Anne Carson, economia dell'imperduto

Isabella Pasqualetto
24 Dicembre 2021

Affinché ci sia un movimento, è necessario che ci siano una differenza e uno spazio. La differenza motiva il movimento, mentre lo spazio lo rende possibile; se non esiste differenza, i corpi tendono a conservare la propria posizione; se non esiste uno spazio, sono impossibilitati a muoversi per la legge dell'impenetrabilità. L'insieme di differenza e spazio può essere chiamato, in generale, distanza. Lo spazio della distanza è uno spazio erotico.

Eros il dolceamaro ed *Economia dell'imperduto* di Anne Carson, tradotti magistralmente da Patrizio Ceccagnoli per Utopia Editore, hanno a che vedere con diversi tipi di distanze, e coi confini tra esse. Il primo saggio parla di amore; il secondo di economia. Penso che ci sia un modo per tenere insieme questi due libri, e che quel modo sia intenderli come una riflessione sul tradurre, inteso come atto non solo linguistico ma anche economico, erotico e, da ultimo, ontologico, o addirittura ontogenetico.

Simonide nacque su un'isola, Ceo, a metà del VI secolo a.C.. All'epoca, Ceo era un luogo estremamente povero, arido, roccioso, tanto che i suoi abitanti, per sopravvivere, avevano dovuto ideare un metodo di controllo demografico, che curiosamente non era basato sulle nascite, ma sulle morti: a Ceo era tradizione che ogni cittadino maschio, raggiunti i sessant'anni, si suicidasse bevendo cicuta, così da garantire ai nuovi nati sufficienti mezzi di sussistenza. Gli abitanti di Ceo concepivano la vita in maniera collettiva, e non individuale; la vita era per loro la vita di Ceo, non dei suoi abitanti. Allo scadere dei sessant'anni, il prestito esistenziale che Ceo aveva concesso loro andava restituito. Simonide di anni ne visse novanta: non perché sfuggì alle leggi di Ceo, ma perché decise di andare a vivere altrove. La mentalità di Ceo, tuttavia, gli rimase: Simonide fu il primo a professionalizzare la figura del poeta, vale a dire che fu il primo a richiedere pagamenti in denaro per le poesie che componeva, rifiutando di vederle come doni e iniziando a considerarle come merci. Egli visse nel periodo di passaggio

tra l’economia del dono e quella del conio. Il sistema del dono, ci ricorda Carson, è fondato sul debito: «i soggetti economici si sforzano di massimizzare le uscite. Il sistema può essere descritto come un “disequilibrio alterno”, il cui fine non è mai pagare i debiti, ma preservare una condizione di personale indebitamento»; il sistema del denaro è l’opposto: è un sistema mercantile, fondato sul credito e la massimizzazione delle entrate.

Si può dire, semplificando, che tra i due sistemi c’è una differenza di contesto: il sistema del dono è basato – e alimenta – un tessuto sociale, di relazioni, fondato sulla continuità tra donatore e donatario; il sistema del conio rompe questa continuità – e rompere una continuità significa stabilire dei confini, astrarre sia gli oggetti che i soggetti dal contesto di scambio e di uso (un’alienazione ante-litteram, sostiene Carson). Simonide visse questo cambiamento in prima persona, ma invece di subirlo, ne assunse il controllo: capì di avere un valore di scambio come produttore di poesia. Il passo successivo a questa presa di coscienza, ovviamente, è la quantificazione: ho un valore di scambio, ma a quanto ammonta, in denaro? Si tratta, perciò, di compiere un atto di traduzione economica: a quanti soldi corrispondono i miei versi? Che significa chiedersi, dice Carson: quanti versi elegiaci equivalgono a un esercito di Eubei morti?

Il denaro, sosteneva Marx, non è esattamente una lingua; piuttosto, è una lingua tradotta, per via del suo carattere alieno e della sua estraneità. L’idea che «il denaro renda la nostra vita quotidiana estranea allo stesso modo in cui la traduzione rende estranea la vita ordinaria» è particolarmente significativa per l’interlocutore di Simonide in *Economia dell’imperduto:* Paul Celan. Celan, dice Carson, «usa la lingua come se stesse sempre traducendo: l’estraneità, per Celan, nasce dal linguaggio e torna nel linguaggio. […] Visse in esilio a Parigi ma scrisse poesia in tedesco, la lingua di sua madre ma anche di coloro che la uccisero». Per questo motivo, Celan aveva dovuto «reinventare il tedesco schermandolo dal tedesco stesso, e trattando la propria lingua madre come se fosse una lingua straniera da tradurre». Il suo lavoro poetico fu un continuo confronto con la distanza – linguistica, ma anche temporale e individuale. Il tedesco passò attraverso il setaccio nazista, e ne uscì imperduto, ma prima «dovette passare attraverso la perdita delle proprie risposte, attraverso terrificanti afasie, attraverso le mille oscurità di un mortifero parlare. Andò oltre e non pronunciò parole per ciò che accadeva; eppure passò attraverso ciò che stava accadendo. Andò oltre e riuscì a tornare alla luce arricchito da tutto ciò».

Ciò che Celan estrae dal rullo compressore della storia è una lingua più pura, una lingua più esatta. Il nominare poetico che si fonda sulla lingua esatta diventa un'attività di mediazione tra il pensiero e l'essere, e dunque un'attività salvifica: è una lingua che nomina, e nominando pone in essere. Il desiderio poetico per eccellenza è l'esattezza: «Intelligenza, dammi / il nome esatto delle cose! / La mia parola sia la cosa stessa». Si tratta, ovviamente, dell'ambizione del traduttore: che la parola sia la cosa stessa, la perfetta sovrapposizione di senso e tonalità. Ma il sogno dell'aderenza deve passare attraverso le terrificanti afasie di cui diceva Celan, che derivano dal misurarsi con l'Ideale: tra lingua madre e lingua straniera sussiste uno spazio, e il movimento che le lega ha a che vedere con l'Ideale – che può essere riassunto con l'aspirazione Kirschana che per ciascun pensiero ci sia un'unica, mirabile parola. È l'esistenza di questo ideale di lingua imperduta, e la sua distanza dalla lingua non imperduta – che Benjamin chiamava Geschwatz, «il vaniloquio quotidiano», la lingua priva del potere di Adamo di dare un nome alle cose –, a motivare il movimento del poeta e del traduttore: c'è uno scarto, un gradiente, ed è questo che ci fa muovere. Un movimento che non è solo linguistico, non solo poetico o traduttivo: è un movimento erotico. Non a caso, si compone di tre vertici: forma un triangolo che, come ci dimostra Saffo, è la vera figura geometrica dell'ἔρως – in barba alla sfera di Aristofane.

Nel celebre frammento 31, la scena che viene a delinearsi è la seguente: una giovane donna parla con un uomo; lui è pari agli dei e lei, mentre parla, sorride. Da lontano, l'io lirico guarda prima l'uomo, e poi la donna. I veri protagonisti non sono gli individui, ma le linee che li collegano: tutto è costruito su questa perfetta tensione. La poesia è conosciuta come *Ode della gelosia*, ma Saffo in realtà non è affatto gelosa dell'uomo: non desidera quella posizione, perché sa che, sovrapponendosi all'uomo, eliminerebbe il triangolo e dunque verrebbe meno l'eros, che richiede sempre «tre componenti strutturali, l'amante, l'amata, e ciò che si frappone tra loro». L'uomo, perciò, non è un espediente retorico, ci fa notare Carson: «è una necessità cognitiva del tutto intenzionale». Tale necessità cognitiva ha a che vedere con l'immaginazione: desideriamo solo ciò che è altro, ci innamoriamo di chi ci dice ciò che non sappiamo, possiamo volere solo ciò che ancora non possediamo. Ma soprattutto, desideriamo ciò che è immaginario più di ciò che è reale. *Anna Karenina* ama il Vronskij reale perché desidera il Vronskij immaginario: «faceva quel che faceva sempre appena lo vedeva: confrontava l'immagine che aveva di lui nella sua immaginazione (incomparabilmente

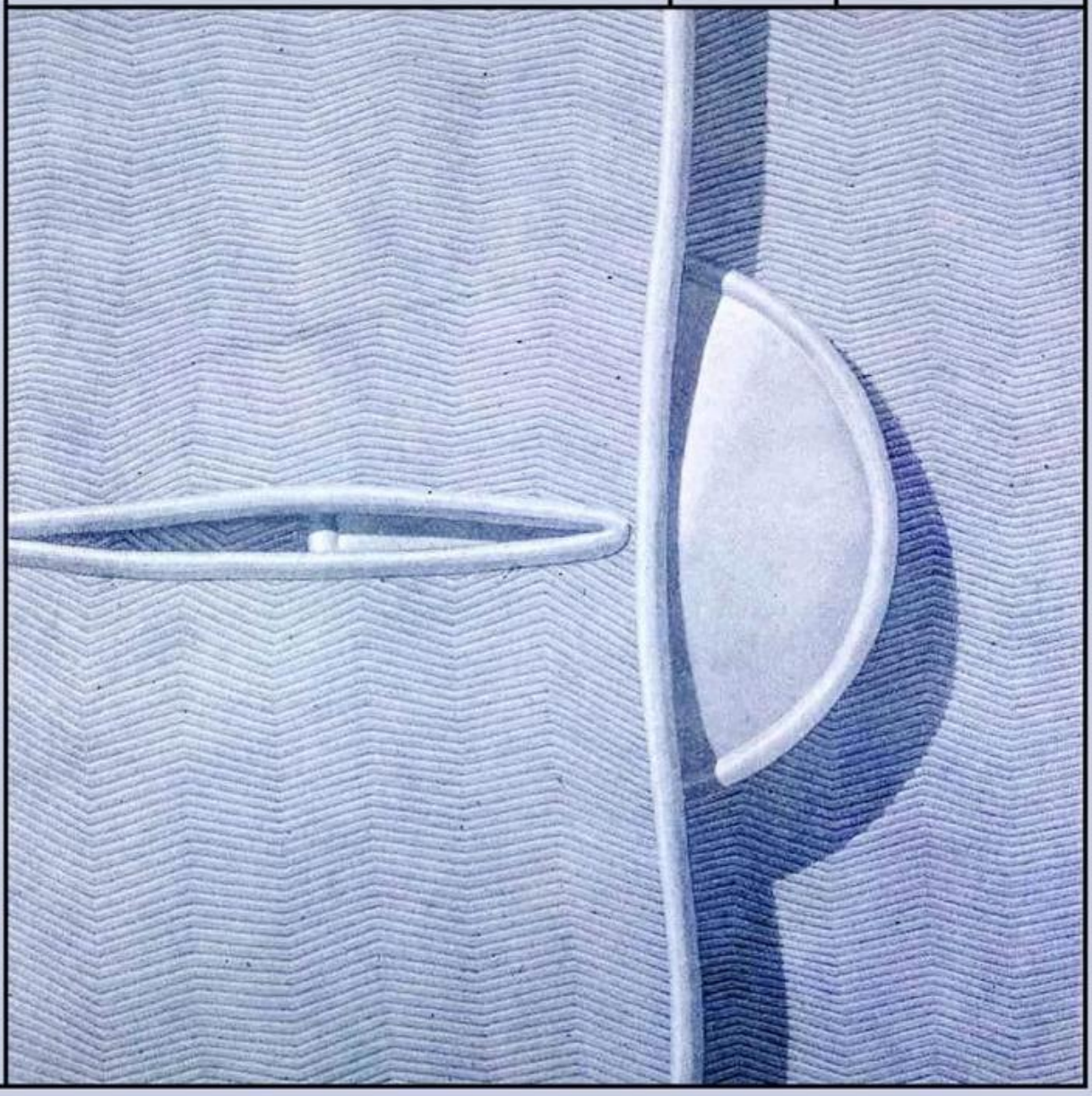
superiore e impossibile nella realtà) a come lui era per davvero». È in questo senso che Saffo definisce ἔρως μυθοπλόκον, tessitore di miti: in *Sull'Anima,* ci ricorda Carson, Aristotele dice che il movimento di una creatura verso ciò che desidera «inizia con un atto dell'immaginazione che si chiama φαντασία. […] L'immaginazione predispone al desiderio rappresentando l'oggetto desiderato come desiderabile per la mente di chi desidera». Ce ne rendiamo conto facilmente se pensiamo che la donna più desiderata e desiderabile di tutta la letteratura, ossia Elena di Troia, non viene mai descritta.

Eros il dolceamaro

Anne Carson

Utopia

Letteraria Straniera



Omero ci dice solo che al suo passaggio tutti la guardavano sospirando. Euripide ci ricorda semplicemente che molti uomini sono morti per lei. Ma non sappiamo nulla di più. Ed è per questo che in Elena è proiettata la bellezza ideale, archetipica: questa assenza di descrizione ci dice che già i greci chiedevano al lettore una collaborazione – sotto forma di immaginazione –, ben prima che lo facesse Henry James coi suoi calchi vuoti del male, ben prima che Keats scrivesse «Dolci le udite melodie: più dolci / le non udite» (traduzione di Mario Roffi, Einaudi). Le non udite: un altro modo per stimolare l'immaginazione è il negativo. Simonide scrive «no» più spesso di qualsiasi altro autore del suo tempo, perché predilige la doppia negazione; di conseguenza, possiamo dire che Simonide dà della realtà un'immagine più completa di qualsiasi altro autore del suo tempo, dice Carson. Perché? Per capirlo, basta pensare a cos'è e cosa fa la negazione: la negazione dice insieme ciò che è e ciò che non è. Proietta sulla retina della nostra mente due realtà invece che una: economicamente, è molto conveniente. Ben spesi erano i soldi di chi si faceva scrivere poesie da Simonide, dunque.

Simonide descriveva l'assenza misurandola sulla presenza: se ci avesse subito detto ciò che è – la presenza – non avremmo avuto motivo di pensare a ciò che non è – l'assenza –, poiché la mente umana funziona in termini postivi. Simonide, invece, ci obbliga a un movimento, perché inserisce il gradiente di cui si parlava prima: un gradiente ontologico, che ci porta a compiere uno sforzo d'immaginazione per tradurre il negativo nel positivo. In questo senso, dice Carson, possiamo considerare Simonide un precursore dell'illuminismo greco, e dunque dei sofisti: Protagora, nelle sue *Antilogie*, usava l'arte dialettica per sostenere contemporaneamente due posizioni contraddittorie. Le operazioni di Protagora e Simonide, tuttavia, sono molto diverse nelle finalità e nei risultati: le *Antilogie* di Protagora nullificano la realtà in un relativismo assoluto, le negazioni di Simonide invece creano un *plusvalore* ontologico – sono, dunque, ontogenetiche. Lo stesso vale per Celan, che porta alle estreme conseguenze la negazione come atto verbale, fino a creare «le millelingue / della mia poesia, la nullaesia»: dal Nulla di Celan non si produce il nulla relativistico di Protagora, ma sgorga la poesia. Celan conia una parola sul nulla e dal nulla – e cos'è più plusvalore del conio che viene dal nulla?

Un giorno il padre di Celan, vedendo che il figlio passava i suoi pomeriggi a inventare favole, gli disse di smetterla: «Se ci servono delle storie, l'Antico Testamento ne è pieno». Inventare storie è uno spreco di parole, sostiene il padre di Celan in questo aneddoto riportato da Carson. La verità è che «le parole fanno quel che vogliono e quel che debbono», come diceva Gertrude Stein, che Carson pone in epigrafe alla sua *Autobiografia del Rosso* (traduzione di Sergio Claudio Perroni per La nave di Teseo). Quando le parole vengono sprecate, non si perde nulla – per dirla con una doppia negazione che farebbe piacere a Simonide. E quando le negazioni non bastano, intervengono le preposizioni: nel Vangelo di Giovanni si legge che il verbo era πρός Θεόν, presso Dio. Ma la preposizione πρός, con l'accusativo, indica movimento. Πρός è la preposizione con cui si colma una distanza: il movimento del πρός è il movimento della preghiera, della poesia, dell'eros, e anche della traduzione.

Traduzione è una parola etimologicamente costruita dall'unione di una preposizione – *trans* – e di un verbo – *ducere* – e dunque ha a che fare, come detto, col movimento. Col movimento ha a che fare anche un'altra parola, che è metafora: etimologicamente, metafora e traduzione vengono rispettivamente dal greco e dal latino, ed entrambe sono etimologicamente costituite da due preposizioni e da due verbi – μετά e *trans,* e φέρω e *duco.* Ciò che mi pare interessante è che queste due preposizioni e questi due verbi vogliono dire sostanzialmente la stessa cosa: *trans* è grossomodo la traduzione latina di μετά, e *duco* quella di φέρω. Traduzione e metafora, in una lingua che non esiste, potrebbero essere l'una la traduzione dell'altra. Entrambe le parole hanno a che vedere col condurre al di là, e dunque col movimento del πρός, col traghettare per colmare una distanza e col protendersi. La metafora, secondo Aristotele, era l'unica cosa che non si poteva in alcun modo insegnare a un poeta: o era in grado di crearle, o non lo era. La metafora, inoltre, ha a che vedere con l'immaginazione, esattamente come la negazione; e la metafora descrive il reale in modo ancor più completo della negazione. Se la negazione lega solo ciò che è a ciò che non è – lega, in fondo, due facce della stessa medaglia – la metafora implica un protendersi ancor più vertiginoso, poiché unisce concetti di per sé non prossimi l'uno all'altro. Il protendersi della metafora costituisce lo sforzo del linguaggio: quando le parole vengono meno, la metafora è l'ultimo avamposto linguistico per descrivere il reale.

In uno dei più bei frammenti di Simonide, Danae, donna di Argo, viene abbandonata su un'imbarcazione in preda alle onde del mare insieme al figlio Perseo: un oracolo aveva predetto che Perseo avrebbe spodestato e ucciso Acrisio, re di Argo, il quale decide di rinchiudere sia Danae che il neonato Perseo in un'imbarcazione, e abbandonarli alle onde del mare. Danae, adulta, sa perfettamente che li aspetta la morte: il mare è agitato, il vento si alza sempre di più, e l'imbarcazione è preda della corrente. Il bambino, Perseo, non sa nulla: dorme avvolto nella sua coperta, col viso disteso sogna sogni di bambino. Danae, piangendo, si lascia andare alla disperazione. Al centro del suo lamento, sono posti questi versi: «Ma se per te il terribile fosse terribile / presteresti il tuo piccolo orecchio / a ciò che sto dicendo». Per il bambino, il terribile non è terribile. La lingua di Danae, invece, di fronte al terribile fallisce, annegando in una tautologia da cui sembra non poter più uscire.

All'improvviso, però, Danae ha una sorta di colpo di reni poetico: «rovescia il verbo "dormire" spalancandolo su una metafora, andando oltre il sonno letterale del figlio e passando al registro dell'analogia in cui tutto è possibile», dice Carson. E il guizzo di Danae sfocia in una preghiera a Zeus. Celan, che definiva l'attenzione come una «preghiera connaturata all'anima», nella poesia *La Chiusa* passa attraverso una grata per salvare una parola ebraica, *Yiksor*, che sta per «che Dio ricordi». La preghiera è una forma di attenzione, la poesia è una forma di attenzione, come anche la memoria – che è un'attenzione eterna. E lo è, ovviamente, la traduzione, che ha sempre a che vedere con un confine, con una distanza, e con un protendersi: il triangolo tra lingua madre, lingua straniera, e lingua immaginata è il triangolo tra l'io, il tu e lo spazio tra noi; in questo triangolo è racchiuso un nulla che è poetico ed erotico insieme. E che non è mai uno spreco, con buona pace del padre di Celan.

Economia imperduto.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO