di questo «equilibrio distorto», l’arguzia (ironicamente?) non poteva tuttavia appartenere alle «anime serene». E rilevava: il ridicolo autentico deve sembrare serio (per essere davvero ridicolo) (il *travestimento* ne definisce una componente fondamentale).

Che un sottile (irridente, anarchico, irresistibile) fremito ironico (ancora più elettrizzante (erotizzante) quanto più celato, segreto, superficialmente contraddetto da modi e gesti di conveniente serietà, allignante humourosamente nelle intime pieghe di un discorso *alto*, insieme lirico, professorale, tragico, sublime) percorra tutta l’opera di AC – ne costituisca, in definitiva, la cifra più irriducibile e personale (e gelidamente passionale, anche) – sembra possa già leggersi nell’attenzione dedicata da AC alla definizione dell’ironia come forma di pensiero e poesia

il titolo della raccolta poetica che darà riconoscibilità internazionale alla sua opera, presenta il nome *Irony*, mentre si intramette (ironicamente?) tra la trasparenza del vetro (*Glass*) e l’opacità del dio (*God*)

nelle figure – *generative*,
genitoriali per lei – di Saffo e Socrate.

Nel suo *Essay on My Life as Catherine Deneuve*,

significativamente intitolato *Irony Is Not Enough*, e raccolto in *Men in the Off Hours*, Cape Poetry 2000

evocazione elusiva,
allusiva di una sfuggente prepotente (ineffabile ineludibile)
(lievegrave, dolceamara? di seta, di sale?) (fisica e *mentale*: (reale o
possibile?) attrazione erotica per una studentessa durante un corso
(*class*) di lettere antiche a Parigi, che fa fremere, fessura (di attesa e
tensione) i giorni (le notti) dell'io narrante (io insegnante) che si
racconta, *ironicamente* sdoppiata, mascherata, proiettata, in
Catherine Deneuve (la professoressa dei *Voleurs*),

«I saw this movie, *The Thieves*, about Deneuve being a philosophy teacher in Paris.
(...) In it, she had a sweater just like one of mine. Afterward, I went home and began
thinking about what it would be like to be Catherine», M. REHAK, *Things Fall Together*,
intervista ad AC, "The New York Times", 26 marzo 2003 (seguendo il secondo
metodo (ironico?) per sublimare il dolore proposto da Pessoa/Soares nel *Livro do
Desasocego*: «creare un altro Io incaricato di soffrire in noi, di soffrire ciò che soffriamo.
Creare poi un sadismo interiore, masochista, che goda della propria sofferenza come
se fosse di un altro. Questo metodo (...) non è facile, ma è lungi dal contenere grandi
difficoltà per chi sia già allenato alla menzogna interiore», ed. it. Paolo Collo, trad.,
Einaudi 2012, p. 135)

mentre conduce i suoi
seduttivi seminari («slightly *sarcastic*») sui suoi prediletti frammenti
lirici, mentre siede, nel suo ufficio, per preparare le lezioni (e
attendere gli studenti, attendere *lei*), mentre fissa sulla pagina dei
suoi appunti la parola *Irony*. Saffo e Socrate, come lei (Catherine-Io),
«bathed in goodness», eppure esposti al colpo di coltello («the
beautiful dangerous white rapids beating onto them») di un
ragazzo, una ragazza, una misteriosa fascinosa studentessa, alle
irresistibili e perigliose rapide del desiderio: dove rimane l'«ironic
work» che riprende i fili delle loro superfici in un altro disegno
sottostante?

L'«ironic work» di Socrate (a *real man*) (proprio come lei)
– riflette Catherine/AC(?) – riguarda il suo aspetto fisico (che
definisce (ironicamente?) spaventoso) e la sua conoscenza (che
definisce (ironicamente?) ignoranza). L'«ironic work» di Saffo è una
particolare posizione nei confronti della propria vita – un verbo,

«desire moves. Eros is a verb», *Eros*, cit. p. 17: quanto *l'eironia* è affine all'*eros*? «Eros è una creatura sintetica: sa ciò che non sa e non sa ciò che sa; inoltre cerca nello stesso tempo il simile e il dissimile (...) come Socrate, è un demone, un intermediario (...) l'ironia, come Eros, una creatura demonica (...) sempre intermedia tra la tragedia e la leggerezza», V. JANKÉLÉVITCH, *L'ironia*, cit. p. 184

un'attività
del sé che dissolve la stabilità di ogni sostanza, indossando (e guardandosi indossare) una maschera che diviene il proprio volto, che permette di giocare il (al) proprio dolore (a Saffo, a Socrate, mentre discute, prima della fine, con quei suoi persecutori, perturbati proprio dalla sua ironia, lasciando sfuggire dalla gola un leggero «smoke of grief» che dissolve nella stanza, ad AC, che abbottonando il suo maglione da Catherine Deneuve aspetta il fugace momento di eternità in un battere alla porta) –.

Il Saggio sulla *Mia vita come Catherine Deneuve* rielabora un ancora più elusivo *Essay on Irony*,

inedito e segreto (ancora: nel nascondersi, ironicamente, l'unica forma possibile del mostrarsi) librino manoscritto, concepito, illustrato (miniato) e realizzato da AC: Yopie Prins ne offre un prezioso e dettagliato regesto (con riproduzioni fotografiche), *An Essay on Essay on Irony*, in: *Anne Carson/ Antiquity*, cit. pp. 135-155

costruito per irradiazione dalla traduzione del frammento 58 di Saffo – riflessione lirica (dolceamaramente ironica) intorno alla vecchiaia, al tempo trasfigurante nella sua azione di disgiunzione (amaradolcemente ironica) tra il *now* e i *thens* del desiderio) – su un discorso lirico-riflessivo che contrappunta e commenta posizioni sull'ironia (e insieme: posizioni ironiche): la provocazione di Socrate nelle sue domande a trabocchetto (le «trick questions») – perché velare di ironia, mascherandola, nascondendola la vera domanda? Socrate (AC) non risponde e canterella un antico canto (di Saffo: frammento 58?) (ma: è filosoficamente utile l'ironia?) –

«trick questions have a structure akin to Sokratic irony./ Sokrates uses “irony” to draw a veil over the question that is jutting out from him./The veil is made of lesser questions and feints and half-burnings/Why not ask the real question?/Sokrates cannot say./*Eironeuetai. He speaks ironically* /He cannot say./ He hums a little song./ (It is a song of Sappho’s). A very old song»

nel gesto che
destruttura gli argomenti stupidi senza respingere chi li porta (gesto di attrazione, di desiderio verso chi non si vuole far raggiungere (come cerbiatti (*fawns*) che si avvicinano e scompaiono se provi a trattenerli)

«not to provoke direct assent/but to keep an interlocutor with you or to repel his/stupid argument without/repelling him./– the gesture is connective not disjunctive. it contains/a compulsion to persist/in reaching the other/even at the very moment/when he/shows himself to be a person you cannot or will not/or do not want to/reach./As *fawns*/come up sideways/and you may think/out the side of your eye it’s a flame. As *fawns*, yes»

duplica l’incapacità di Saffo a dire l’ironia – pur avendo capito che nella semplicità della vita, il tempo, il grande semplificatore, è il fatto più semplice; perché la più semplice componente del tempo è l’ironia, che rende, improvvisamente certe persone (come era accaduto a (AC?)Catherine Deneuve) *trick questions* (misteriose, ironizza Saffo, come cerbiatte) (Saffo (AC?) non risponde e (anche lei, come Socrate) canterella un canto (di AC, probabilmente) –.

«life is very simple./A set of simple facts./The simplest/of all is time. How simply/time carries us/down the river of trick questions./Sappho was someone who understood this./She calls time ‘the great simplifier.’/She watches the river./She is unsurprised when certain people/become for her/by their very existence a trick question./ She calls these people/‘*fawns*,’ ironically./For once we understand that the simplest fact of life is time./we see also/that the simplest component of time is its irony./Yet if you ask Sappho about irony/Sappho cannot say./She cannot say./Sappho just hums a little song»

Sui mugolanti canti di Saffo e Socrate (i romantici Greci?) (con le loro teorie di apparenti, disvanenti, cerbiatti),

«the [bracketed] fawn is a poetic figure that ironically appears to keep disappearing, again and again, throughout Carson's essay on irony. Indeed, it is a figure for poetic irony, translated from Sappho to give us another perspective on a long tradition of philosophical thinking about irony that extends from Socrates to Friedrich Schlegel and beyond (...) If irony is a momentary glimpse of a contradictory condition (the conjunction of the unconditional and the conditional), that is also the moment when the fawns appear. They 'come up sideways' so that you see (or think you see) 'out the side of your eye' their transfiguration into the self-consuming flame of irony», Y. PRINS, *An Essay on Essay on Irony*, cit. pp. 146-147

risuona la citazione di un celebre frammento di Schlegel (la Grecia romantica?), che permette ad AC di ritrovare nell'ironia l'eccitazione di una irrisolvibile condizione *in between* – tra «unconditional» e «conditional», tra impossibilità e necessità di una completa comunicazione –, che permette a noi di spostarci a Thebes, Illinois, al crepuscolo di *Antigone*, ad ascoltare AC discutere della tecnica drammatica di Edipo. Due livelli: il personaggio dice qualcosa a un altro personaggio che quel personaggio non comprende, ma noi, il pubblico, sì. «That *doubleness* becomes what we think of as *irony*».

Quando, nell'estate del 2016, in un caffè di New York, Tacita Dean le aveva chiesto se avrebbe potuto scrivere un testo per il film che da anni (da tutta la vita) stava inseguendo, accarezzando, disperdendo (per rappresentare la ferita aperta tra le due storie di Edipo) Anne Carson aveva risposto: no.

Un silenzio.

L'aveva già scritta, rispose. (un sorriso?) (intimamente celato)

Antigone. Scripts 1 & 2 (Tacita Dean pensò che AC avrebbe letto proprio quel *doppio* testo nel suo film) (due volte, ovviamente) (che il film sarebbe germinato (e fiorito) in espansione di commento, contrappunto visivo, concerto di voci in dialogo con la lettura) (come AC aveva abitato, introiettato e proiettato nella sua

costellazione, il frammento di Saffo): *episodio* della irresistibile, provocatoria, sardonica *serie* dei *TV Men*,

il microgenere della intervista impossibile televisiva (un'ulteriore variazione dell'intervista come forma ironica) costituiva una delle sezioni di *Men in the Off Hours*, 2000 (tra gli ospiti, oltre ad Antigone: Antonin Artaud, Lazarus, Tolstoj, Achmatova, Sappho, Tucidide a colloquio con Virginia Woolf). L'epigrafe rilevava (con sarcasmo) il paradosso del medium: «TV makes things disappear. Oddly the word comes from Latin *videre*, to see»

il *servizio* finzionale si apre sull'inquadratura di Antigone che vaga con Edipo in un Marzo freddo come una «hare's paw» (consuma il pranzo con lui sull'orlo di un vulcano) (vento alberi abbattuti muschio vento: Tacita Dean farà risuonare le sue immagini visive di queste immagini narrate); quando le si avvicina il microfono, Antigone (come una qualsiasi persona alla quale si avvicini un microfono) inizia a parlare, si confessa a noi telespettatori: l'eroina tragica racconta il suo amore per il brunirsi del cielo al tramonto (che chi abita nelle case non sa più vedere) (anche AC e i suoi interlocutori a Thebes, Illinois, smarriranno il crepuscolo nelle pieghe dei loro discorsi tragici), non si lamenta, Antigone, vorrebbe fare tanti soldi, pensa che troppa memoria faccia male, no, non è ironica, Antigone, semmai, quello ironico è il padre (come ci avrebbe potuto spiegare AC). Ma appena finito il primo *take*, una nota ci avverte di un *errore* – la necessità di un taglio («for sound-bite purposes»), che riduca a sette i quarantadue secondi del primo *script* (nonostante le variazioni sostanziali che le elisioni provocano nel nuovo montaggio del discorso, lo si sarebbe dovuto considerare, sostiene la nota, «her 'take' right») – ; rimangono come progetti: denaro, anarchia, libertà, suo padre, ma l'ironia non è più solo attributo di Edipo, ma: condizione esistenziale, essenziale, co(s)micamente *naturale*: «The way we live, light and shadow are *ironic*».

Il giovane Walter Benjamin, analizzando, nel 1919, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, distingueva, nell'ironia, una dimensione di

riflessione soggettiva – che agisce «consapevolmente e gioiosamente» sulla materia dell'opera, annientandola – e una oggettiva – che agisce sulla forma (positivamente)–. Questa «ironizzazione» seconda che colpisce la forma non la distrugge, la trasforma, la romanticizza, dischiudendo «un cielo di eterna forma», trasformando «la singola opera nell'opera d'arte assoluta», evidenziandone il rapporto con «l'idea dell'arte», non distruggendo l'opera ma avvicinandola «all'indistruttibilità». L'ironia è un gesto riflessivo, come la Critica. O viceversa. W. BENJAMIN, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, ed. it. *Opere Complete I. Scritti 1906-1922*, pp. 419-20.

Un (altro) errore che duplica e discosta i piani del discorso (una casualità che producendosi, produce necessità). Un (altro) errore che fa ridere (e rivela la duplicità e disconnessione dei piani della realtà). Tra folgorazione (dell'aleatorio) e fluttuazione (del doppio), il discorso dell'errore – nella poetica di AC – si posa, vibrando, sul discorso dell'ironia – della poesia di AC – (si fonde con il discorso del desiderio, si confonde con il discorso della letteratura) (in una palpitante, inquieta rotazione di equivalenze, sostituzioni possibili) (di erranze ed elusioni, d'ascese e difese):

«AC: I don't believe I think of it as an issue of permission. *Irony* is always part of the way I go at things, maybe a defense. *Humor* is generally a defense against exposure, but I've learned... PS: You relate the two, irony and humor, closely? AC: Yes. But there's something peculiar with irony going on nowadays—everything has to be ironic from the beginning. It leaves you nowhere to go next: *irony* is properly a gesture of closure or farewell. *It's a shadow that falls as something leaves the room*. I don't know what to do about this. There has to be a substance on which the shadow falls. That substance seems to *elude* us», intervista di Peter Streckfus ad AC, in *Ecstatic Lyre*, cit. p. 220

muovendosi in questo spazio fluido, a quattro dimensioni, l'opera di AC non si fissa e non si posa, sfugge definizioni e spiegazioni,

il discorso critico, così profondamente (e inestricabilmente) collocato all'interno della costruzione poetica di AC, sembra faticare molto a penetrarla dall'esterno: il lavoro ermeneutico *su* AC, si sottrae con difficoltà a una sindrome di duplicazione (ancora la fenomenologia del desiderio?): risolvendo l'esegesi in parafrasi o replica mimetica, con il timore di spaccare l'oggetto (di perderne la brillante lucentezza), attraversandone e non rispecchiandone la superficie

fragile e potente come il
dirompente (irresistibile e perturbante) fremito di una risata:

«I find I want to say less rather than more about Alkestis. Not because there is less in this play but because the surface has a *speed and shine* that *evaporate* with exegesis, like some of Hitchcock's plot. Or a trembling of laughter, terrible if it broke out», AC, *Grief lessons Four plays Euripides*, New York Review Books 2006, p. 249

Irony

*Is (Not)
Enough?*

Edizioni San Marco dei Giustiniani
Via Cairoli 5/2 sc. D - 16124 Genova
Tel. e Fax +39102474747

e-mail edizionisanmarco@gmail.com
redazione.trasparenze@gmail.com

ISBN: 9788874943517