

Comparatismi 7 2022

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20222033>

## «A room I can never leave»

### Trauma e memoria in *Nox* di Anne Carson

Luigi Marfè

**Abstract** • *Nox* (2010) di Anne Carson è un libro-oggetto, un collage di tracce e ricordi del fratello dell'autrice, morto anzitempo. Il saggio analizza le dinamiche della temporalità all'opera in questo iconotesto, che è al tempo stesso un epitaffio e un'indagine sul lutto. L'ossessione di comprendere il fratello si scontra con un vuoto che chiede di essere inseguito. Scrivere sul lutto, per Carson, significa rielaborare senza sosta nuovi modi per attraversare l'assenza. La persistenza degli oggetti allude a una *Nachträglichkeit* che lascia fluttuare il passato, nelle parole di Vladimir Jankélévitch, in una terza dimensione tra l'essere e il non essere. Le immagini ricorrenti in *Nox* – scale, porte, finestre – sono soglie tra i vivi e i morti, in una paradossale presenza assente.

**Parole chiave** • Trauma; Anne Carson; *Nox*; Iconotesti; Memoria.

**Abstract** • Anne Carson's *Nox* (2010) is a book-object, a collage of traces and memories of her dead brother. The paper analyses the dynamics of temporality at work in this iconotext, which is both an epitaph and an inquiry on mourning. The obsession to understand who her brother really was collides with a void that calls out to be pursued. Writing about grief, for Carson, means endlessly reworking new ways to cross the absence. The persistence of things alludes to a haunting *Nachträglichkeit*, which lets the past float, in Vladimir Jankélévitch's words, in a third dimension between being and non-being. The recurring images in *Nox*—stairs, doors, windows—are shaky thresholds between the living and the dead, a paradoxical absent presence.

**Keywords** • Trauma; Anne Carson; *Nox*; Iconotexts; Memory.

Ledizioni 

# «A room I can never leave» Trauma e memoria in *Nox* di Anne Carson

Luigi Marfè

Each something is a celebration  
of the nothing that supports it.  
JOHN CAGE, *Silence* (1961)

## I. Tradurre l'assenza

Tra i libri più rilevanti per gli studi sul trauma, *Nox* (2010) di Anne Carson è uno strano oggetto. Nelle mani di chi legge, infatti, si presenta come una scatola grigia, al cui interno si trova un unico lungo foglio, piegato a fisarmonica, nel quale sono raccolte le tracce e i ricordi di Michael, il fratello dell'autrice, mancato prematuramente dieci anni prima. «When my brother died I made an epitaph for him in the form of a book. This is a replica of it, as close as we could get», si legge sul retro della scatola.<sup>1</sup> Questo saggio prende in esame il modo in cui le retoriche iconotestuali delineano il rapporto tra trauma e memoria in *Nox*, opera che è insieme una delicata elegia e una profonda indagine sul lutto.

Studiosa di letteratura greca e latina, poetessa e traduttrice di poesia, Carson è tra le più apprezzate autrici canadesi degli ultimi anni, vincitrice del T.S. Eliot Prize for Poetry con *The Beauty of the Husband* (2001). I suoi scritti si presentano spesso come rimeditazione, traduzione o riscrittura di autori classici, come Stesicoro nel caso di *Autobiography of Red* (1998).<sup>2</sup> Anche *Nox*, a sua volta, è una riflessione su un testo classico, il carne CI di Catullo, che dà a Carson modo di ritornare sul trauma della morte del fratello, sul rimorso per non essergli stata vicino, sull'irrecuperabilità del tempo e sul potere lenitivo della scrittura.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Anne Carson, *Nox*, New York, New Directions, 2010, quarta di copertina.

<sup>2</sup> Cfr. Ead., *Autobiography of Red: A Novel in Verse*, New York, Knopf, 2010. Sui riferimenti intertestuali alle letterature greca e latina nell'opera di Carson, si vedano Josephine Balmer, *Piecing Together the Fragments: Translating Classical Verse, Creating Contemporary Poetry*, Oxford, Oxford UP, 2013; Anne Carson, *Ecstatic Lyre*, ed. by Joshua Marie Wilkinson, Ann Arbor, Michigan UP, 2015; Louis A. Reprecht, *Reach without Grasping: Anne Carson's Classical Desires*, Lanham, Lexington Books, 2021; Anne Carson, *Antiquity*, ed. by Laura Jansen, London, Bloomsbury Academic, 2021.

<sup>3</sup> Per la prima ricezione di *Nox*, cfr. Meghan O'Rourke, *The Unfolding*, «The New Yorker», 5 luglio 2010, e Dan Chiasson, *Nox by Anne Carson*, «The New York Review of Books», 14 ottobre 2010, pp. 62-65. Studi più ampi sono poi quelli di Neil Corcoran, *A Brother Never Ends*, «The Cambridge Quarterly», 41, 3, 2012, pp. 371-378; Joan Fleming, *Talk (Why?) With Mute Ash: Anne Carson's Nox as Therapeutic Biography*, «Biography», 39, 1, 2016, pp. 64-78; Jens Brockmeier, *Arte e vita, vita e morte*, «Cosmo: Comparative Studies in Modernism», 13, 2018, pp. 107-118; Christine Wiesenthal, *Nox*, *Unboxed: Anne Carson's Uncommon Long Verse Epitaph (Or Economies of the Unlost)*, «University of Toronto Quarterly», 89, 2, 2020, pp. 188-218; Rebecca Kosick, *Lyrical Matters and Posthuman Poetics in Anne Carson's Nox*, in *Material Poetics in Hemispheric America: Words and Objects 1950-2010*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2020, pp. 171-200; Marc-Alexandre Reinhardt, *Peine perdue: Traduction, deuil, et humanisme dans Nox d'Anne Carson*, «Revue canadienne de littérature comparée», 43, 2, 2016, pp. 222-240.

In *Nox* è trascritto l'intero carme CI, insieme a una traduzione in inglese della stessa Carson, e a numerosi altri riferimenti intertestuali a poesie dell'autore latino, da cui è tratto anche il titolo dell'opera («nox est perpetua una dormienda», Catullo V, v. 6). Carson – che aveva già incluso una propria versione di molti componimenti catulliani in *Men in the Off Hours* (2000), uscito non a caso subito dopo la morte del fratello<sup>4</sup> – ha scritto di aver cercato a lungo, invano, di trasporre in inglese il carme CI. Per lei tradurre significa fare i conti con i limiti dell'intraducibilità, esperienza per certi versi simile a quella cui va incontro la memoria traumatica. «I never arrived at the translation I would have liked», si legge in *Nox*, «But over the years of working at it, I came to think of translating as a room, not exactly an unknown room, where one gropes for the light switch. I guess it never ends». Come del resto il ricordo di Michael: anche «a brother never ends».<sup>5</sup>

In un breve saggio del 2008, *Cassandra Float Can*, riflettendo sulla sua pratica traduttiva, Carson ha scritto che la traduzione è il tema più autentico della sua poesia: «sometimes I feel I spend my whole life writing the same page [...] with *Essay on Translation* written at the top».<sup>6</sup> Se in ogni traduzione è racchiuso un atto ermeneutico, il suo modo di appropriarsi del classico implica l'ammissione di un debito, il desiderio di trovare la propria voce tra quelle di altri. Non c'è del resto da aspettarsi troppe remore filologiche da chi ha esordito con un volume intitolato *Odi et amo ergo sum* (1981), quanto semmai una ricerca espressiva tesa a mantenere «the language alive in a way that interests me».<sup>7</sup>

In *Nox* lo scacco traduttivo allude metaforicamente all'incomunicabilità del trauma. La forma materiale del libro, come detto, è quella di una scatola, al cui interno è ripiegato un unico foglio di carta, che da un lato è completamente bianco e dall'altro presenta un collage di immagini e testi, come ritagliati da altri fogli: «This is a touchable book about an untouchable brother», ha osservato Eleni Sikelianos, «and so we have a ladder between tactility and distance».<sup>8</sup> L'idea era quella di riunire le *diseiecta membra* della vita di Michael nello stesso spazio, non per imprigionarne il ricordo in una sorta di urna poetica, ma per accompagnarne la scomparsa e riflettere sull'impermanenza della memoria.

La decisione di rendere pubblico il libro si associa per Carson a un forte senso di imbarazzo: una «plain, odd history» come quella del suo rapporto con il fratello potrebbe sembrare irrilevante, se non addirittura irrispettosa nei confronti di chi se n'è andato.<sup>9</sup> D'altra parte, l'epitaffio è un genere di poesia che si muove all'incrocio tra due torti cui i vivi, davanti ai morti, non sanno rinunciare: «the Responsibility of the living to the dead is not simple. It is we who let them go, for we do not accompany them. It is we who hold them there—deny them their nothingness—by naming their names».<sup>10</sup> Carson si è sentita in dovere di raccontare la storia del fratello – «I had to», si legge in *Nox* –, convinta che l'epitaffio sia uno spazio liminare, la soglia di un transito tra il presente e il passato.

«If you are writing an elegy begin with the blush», si legge in *Nox*, con un'eco forse dal «conscius rubor» che chiude Catullo LXV. Del resto è proprio il rossore a legare i vivi e i morti, che sono i primi ad arrossire al momento del trapasso, come intimoriti nel varcare

<sup>4</sup> Cfr. Carson, *Men in the Off Hours*, New York, Knopf, 2000.

<sup>5</sup> Ead., *Nox*, cit., 7.1. Le pagine del volume non sono numerate. Per le citazioni di questo volume è indicata la sezione dell'opera da cui sono tratte.

<sup>6</sup> Ead., *Cassandra Float Can* (2008), in Ead., *Float*, New York, Knopf, 2016.

<sup>7</sup> Da un'intervista con Andrew D. King, *Unwriting the Book of the Dead*, «Kenyon Review», 6 ottobre 2012, web, ultimo accesso: 28 agosto 2022, <<https://kenyonreview.org/2012/10/anne-carson-robert-currie-interview/>>.

<sup>8</sup> Eleni Sikelianos, *Sentences in Nox*, in *Anne Carson: Ecstatic Lyre*, cit., p. 148.

<sup>9</sup> Carson, *Nox*, cit., 7.1 e 7.2.

<sup>10</sup> Ead., *Economy of the Unlost*, Princeton, Princeton UP, 1999, p. 85.

una soglia e provocare dolore agli altri. «Why do we blush before death?», chiede Carson, accanto a un'immagine che ritrae una figura con una gamba alzata, muovendo un passo verso l'ignoto.<sup>11</sup>

## 2. La forma iconotestuale

Se tutta l'opera di Carson è dedicata a disfare le forme della tradizione («undoing the form» è il suo principio estetico), certamente *Nox* è un libro unico nel suo genere.<sup>12</sup> L'attenzione alla materialità dell'oggetto-libro è una costante di tutta la scrittura carsoniana: «Making a poem is making an object. I always thought of them more as drawings that are also physically enterable through the fact of language. It was another way to think of a book, an object that is as visually real as it is textually real».<sup>13</sup>

La trasformazione della raccolta privata in libro stampato è stata possibile grazie a Robert Currie, che ha collaborato con Carson alla realizzazione dell'opera. La forma a fisarmonica non solo ha permesso di riordinare un insieme confuso di materiali, ma ha dato una forma visibile alla memoria traumatica, che non è cronologica, ma si compone di tempi che si allungano e si contraggono, accostando istanti apparentemente lontani, come il tappeto magico immaginato da Vladimir Nabokov in *Speak, Memory* (1951, 1966).<sup>14</sup>

I libri a fisarmonica, come ha scritto uno dei primi recensori di *Nox*, sono un genere molto particolare, che nella sua stessa forma rappresenta il respiro del tempo:

Accordion-fold books are their own minor genre, and are often homemade: folding a sheet of paper, first this way, then that, is among the simplest ways to make a book, requiring no binding. This chain-link form is especially suited to panoramas, alphabets, bestiaries, souvenir books, and almanacs. The format allows for the simultaneous representation of episode and arc, individual and ensemble: stretched out along the length of a table, you can see all at once the succession of English monarchs, or the stages of the evolution of man, or one hundred full-color views of Paris. We use the word «unfold» to describe the passing of time; these books literally unfold over lengths unavailable to conventional books.<sup>15</sup>

Per quanto riguarda i testi che compongono il volume, si possono identificare degli elementi ricorrenti. Alcune sezioni del libro hanno un andamento narrativo e si riferiscono all'erranza di Michael. Altre consistono in meditazioni sulla memoria. Ci sono poi le definizioni di tutte le parole che compongono la poesia di Catullo, scritte come se fossero voci

<sup>11</sup> Ivi, 8.1. Il riferimento a Catullo LXV è di Rebecca Kosick, *Carson for the Non-Classicist*, in *Anne Carson: Antiquity*, cit., pp. 63-74. La stessa Carson – che usa un'espressione simile in *Float*, cit., p.n.n.: «most people/ blush before» – ha dichiarato di aver tratto l'immagine dal poeta latino: «I don't remember the exact passage, but he's talking about death, it's an elegy for a friend, and he uses the blush, it's a puzzling passage», in Eleanor Wachtel, *An Interview with Anne Carson*, «Brick: A Literary Journal», 89, 2014, web, ultimo accesso: 28 agosto 2022, <<https://brickmag.com/an-interview-with-anne-carson/>>.

<sup>12</sup> Carson, *Decreation: Poetry, Essays, Opera*, London, Cape, 2006, quarta di copertina. Si veda anche Wilkinson, *Introduction*, in *Anne Carson: Ecstatic Lyre*, cit., p. 1, secondo cui l'opera di Carson «seem to obliterate genre itself, from the inside out».

<sup>13</sup> Da un'intervista con Wachtel, *Anne Carson on Writing from the Margins of her Mind*, CBC Radio, 6 maggio 2016, web, ultimo accesso: 28 agosto 2022, <<https://www.cbc.ca/radio/writersandcompany/anne-carson-on-writing-from-the-margins-of-her-mind-1.3568450>>.

<sup>14</sup> Sul passaggio dalla raccolta privata al libro, si veda Craig M. Teicher, *A Classical Poet, Redux*, «Publishers Weekly», 29 marzo 2010, p. 22.

<sup>15</sup> Chiasson, *op. cit.*, pp. 62-65.

tratte da un dizionario. Infine, accanto ad alcune immagini, si leggono brevi testi in posizione di didascalia. Tutti testi sono scritti su ritagli apparentemente incollati sulla pagina e l'iconismo della parola sovverte continuamente l'ordine della lettura, con cancellature, colori, sottolineature. D'altra parte, già in *Autobiography of Red* Carson aveva citato un passo di Gertrude Stein che esprime bene la sua attitudine sperimentale: «I like the feeling of words doing/ As they want to do and as they have to do».<sup>16</sup>

Gli elementi visivi, a loro volta, comprendono materiali del tutto eterogenei: stralci di diari e lettere, vecchie fotografie, cartoline e francobolli, disegni, calligrammi. Jill Marsden ha rimarcato la peculiare qualità «scultorea» del volume, che sembra quasi voler riprodurre lo spessore dei materiali originali, invitando a toccare la superficie, in verità liscia, della pagina. Più in generale, la critica ha osservato l'importanza della composizione intersemiotica del libro, che si interroga sulla possibilità di raccontare una vita attraverso più codici e, nello scarto tra l'uno e l'altro, tematizza il trauma del lutto. Non si può trascurare, in questo senso, il fatto che alcuni di questi oggetti siano passati dalle mani di Michael a quelle della sorella: la loro rilevanza non è solo simbolica, ma dipende dal fatto che sono indice, traccia effettiva della sua vita, prova che un tempo egli «è stato», per riprendere la definizione barthesiana della fotografia, anche se in silenzio, anche se lontano.<sup>17</sup>

La maggior parte degli elementi iconotestuali, tuttavia, sono immagini sbiadite, lacere, sfocate. Anche i testi sono spesso sovrascritti, ai limiti dell'illeggibile, e se si sfoglia il libro al contrario, come detto, non resta che un bianco infinito. Tra gli elementi che compongono il libro, vanno annoverati anche il silenzio, il vuoto. Nonostante tanta varietà, infatti, a emergere è un'ostinata, irredimibile poetica dell'assenza: «I wanted to fill my elegy with light of all kinds», conclude Carson, «But death makes us stingy. There is nothing more to be expended on that. Love cannot alter it. Words cannot add to it».<sup>18</sup>

### 3. Tra elegia e storia

*Nox* è un «solitudinis munus», un «dono della solitudine», che riflette sull'elaborazione del lutto da parte dell'autrice. Si potrebbe dire, riprendendo Philippe Lejeune, che il volume è un'autobiografia critica, che non solo ripercorre la storia del mancato rapporto tra Carson e il fratello, ma si interroga sulle regole della memoria traumatica.

<sup>16</sup> Cit. in Carson, *Autobiography of Red*, cit., p. 3.

<sup>17</sup> Cfr. Jill Marsden, *In Search of Lost Sense: The Aesthetics of Opacity in Anne Carson's Nox*, «Comparative and Continental Philosophy», 5, 2, 2013, p. 190. Sul rapporto tra parole e immagini, si vedano anche Monique Tschofen, *Drawing Out a New Image of Thought: Anne Carson's Radical Ekphrasis*, «Word & Image», 29, 2, 2013, pp. 233-243; Liedeke Plate, *How to Do Things with Literature in the Digital Age: Anne Carson's Nox, Multimodality, and the Ethics of Bookishness*, «Contemporary Women's Writing», 9, 1, 2015, pp. 93-111; Tatiani G. Rapatzikou, *Anne Carson's Nox: Materiality and Memory*, «Book 2.0», 7, 1, 2017, p. 58 (che avvicina il libro di Carson a quelli di Mark Z. Danielewski: «We understand that in *Nox* Carson not only wanted to construct an accurate portrait of her brother but also she was drawn to the whole process of meaning-making that emerges from how materials are handled and the connections they enable, which alter with the experience of each reader»); e Al Bell, *Medium and Mediality in Anne Carson*, «Textual Practice», 36, 7, 2022, pp. 1050-1070.

<sup>18</sup> Carson, *Nox*, cit., 1.0. Sul tema del vuoto, cfr. Jessica Fisher, *Anne Carson's Stereoscopic Poetics*, in *Anne Carson: Ecstatic Lyre*, cit., p. 13 («while poetry cannot show the invisible, it can suggest its existence by drawing our attention to the holes in being»), e Giuseppe Carrara, *Vuoti d'immagine: rimozioni e false memorie*, «Enthymema», 29, 2022, pp. 107-129.

Sotto una fotografia, una didascalia recita: «I make a guess», mentre un'altra: «I love the old questions».<sup>19</sup> Il rapporto tra le parole e le immagini, dunque, non è mai meramente didascalico o illustrativo, ma «emblematico», in senso benjaminiano: ogni immagine è una sorta di enigma da risolvere, il punto di partenza di una ricerca di significato.<sup>20</sup> «We want other people to have a centre, a history, an account that makes sense», scrive Carson, «We want to be able to say This is what he did and Here's why. It forms a lock against oblivion».<sup>21</sup> Se *Nox* si configura come il tentativo di trovare un senso a un'esistenza strappata dal destino, la ricerca finisce per delineare l'identità dell'inseguitore non meno di quella dell'inseguito. La notte che dà il titolo al libro è una «multa nox» perché non riguarda solo chi se ne è andato, ma anche chi è rimasto; d'altra parte, come ha scritto altrove la stessa Carson, «every sound we make is a little bit of autobiography».<sup>22</sup>

*Nox* è frutto di una ricerca simile a quelle della storiografia antica: «History and elegy are akin», secondo Carson, poiché entrambe si interrogano su «something that you realize you yourself have survived it, and so you must carry it, or fashion it into a thing that carries itself».<sup>23</sup> Da Erodoto in poi, scrivere la storia è «a process of asking, searching, collecting, doubting, striving, testing, blaming and above all standing amazed at the strange things humans do», esattamente come il tentativo di ricostruire la vita di Michael. L'affidabilità degli storici risiedeva per Erodoto nel metodo dell'«autopsia», cioè nel riportare solo ciò che si era visto o sentito direttamente. Per Carson, tuttavia, scrivere di suo fratello è stato in questo senso un compito decisamente arduo, poiché la coinvolgeva a livello emotivo, senza tuttavia alcuna possibilità di accesso diretto. Fluttuando nello spazio indiretto della memoria reinventiva o affiliativa, il rischio di trarre conclusioni sbagliate – anche solo per difendersi dall'incommensurabilità del dolore – era più che concreto.<sup>24</sup>

*Nox* è una ricerca abducente intorno a un'assenza. Di Michael è data un'unica immagine, da bambino, in una fotografia che coglie un momento di felicità familiare, in costume da bagno. Nell'anno della morte del fratello, Carson aveva già provato a rielaborare il carne CI, in una poesia di *Men in the Off Hours* che partiva dall'attraversamento delle molte genti e dei molti mari dell'originale («Multitudes brushed past me oceans I don't know») per poi interrogarsi sul rapporto tra la poesia e la morte:

I a brother.  
Cut out carefully the words for wine milk honey flowers.  
Drop them into a bag.  
Mix carefully.  
Pour onto your dirty skeleton.  
what sound?<sup>25</sup>

<sup>19</sup> Ivi, 2.1 e 5.2.

<sup>20</sup> Per la forma-emblema, si rimanda a Michele Cometa, *Forme retoriche del fototesto letterario*, in *Letteratura e cultura visuale*, a cura di Michele Cometa e Roberta Coglitore, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 67-113. Più in generale sulle retoriche iconotestuali, si vedano *Icons—Texts—Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, ed. by Peter Wagner, Berlin, de Gruyter, 1996, e Liliane Louvel, *Texte/Image: Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

<sup>21</sup> Carson, *Nox*, cit., 3.3.

<sup>22</sup> Ead., *The Gender of Sound*, in Ead., *Glass, Irony and God*, New York, New Directions, 1995, p. 130.

<sup>23</sup> Ead., *Nox*, cit., 1.1 e 1.3.

<sup>24</sup> Sulle forme di memoria indiretta, cfr. Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia UP, 2012.

<sup>25</sup> Carson, *Men in the Off Hours*, cit., p. 45.

«Carson is a classicist with avant-gard longings», ha scritto William Logan.<sup>26</sup> A colpirla di Catullo era l'apparente contraddizione implicita nell'aria di festosa disperazione dei suoi versi: «Nothing in English can capture the passionate slow surface of a Roman elegy», si legge in *Nox*, «Catullan diction [...] at its most sorrowful has an air of deep festivity, like one of those trees that turns all its leaves over, silver, in the wind».<sup>27</sup>

Tutta l'opera di Carson è pervasa da un'intertestualità di matrice classica, un paziente lavoro di «assemblaggio» che di volta in volta si può configurare come «collazione», «combinazione», «svelamento», «giustapposizione» o «separazione».<sup>28</sup> «Words bounce», ha scritto Carson,<sup>29</sup> e il riuso del classico diventa in *Nox* la chiave per riportare a un ordine il vuoto lancinante della perdita. Intercalate alla ricostruzione della biografia del fratello, il libro contiene le definizioni di ognuna delle parole che compongono il carme CI. Scritte come se fossero tratte da un dizionario, queste voci sono corredate da esempi d'uso, composti dall'autrice, che finiscono sempre su associazioni metaforiche con il termine «notte» (*nox*) – arrivo imprevisto, buio impervio, silenzio infinito, una spaventosa vicinanza alla morte –, esplorando indirettamente i vuoti del racconto biografico.<sup>30</sup>

Il modo in cui Catullo entra in *Nox* è dunque quello di una «combinazione» che presto si connota come «svelamento». Se le parti biografiche sono segnate dall'impossibilità di ritrovare il fratello, le voci latine al contrario inaspettatamente vi si avvicinano. Si può qui notare una traslazione tipica delle rappresentazioni letterarie del trauma: mentre gli sforzi dell'autobiografo non possono che arenarsi davanti all'insondabilità del trauma, strategie oblique, verrebbe da dire quasi perecchiane, permettono di coglierne meglio il significato. «Human words have no main switch», si legge in *Nox*, ma solo un «barking web» di «little kidnaps in the dark». Non a caso, Carson pensa al termine «entry» come a una porta, un invito a entrare: come la memoria, anche il suo libro è «a place composed entirely of entries», «a room I can never leave, perhaps dreadful».<sup>31</sup>

*Nox* è un'opera scritta *more noctis*, in «a habit of sadness». Una angoscia desolata accompagna tutti i tentativi di Carson di capire l'identità di Michael («WHO—WERE—YOU», si chiede). La rinuncia al punto interrogativo trasforma la domanda nella condizione permanente di un'esistenza raminga ed enigmatica, un quesito che non può essere lasciato cadere né spento, ma che continua a perseguire la sorella, fino a chiamare in

<sup>26</sup> William Logan, *The Undiscovered Country: Poetry in the Age of Tin*, New York, Columbia UP, 2005, p. 118.

<sup>27</sup> Carson, *Nox*, cit., 7.1.

<sup>28</sup> La tassonomia è di Phoebe Giannisi, *Chimeras Empty Space and Melting Borders*, in *Anne Carson: Antiquity*, cit., pp. 25-38, che a sua volta riprende Thomas Nail, *What Is an Assemblage*, «Substance», 46, 2017, pp. 21-37. Questa poetica dell'«assemblaggio» ha suscitato reazioni critiche contrastanti: si veda ad esempio David Ward, *Anne Carson: Addressing the Wound*, «PN Review», 139, 2001, p. 14: «classicists work from texts, post-modern poets from within their heads, and Carson's unstable attempt at marrying the two disciplines continually jars». Decisamente più critici Robert Stanton, *I am writing this to be as wrong as possible to you': Anne Carson's Errancy*, «Canadian Literature», 176, 2003, p. 28, e David Solway, *The Trouble with Annie*, «Books in Canada», 30, 27, 2001, pp. 24-26, poco convinti dalla libertà creativa di Carson nella ripresa dei classici.

<sup>29</sup> Carson, *Autobiography of Red*, cit., p. 3.

<sup>30</sup> Ead., *Nox*, cit., 7.1.

<sup>31</sup> *Ibid.* La scrittura come interrogazione è anche al centro di Ead., *Seated Figure with Red Angle (1988) by Betty Goodwin* (2001), un lungo componimento costruito sull'anafora della congiunzione condizionale: «If you had the idea of interrogation. [...] If interrogation is a desire to get information which is not given or not given freely [...] If conditionals are of two kinds real and unreal. [...] If an enigma came into the room» (in *Decreation*, cit., pp. 95-102).

causa la sua stessa identità non meno di quella del fratello. L'uno si rispecchia nell'altro, di cui ha bisogno per riconoscersi, «as in some cave may lie a lightless pool».<sup>32</sup>

#### 4. Abitare la notte

Centro apparente di *Nox*, la vita di Michael è in verità narrata per brevi cenni, scarni frammenti di un'esistenza sommersa. Gran parte dei materiali inseriti dall'autrice nel volume derivano da una scatola che le era stata data dalla madre. Se, con il Pierre Bourdieu di *Un Art moyen* (1965), l'album di famiglia esprime la verità del ricordo sociale, le fotografie degli anni d'infanzia dell'autrice mirano a riannodare i fili con il passato di prima del trauma, senza tuttavia poter far altro che ravvivare il dolore della perdita. In questo senso è stato detto suggestivamente che il rapporto tra la poetessa, il fratello e la madre produrrebbe un triangolo di sguardi non meno complesso di quello di Saffo XXXI, e tradotto (o meglio rielaborato) prima da Catullo e poi da Carson stessa.<sup>33</sup>

«A windswept spirit»,<sup>34</sup> Michael si era trovato costretto ad espatriare nel 1978, per evitare il carcere. Dopo aver vagato a lungo in Europa e in India, si è spento a Copenaghen nel 2000. La clandestinità, scrive Carson, interrompe irrecuperabilmente ogni possibile parvenza di normalità nelle relazioni familiari. *Nox* non affronta mai la questione delle accuse contestate al fratello, ma lo rappresenta come l'«ipse tristis», il «noctis filius», misero figlio delle tenebre contro cui si è accanita la sorte. Prima di sposarsi, Michael aveva avuto una relazione con una ragazza, che era morta all'improvviso, facendolo quasi impazzire dalla disperazione. L'unica sua lettera alla madre fu scritta dopo la morte di questa ragazza; classificata come «ordinary evelope» all'ufficio postale, spiegava la sua fuga in modo laconico, con un tragico senso di necessità: «have no choice», che rimanda ad analogo espressione usata da Carson per descrivere il senso di impotenza che avrebbe poi provato lei stessa alla notizia della morte di lui.<sup>35</sup>

La deriva del soggetto traumatico è riassunta in *Nox* con una domanda tratta da *Flush* (1938) di Virginia Woolf: «to be nothing – is that not, after all, the most satisfactory fact in the whole world?».<sup>36</sup> Il trauma produce in Michael una lacerazione che recide l'esistenza in due, tra il prima e il dopo l'evento. L'«overtakelessness» (*das Unumgängliche*) che ne deriva è quella di un individuo indefinibile che non può essere abbracciato in uno sguardo: un perfetto estraneo, con gli occhi senza presa di certi quadri di Rembrandt.<sup>37</sup> Carson cita in questo senso un passo del poeta giapponese Bashō, secondo cui il lutto invecchierebbe le persone, come se il tempo pesasse per loro diversamente rispetto agli altri. Quando un giorno si trovò a chiamare il fratello, a Carson parve di sentire una persona diversa da quella che aveva conosciuto: «His voice was like his voice with something else crusted on it,

<sup>32</sup> Ivi, 2.1 e 8.4.

<sup>33</sup> Cfr. Sikelianos, *op. cit.*, p. 148.

<sup>34</sup> Carson, *Nox*, cit., 8.1. In Ead., *Would be her 50th Wedding Anniversary Today*, in Ead., *Decreation*, cit., p. 8, si parla del vento che cancella: «Was it Ovid who said, there is so much wind here stones go blank» (v. 8). Le poesie della prima sezione di *Decreation*, cit., pp. 1-16, intitolata *Stops*, sono dedicate alla madre, che dopo la partenza del fratello aveva deciso di rimuoverne il ricordo, sopraffatta dal dolore («hopelessness built a wall in her»).

<sup>35</sup> Ivi, 2.2 e 5.6.

<sup>36</sup> Ivi, 1.2.

<sup>37</sup> Ivi, 1.3. Sul tema del silenzio in *Nox*, si veda Christophe Barnabé, *Mutam cinerem: Anne Carson, Nox*, «Critique», 76, 879/880, 2020, pp. 658-669. Carson ne tratta anche in *Variations on the Right to Remain Silent* (2008), in *Float*, cit., p.n.n.: «Silence is as important as words in the practice and study of translation».

black, dense». Alla fine della conversazione, dopo avergli chiesto se fosse felice, ricevette una risposta stupita: «No. Oh no». <sup>38</sup> La vita del dopo è come una «season of coldness», in cui tutto viene ripensato come un oltraggio. Le ferite del trauma finiscono per ottundere la percezione – «cicatrice by cicatrice/ all the links/ rattle once» <sup>39</sup> – e il tempo appare privo di qualsiasi teleologia progressiva, se non quella di un crollo verticale: «I fall, you fall, I have fallen, fell, a neutral verb, whence casual and casually». <sup>40</sup>

Il soggetto traumatizzato si trova sospeso nell'afasia di chi è stato abbandonato dalle parole della sua stessa lingua. Carson riflette sull'etimologia del termine «muteness», che pare riferirsi a una sorta di torbidezza esistenziale, «a certain fundamental opacity of human being, which likes to show the truth by allowing it to be seen hiding». Ben prima della sua morte, Michael era già un abitante dell'assenza, che viveva «ad noctem», nel doppio senso di ciò che è «ad extremum» (alla fine di tutto) e «postremo» (dopo ogni altra cosa). Carson spiega questa sua condizione citando un passo di Eschilo: «Stilla nel sonno, dinanzi al cuore, l'angoscia memore del suo male» (*Agamennone*, vv. 180-181). <sup>41</sup>

Il buio della *multa nox* è allegoria dell'oscurità in cui è immersa la vita dopo il trauma, non dissimile da quella in cui si troverà più tardi a rovistare l'inchiesta di Carson. Gli eventi traumatici, nelle parole di Cathy Caruth, non vengono mai assimilati o vissuti appieno sul momento, ma solo più tardi («belatedly»). <sup>42</sup> «Delay, disappointment and hunger are experiences catalytic for poets», le fa eco Carson, convinta che la rimozione non possa che condurre a un'esplosione differita del dolore. <sup>43</sup> Questa freudiana percezione del «dopo» (*Nachträglichkeit*) è resa più profonda per Carson dalla distanza che per anni l'aveva separata da Michael: «his death came wandering slowly towards me across the sea», ha scritto. <sup>44</sup> La vicinanza di due vite troppo distanti tra loro si ritrova allora nella consapevolezza di aver condiviso l'esperienza del lutto, di aver affrontato la notte.

## 5. Economia dell'imperduto

Michael è stato spesso associato al personaggio di Lazzaro. Carson suggerisce che Lazzaro non è tanto colui che torna in vita, quanto colui che deve vivere dopo aver visto la notte, sapendo che prima o poi vi tornerà: «You can think of Lazarus as an example of resurrection or as a person who had to die twice». <sup>45</sup> Micheal/Lazzaro non può condividere con gli altri lo spazio dell'indicibile («space of muteness»). Tuttavia, tra i due poli intorno ai quali oscilla la memoria traumatica – l'«acting out» e il «working through», nella definizione di Dominick LaCapra – rappresenta, in chiave metaletteraria, il secondo: la sua storia allude

<sup>38</sup> Ivi, 5.1.

<sup>39</sup> Ead., *Sleepchains*, vv. 4-6, in Ead., *Decreation*, cit., p. 3.

<sup>40</sup> Ead., *Nox*, cit., 4.2 e 7.2.

<sup>41</sup> Eschilo, *Agamennone*, vv. 180-181, in *Tragedie e frammenti*, a cura di Giulia e Moreno Morani, Torino, Utet, 1987, p. 407. A proposito del tema dell'opacità, Marsden, *op. cit.*, pp. 189-198.

<sup>42</sup> Cathy Caruth, *Introduction*, in *Trauma: Explorations in Memory*, ed. by Ead., Baltimore, John Hopkins UP, 1995, p. 4.

<sup>43</sup> Carson, *Economy of the Unlost*, cit., p. 34.

<sup>44</sup> Ead., *Nox*, cit., 6.1. Sulla nozione di *Nachträglichkeit*, si rimanda naturalmente a Sigmund Freud, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* (1914), in Id., *Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse*, in *Gesammelte Werke*, X, Frankfurt a.M., Fischer, 1999, pp. 126-136.

<sup>45</sup> Carson, *Nox*, 8.4. Sulla figura di Lazzaro, si veda anche Ead., *Men in the Off Hours*, cit., pp. 60, 62-63.

a una concezione della ripetizione non come modo di sottrarsi alla morte, ma di imparare ad attraversarla, come abitudine alla compagnia dell'assenza.<sup>46</sup>

Gli oggetti sono la cassa di risonanza di questo dialogo con il vuoto. Se, come suggerisce Carson in *Decreation*, Virginia Woolf era attratta dalla solitudine delle cose prima del loro uso, si potrebbe dire che a lei interessava ciò che portano con sé dopo la fine.<sup>47</sup> La persistenza degli oggetti allude in *Nox* a una memoria ossessiva che lascia fluttuare il passato, nelle parole di Vladimir Jankélévitch, in una terza dimensione tra l'essere e il non essere.<sup>48</sup> Nel dire il vuoto della notte, le cose finiscono per riempirlo: come in *The Invention of Solitude* (1982) di Paul Auster, sono interlocutrici mute di una interrogazione tanto vana quanto necessaria. Tra gli oggetti legati a Michael, naturalmente, c'è anche la scatola di *Nox*, che è il loro deposito, ma anche ciò che dà loro forma, attraverso l'arte.

Se il dono è un atto comunicativo, il cui significato è definito dal contro-dono che lo ricambia e completa, che tipo di interscambio, si era chiesta Carson in *Economy of the Unlost* (1999), il *munus* della poesia funebre può instaurare tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti? Il suo saggio individua una linea della poesia della negazione, in cui non sono gli spazi bianchi a interrompere le parole, ma al contrario queste a interrompere la silenziosa poesia del vuoto. Nell'opera di Paul Celan, in particolare, Carson vede il modello di una lingua poetica quale deposito dell'«imperduto»: ciò che resta a dispetto di tutto, a costo di accogliere dentro di sé il silenzio, di codificarsi come vuoto. Non è un caso che nella sua scrittura ricorra spesso l'immagine dell'eclissi, che l'autrice definisce come abbandono della luce: «You might think a total solar eclipse would have no colour», si legge ad esempio in *Decreation*, «The sun quits us, we are forsaken by light».<sup>49</sup>

Il paradosso di questa «exploration of nothingness»<sup>50</sup> è pensare alla negazione come una forma di presenza assente: «The poet's power to negate the negating action of death derives from his special view of reality, a view that sees death everywhere and finds life within it, a view that perceives presence as absence».<sup>51</sup> Non a caso, *Nox* si sofferma in questo senso sull'espressione latina «mutum dico», che alluderebbe alla possibilità, ossimorica, di considerare la «muteness» come una forma di discorso.

Nella notte del trauma, pare quasi che Carson cerchi di guardare quale notte vi sia nascosta, quell'«altra notte», per dirla con Blanchot, che traspare nella sua dissimulazione.<sup>52</sup>

<sup>46</sup> Cfr. Dominick LaCapra, *Trauma, Absence, Loss*, «Critical Inquiry», 25, 4, 1999, pp. 696-727.

<sup>47</sup> Carson, *Decreation*, cit., p. 28.

<sup>48</sup> Cfr. Vladimir Jankélévitch, *L'Irréversible et la nostalgie* (1974), Paris, Flammarion, 1983, p. 275: «Celui qui a été ne peut plus désormais ne pas avoir été: désormais ce fait mystérieux et profondément obscur d'avoir vécu est son viatique pour l'éternité».

<sup>49</sup> Carson, *Totality: The Colour of Eclipse* (2003), in Ead., *Decreation*, cit., p. 147.

<sup>50</sup> Karla Kelsey, *To Gesture at Absence*, in *Anne Carson: Ecstatic Lyre*, cit., p. 88.

<sup>51</sup> Carson, *Economy of the Unlost*, cit., pp. 9, 18, 106. Nello stesso volume, Carson fa riferimento più avanti (p. 29) alle osservazioni su linguaggio e silenzio di Paul Celan, *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen* (1958), in *Der Meridian und andere Prosa*, Frankfurt, Suhrkamp, 1990, p. 38: «Erreichbar, nah und unverloren inmitten der Verluste blieb dies Eine: die Sprache. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Verantwortlichkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah. Aber sie ging durch dieses Geschehen». Su *Economy of the Unlost*, si vedano anche la nota introduttiva di Antonella Anedda, in Carson, *Economia dell'imperduto*, Milano, Utopia, 2020, e Isabella Pasqualetto, *Eros, lingua, assenza / Anne Carson, economia dell'imperduto*, «Doppiozero», 24 dicembre 2021, web, ultimo accesso: 28 agosto 2022, <<https://www.doppiozero.com/anne-carson-economia-dell'imperduto>>.

<sup>52</sup> Cfr. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 227.

Le immagini più ricorrenti in *Nox* – scale, porte, finestre – si presentano come soglie tra i vivi e i morti, una paradossale presenza assente, che porta Carson a scrivere: «I have never known a closeness like that».<sup>53</sup> Anche la scrittura è una sorta di ripetizione, uno spazio testuale che non può certamente riportare in vita, ma che almeno dà durata alla sparizione stessa. Le ceneri di Michael sono state sparse vicino a Elsinore e, come Amleto, anche Carson pare non voler dismettere il lutto. È questo l'unico sacrificio che i vivi possono offrire ai morti: non la pretesa di guarire le ferite, ma quella di farle sanguinare ancora, che è poi per Carson il vero significato dell'«ave atque vale» catulliano. Se la «mutam cinerem» è tutto ciò che resta dopo l'infuriare di un incendio, *Nox* tenta di mantenere quel fuoco acceso: «Repent means: the pain again».<sup>54</sup>

La ricerca di Carson non può cogliere nient'altro che «l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture» per riprendere una formula di Georges Perec.<sup>55</sup> Per spiegare questa poetica dell'assenza, della circuizione del vuoto, *Economy of the Unlost* fa riferimento a un passo del *Lear* di Shakespeare. «Nothing will come for nothing» dice il re a Cordelia. Per Carson, tuttavia, dal nulla della *multa nox* può forse emergere qualcosa:

Nothing is a word that measures out the area of the given and the possible. Once this limit, which sold mark Being on the outside edge, has been brought into the center and experienced as ordinary fact, once it has been expended as poeticizing speech, then (in the words of the Fool to his king) «Thou hast pared thy wit o' both sides and left Nothing in the middle».<sup>56</sup>

Quando lo si sfoglia per la prima volta, senza ancora sapere come è fatto, *Nox* non si lascia aprire senza cadere di mano. La sua fisarmonica, tuttavia, può anche essere vista come una scala che porta verso l'altro. Tra le fotografie incluse del volume, c'è un'altalena vuota. In una prospettiva metaletteraria, questa immagine rappresenta la scrittura di Carson, uno spazio ideale dove far sedere, se non Michael stesso, se non la sua debole memoria, almeno la sua assenza: «something inbetween, something so deeply swaying».<sup>57</sup>

<sup>53</sup> Carson, *Nox*, cit., 3.3.

<sup>54</sup> Ivi, 5.5. Sul tema della ripetizione, si veda Jocelyn Parr, *A Dignifying Shame: On Narrative, Repetition, and Distance in Anne Carson's Nox*, «Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik», 62, 2014, pp. 341-358.

<sup>55</sup> Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 1975, p. 59.

<sup>56</sup> Carson, *Economy of the Unlost*, cit., pp. 118-119. Già in *Eros the Bittersweet*, Carson aveva parlato di una «absent presence», che trova nella mancanza «its animating, fundamental constituent», Ead., *Eros the Bittersweet*, cit., pp. 10, 30.

<sup>57</sup> Ead., *Nox*, cit., 6.1.