

Il traduttore scellerato.

Pierre Klossowski e il teatro dei simulacri

Giuseppe Armogida (Università di Roma 3)

Giuseppe.armogida@uniroma3.it

Articolo sottoposto a double blind peer review. Ricevuto il 31/12/2017 – Accettato il 5/4/2018 – Pubblicato nel Giugno 2020

English title: The Translator-Villain. Pierre Klossowski and the theatre of simulacra

Abstract: The essay aims to show how some theoretical categories in Pierre Klossowski's texts are useful to investigate his translation practice. Through his reinterpretation of the myth of Diana and Actaeon, it's possible to see how the attempt by the translator to possess the object to be translated can be achieved only by means of simulacrum, the demonic analog of the incommunicable truth of the original, that exorcises and at the same time communicates imitating the untranslatable obsession of the translator. In its double-cross, the simulacrum assumes the conventional stereotypes of daily language in order to parody them, producing effects of foreignness and break, essentials for the appearance of the ghost. Thus, through the gaze of the translator, the simulacrum of the translation appropriates the body of the original and restores it imaginatively, theatrically, in the reader's mind.

Keywords: Klossowski, demon as mediator, simulacrum, disjunctive synthesis, solecism.

Sommario: 1. L'esperienza-limite della traduzione: distanza e prossimità del Medesimo; 2. Lo stratagemma demonico: il doppio gioco del simulacro

Tradurre, in fin dei conti, è follia.

Blanchot

«Piuttosto che di traduzione, è di trasfigurazione che bisognerebbe parlare (usando tale parola nel suo senso letterale: *cambiamento di una figura in un'altra*) per nominare questa vera e propria nuova opera del grande poeta tedesco»¹. Così si esprime Pierre Klossowski, pensatore singolare e solitario, in una lettera indirizzata alla rivista parigina fondata da Adrienne Monnier, *Le Navire d'Argent*, in

¹ Lettera di Pierre Klossowski cit. in "Le Navire d'Argent", 9, 1926, pp. 90-91.

occasione della pubblicazione delle poesie di Paul Valéry, tradotte per la prima volta in tedesco da Rainer Maria Rilke nel 1925. Si tratta di una testimonianza preziosa dal momento che Pierre Klossowski, oltre che di densi saggi e romanzi, è stato anche autore di numerose traduzioni dal tedesco e dal latino, le quali sono da considerare alla stregua degli altri suoi lavori². E tanto più preziosa se si tiene conto del fatto che, all'interno dell'opera di Klossowski, tra la sua esperienza di scrittore e saggista e quella di traduttore è possibile notare un legame molto stretto; anzi, per dire meglio, un fondo teorico comune. È ciò che ci si propone di mostrare in questo contributo. Si tratterà, insomma, di vedere come alcune categorie teoriche presenti nei suoi testi possano servire a pensare la sua pratica di traduzione e, di conseguenza, come la traduzione, per Klossowski, sia non solo una "scrittura parallela", ma addirittura uno "strumento teoretico"³.

1. *L'esperienza-limite della traduzione: distanza e prossimità del Medesimo*

Un passo della *Prefazione* alla sua traduzione dell'*Eneide*, pubblicata nel 1964, sembra esplicitare in cosa consista per Pierre Klossowski il "compito del traduttore":

² Queste le opere pubblicate che testimoniano la sua attività prolifica di traduttore: Hölderlin, *Poèmes de la folie*, trad. en collaboration avec P.-J. Jouve, Fourcade, Paris 1930; F. Kafka, *Le Verdict*, trad. en collaboration avec P. Leyris, in "Bifur", 5, 1930, pp. 5-17; W. Benjamin, *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, in "Zeitschrift für Sozialforschung", 5, 1936, pp. 40-68; M. Scheler, *Le Sens de la souffrance*, Aubier-Montaigne, Paris 1936; W. Benjamin, *L'Angoisse mythique chez Goethe*, in "Les Cahiers du Sud", 24/194, 1937, pp. 342-348; S. Kierkegaard, *Antigone. Réflexion du tragique antique dans le tragique moderne. Un essai dans l'aspiration fragmentaire*, avec une postface de P. Klossowski, Les Nouvelles Lettres, Paris 1938; F. Kafka, *Journal intime. Esquisse d'une Autobiographie. Considérations sur le péché. Méditations*, Grasset, Paris 1945; J.-G. Hamann, *Métacritique du purisme de la raison pure*, in "Deucalion", 1, 1946, pp. 233-243; Id., *Les Méditations bibliques. Avec un étude de Hegel*, précédé d'une introduction de P. Klossowski et suivi d'extraits de divers ouvrages et de la correspondance avec Kant, Lindner et Jacobi, Minuit, Paris 1948; Tertullien, *Du sommeil, des songes et de la mort*, précédé d'une «Notes sur le traité De l'âme de Tertullien», in "La Licorne", hiver 1948, pp. 103-108; F. Nietzsche, *Le Gai Savoir et Fragments posthumes, 1880-1882*, précédé de «Sur quelques thèmes fondamentaux de la "Gaya Scienza" de Friedrich Nietzsche», Club français du Livre, Paris 1954; Suétone, *Vie des douze Césars*, Club français du Livre, Paris 1959; P. Klee, *Journal*, Grasset, Paris 1959; L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, suivi des *Investigations philosophiques*, Gallimard, Paris 1961; Li-Yu, *Jeou-P'ou-T'ouan ou la Chair comme tapis de prière*, Pauvert, Paris 1962; Virgile, *L'Énéide*, Gallimard, Paris 1964; *Minutes du procès de Gilles de Rais*, in G. Bataille (éd.), *Le Procès de Gilles de Rais*, Club français du Livre, Paris 1959; *Correspondance entre Rainer-Maria Rilke et Lou Andreas-Salomé*, in "Le Nouveau Commerce", 9, 1967; M. Heidegger, *Nietzsche*, Gallimard, Paris 1971; F. Nietzsche, *Fragments posthumes, 1887-1888*, in *Oeuvres philosophiques complètes de Nietzsche*, Éd. de G. Colli et M. Montinari, vol. XIII, Gallimard, Paris 1976. Klossowski aveva anche preparato una versione francese del *De Trinitate* e dei primi sette libri del *De Civitate Dei* (il cui manoscritto è andato perso) di Agostino.

³ Per un inquadramento d'insieme del problema della traduzione, rinvio a G. Armogida, «*Timeo simulacra*». *Filosofia e traduzione*, Stamen, Roma 2014.

Il traduttore scellerato

Discendere nelle oscurità e risalire nell'aurora della favola, là dove non si può discernere se sono gli dèi che fanno l'ardore dei nostri spiriti o se è l'irresistibile desiderio che assume una fisionomia divina: là dove gli dèi si liberano dall'arbitrario più che per affrancare gli uomini dalla necessità, per compierla; là dove le due porte del Sonno danno facile accesso ai sogni menzogneri e alle vere ombre⁴.

Novello Enea, continuamente il traduttore si arrischia di discendere nell'Ade delle origini, di visitare le tenebre dense e profondissime del passato della lingua, e di *revocare gradus*, tornare alla luce, non prima, però, di avere incrociato le Porte del Sonno, là dove l'incerto e l'irrevocabile si biforcano. La sfida del traduttore è di aprirsi, come Enea, un varco nella *ingens sylva*, avventurandosi alla comprensione della "natura comune" delle lingue, e di riemergere in una terra *incerta*: un "luogo" appena intendibile (quanto di più difficilmente immaginabile possa riservarci la sorte), un'apertura in cui si agitano immagini, segni e indizi. Tuttavia, i nomi di Diana e Atteone, ne *Il bagno di Diana*, raffinata meditazione klossowskiana – di bellezza e luce alessandrine – sul mito della dea che riunisce in sé tutte le forze oscure, possono «brillare subitanei, come un'esplosione di fulgori e commozioni»⁵ e restituire, non fosse che per un istante, la *pena* che una tale impresa comporta.

Diana, infatti, è la vergine che «governa il moto perpetuo tra le sfere più basse, dove propendiamo a discendere, e le più alte, alle quali aspiriamo»⁶: se «il suo arco ci dissuade dal calare nelle regioni inferiori, in cui essa regna nondimeno *fruibile*»⁷, «la sua mezzaluna ci guida nell'ascesa verso le regioni superiori, dove *non fruita* lei risiede»⁸. Nella dea o, meglio, nella sua traducibilità è, dunque, racchiusa la legge della traduzione. E, pertanto, attraverso gli occhi di Atteone, *figura* del cacciatore-traduttore, è possibile intendere, nei suoi attributi contraddittori, quella sconcertante *teofania* che opera nella traduzione e in cui una dea (l'essenza dell'"originale") si propone e, allo stesso tempo, si sottrae agli umani «sotto le lusinghiere sembianze di vergine fulgida e assassina»⁹.

Stando alla reinterprete che Klossowski fa del celebre mito – «che si basa quasi esclusivamente sulla versione ovidiana, pur contaminandola, in maniera assai originale, con quella di Igino»¹⁰ –, pare che un giorno Atteone abbia incontrato per caso un celebre artista intento a dipingere Diana sulla parete di un padiglione del parco reale. Stupito di fronte all'affresco, Atteone, infuriatosi, avrebbe afferrato uno sgabello e sferrato un colpo mortale sul capo dell'artista.

⁴ P. Klossowski, *Préface*, in Virgile, *L'Énéide*, cit., p. XII.

⁵ Id., *Le bain de Diane*, Gallimard, Paris 1980; ed. it. *Il bagno di Diana*, SE, Milano 2003, p. 11.

⁶ *Ivi*, p. 12.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ M. Tasinato, *La curiosità del demone*, in AA.VV., *Klossowski prossimo mio. Atti del Seminario – Roma, Università di Tor Vergata, 16-17 ottobre 1987*, Fasano, Cosenza 1989, p. 98.

Qualcuno – aggiunge Klossowski – sostiene che, nell’infliggere il colpo, Atteone abbia gridato: “Spia” o “Traditore”, come se la vittima, dapprima connivente, lo avesse ingannato. Atteone sarebbe, poi, balzato in sella, seguito dai suoi scudieri e dalla sua muta, e si sarebbe addentrato nel bosco, per sparirvi per sempre¹¹. Ma chiediamoci: Di quale tradimento sarebbe stato responsabile l’autore del dipinto? Quale segreto avrebbe rivelato tale “precursore di Parrasio”¹²? Ebbene, Atteone, nel dipinto, vede svelata la sua *passione di conoscenza*, quella pruriginosa *curiositas*¹³ che dal sensibile conduce al sovrasensibile, finendo col rendere labile il loro confine¹⁴. Nel momento in cui Atteone vede Diana in effigie, *sente* che «la sua anima diverrà luogo di un agone e l’esito di tale combattimento sarà il suo destino»¹⁵. Perciò, egli è colto da «improvvisa *folia*»¹⁶, quella stessa che s’impadronisce del traduttore nel momento in cui brama di risalire all’originale, di possedere pienamente la lingua a lui straniera. Cosa rappresenta, infatti, Diana nel discorso che andiamo facendo, se non lo spirito originale, l’essenza invisibile di quella lingua, sempre molto remota¹⁷, che si vuole tradurre? Diana – scrive Klossowski – appartiene all’Olimpo *inutile*, così «inutile al punto di poter fare a meno di sé»¹⁸. Solo agli dèi è concesso di bearsi della loro «serena inutilità»¹⁹ e di condurre, perciò, un’esistenza ludica e ridente. Nel suo spazio mitico, infatti, ogni originale non esiste “per” la sua traduzione, tanto è vero che la traduzione è sempre più tarda rispetto ad esso. E, tuttavia, «l’originale non è mai statico»²⁰; anzi, la sua vita impassibile è garantita dalla sua traducibilità, da quel movimento storico, da quella *deriva*, che ne riapre l’accesso. È il venir alla luce della sua “sopravvivenza” nelle traduzioni a determinare la “gloria” dell’originale, dal momento che solo «in esse la vita dell’originale raggiunge, in forma sempre rin-

¹¹ Cfr. P. Klossowski, *Il bagno di Diana*, cit., pp. 35-36. Chi scrive – dice Deleuze nelle conversazioni con Claire Parinet (*Dialogues*, Flammarion, Paris 1977; ed. it. *Conversazioni*, Ombre corte, Verona 1998, pp. 49-50) – non può che «essere un traditore del proprio regno, traditore del proprio sesso, della propria classe, della propria maggioranza – quale altra ragione per scrivere? Ed essere traditore della scrittura stessa».

¹² Secondo l’aneddoto riportato da Plinio il Vecchio (*Historia naturalis*, XXXV, 36, 5), Zeusi e Parrasio si sarebbero sfidati per tentare di stabilire chi dei due fosse in grado di rappresentare la realtà in maniera più fedele. Mentre Zeusi avrebbe presentato dell’uva dipinta così bene che gli uccelli si misero a svolazzare sul quadro, Parrasio avrebbe esposto una tenda dipinta con tanto verismo che Zeusi chiese che, tolta la tenda, fosse mostrato il quadro. Accortosi dell’errore, Zeusi si sarebbe dichiarato sconfitto, perché se egli aveva ingannato gli uccelli, Parrasio aveva ingannato un pittore.

¹³ Sulla particolare, smalzata intelligenza che fece e fa il fascino della curiosità, si veda il bel volume di Maria Tasinato, *La curiosità. Apuleio e Agostino*, Luni, Milano 2000.

¹⁴ Cfr. F. Garritano, *Il soggetto in Pierre Klossowski. Per una pedagogia del postmoderno*, Periferia, Cosenza 2007, p. 216.

¹⁵ *Ivi*, p. 217.

¹⁶ P. Klossowski, *Il bagno di Diana*, cit., p. 35.

¹⁷ Diana, infatti, è solo “uno” dei mille nomi conferiti alla dea da un’umanità scomparsa. Cfr. *ivi*, p. 11.

¹⁸ *Ivi*, p. 31.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ M. Blanchot, *Traduire*, in *L’amitié*, Gallimard, Paris 1971; ed. it. *Tradurre*, in *L’amicizia*, Marietti, Genova 2010, p. 84.

Il traduttore scellerato

novata, il suo ultimo e più comprensivo dispiegamento»²¹. Gli dèi – scrive Klossowski – sono impassibili e vivono sereni nell'Olimpo «perché reprimono le loro possibili emozioni nell'animo dei dèmoni»²². Per esplorare le emozioni precluse dal loro stesso principio, essi assumono un corpo demoniaco e si mischiano ai mortali, cui si rendono visibili mediante una *teofania*. I dèmoni, infatti, in quanto dotati di un corpo etereo e perciò infinitamente agile, fluido e duttile, possono conferire forma a dèi molto dissimili fra loro; possono, cioè, *simularli*, fornendo ai sensi umani una prova della loro esistenza arbitraria. E anche gli uomini, a loro volta, benché perituri, possono accedere alla divina impassibilità, reprimendo le passioni suscitate dai dèmoni²³. I dèmoni, insomma, fungono da *mediatori*²⁴ indispensabili tra la natura inaccessibile degli dèi impassibili e gli uomini assoggettati alle passioni, e, in quanto tali, sono nature *contraddittorie*. E poiché il dèmone abita l'*entre-deux*, non gli è concesso per natura di placarsi: «Egli è preda di un'agitazione incessante, poiché in lui la serenità degli dèi, cui l'accomuna l'immortalità del corpo, entra in conflitto con le passioni, di cui soffre con l'umanità»²⁵. È, dunque, con un dèmone che Diana deve accordarsi per apparire ad Atteone, come è per mezzo di un *co-agitarsi* demoniaco che lo spirito dell'opera può essere restituito dal traduttore. Impassibile in quanto principio divino, Diana accetta la passibilità del dèmone che le presta il corpo e per mezzo di esso *riflette la propria divinità* in un corpo di vergine, «che vuole visibile, *palpabile* ma inviolato, violabile ma *casto*»²⁶. Infatti, in questo riflettersi, nel quale «gli idiomi dianceschi e dèmoniacci comunicano tra loro»²⁷, il dèmone si appropria del pensiero della dea e vi imprime la propria lascivia. Sotto l'aspetto diabolico Diana «può indulgere a un cedimento clandestino, ovvero *sperimentare in incognito* le emozioni vietate dal suo principio immutabile, ivi compreso il turbamento della castità»²⁸. In questo modo, cioè, ella «può assistere da *spettatrice* alle proprie avventure, in cui *la sua castità vien messa alla prova*, serbandò intatto *il suo corpo essenziale e invisibile*, inseparabile dal principio divino, impassibile in quanto impalpabile»²⁹. Ma mediante il corpo a prestito, la divinità si assoggetta al tempo

²¹ W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in *Gesammelte Werke*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, Band IV, 1, p. 12; ed. it *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, p. 42.

²² P. Klossowski, *Il bagno di Diana*, cit., p. 57.

²³ Cfr. *ivi*, pp. 57-58.

²⁴ Klossowski qui riprende la rilettura che, nella *Città di Dio*, Agostino propone della teoria platonica dei dèmoni come mediatori tra gli dèi e gli uomini. Cfr. *De Civitate Dei*, VIII, 14: «Tutti gli esseri viventi, che hanno un'anima razionale, secondo i platonici possono essere suddivisi in tre gruppi: dèi, uomini, dèmoni. Gli dèi occupano il posto più alto, gli uomini il più basso, i dèmoni quello intermedio. [...] I dèmoni sono nel mezzo. [...] Condividono con gli dèi l'immortalità dei corpi, con gli uomini le passioni dell'anima».

²⁵ P. Klossowski, *Il bagno di Diana*, cit., p. 58.

²⁶ *Ivi*, p. 59.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

della riflessione, la quale, «esercitata fuori del tempo mitico, fuori dell'eterno ritorno, converte il tempo in spazio mentale»³⁰. Infatti, perché Diana possa manifestarsi, perché la traduzione possa aver luogo, deve essere predisposto uno spazio che *faccia* luogo, e questo spazio è *l'attesa*. E il dare spazio dell'attesa è insieme il *luogo psichico*, ossia l'anima di Atteone-traduttore, in cui può fare la sua comparsa (e-venire) l'evento. Insomma, il dèmone, facendosi specchio col suo corpo etereo, *simula* – non rappresenta! – Diana manifesta e, *allo stesso tempo (simul)*, insinuandosi nell'anima di Atteone, ispira al cinegeta il desiderio e la speranza insensata di scorgere e possedere la dea³¹. Atteone, infatti, dopo aver ucciso il pittore, sotto l'assillo di Diana, esce dalla reggia, si incammina per il bosco, con l'intento di «penetrare nel sacro recinto [...]; e di attendere, nella grotta oscura dove scaturisce la sorgente, che Diana venga a lavarsi»³². Atteone vuole vedere il *corpo glorioso* del suo genio tutelare e sorprendere così il principio della sua propria vocazione. Egli prova, allora, a vivere da cervo: si maschera con una testa cervina e «si addestra [...] nello studio e nell'imitazione dei movimenti, dei salti e dei cervidi balzi. Spicca una corsa, si ferma d'un tratto e cerca di bramire, *come i cervi, strusciando la testa contro gli alberi e scalzando il suolo, sino ad avere il muso e la fronte lordi di terra*»³³. Si tratta dell'allenamento cui il traduttore si sottopone, durante il quale, per tentativi, spesso fallimentari, tenta di “parlare” nella lingua a lui estranea.

Nel frattempo, Diana, invisibile, mentre scruta Atteone che, in una *delectatio morosa*, «sogna sotto la maschera di cervo»³⁴ e la immagina nuda, assume un corpo, poiché

occorre porsi dei limiti, calarsi in agili forme [...]. Occorre rispettare le condizioni dei corpi mobili, passibili di urtarne altri e di venirme urtati, sottoporsi alle leggi della gravità e godere di membra elastiche, provare la stanchezza e l'urgenza del riposo, dopo tanto agitarsi³⁵.

Diana accetta così «il rischio di venir contaminata dallo sguardo lascivo di un mortale»³⁶ mentre riposa dalla caccia, immersa nell'onda, ove ritrova «il suo principio d'inutile serenità»³⁷; o, meglio, accetta il piacere e, al tempo stesso, l'inconveniente di essere vista come dea, sebbene in quanto tale impassibile. Avverte, dunque, quel che la sua natura ha di contraddittorio: non ha mai voluto appartenere a un altro dio, eppure si compiace nell'incertezza perenne di appar-

³⁰ *Ivi*, p. 75.

³¹ Cfr. *ibidem*. Come nota la Tasinato (*La curiosità del demone*, cit., p. 97), *simulacrum* ha in sé *simul* ovvero la nozione di contemporaneità, ma la radice *sem* nelle lingue indoeuropee indica anche l'unità, l'identità, la somiglianza.

³² P. Klossowski, *Il bagno di Diana*, cit., p. 35.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 51.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ivi*, p. 32.

Il traduttore scellerato

tenere o no a un principio virile. «L'incertezza è il suo regno, il suo universo»³⁸, in cui coesistono tutte le possibilità combinatorie. Ma se Diana accetta di essere vista, di essere insozzata da uno sguardo, lo fa per uccidere³⁹.

Atteone vagante, infatti, irrompe nel sacro recinto in cui la dea fa il bagno. Ed ecco l'*estasi*: *exaíphnes*, «subitaneo e immediato è il loro contatto»⁴⁰. Diana, allora, asperge il volto di Atteone con acqua lustrale, secondo un «gesto rituale, consacrato, per cui ha luogo la metamorfosi del cacciatore in cervo»⁴¹, e gli rivolge queste parole:

– Racconta ora di avermi sorpresa svelata – se lo puoi, fai pure! Da un lato la provocazione: corri a dirlo, vai a descrivere la nudità e le grazie di Diana, ché certo non aspetti altro, ché certo ai tuoi simili piacerebbe saperlo! Dall'altro l'ironia: ma sì, se lo puoi, fai pure!⁴²

Lo splendore della nudità di Diana si sottrae al tentativo di Atteone di portarlo alla "luce", di esprimerlo mediante le categorie del linguaggio obiettivante. Come potrebbe il *lógos* del traduttore "convenire" all'intuizione dell'impulso da cui esso procede? Illusione è credere che le strutture della sua lingua "esauriscano" la lingua a lui straniera. Atteone scorge Diana nell'acqua e non riesce a dire quel che vede, perché ciò accade «*al di là* della genesi di ogni parola»⁴³. Infatti, il vagare del cacciatore, teso a sorprendere la dea, «è simile a un'ascesa verso lo stadio anteriore alla parola»⁴⁴. La scena inattesa del bagno, dunque, «assorbe ciò che nell'ansia di coglierla era ancora esprimibile»⁴⁵. Ciò non vuol dire – precisa Klossowski – «che l'inesprimibile sia incomprensibile e che l'incomprensibile sia invisibile. L'Atteone della favola vede perché non può dire ciò che vede: potesse, *smetterebbe* di vedere»⁴⁶.

La teofania del Bagno di Diana – dice Klossowski – mostra la «duplice natura, micidiale e luminosa, o piuttosto luminosa perché micidiale»⁴⁷ di Diana. Essa, infatti, provoca un duplice effetto: da un lato, «quale luce del principio divino, essa sospende il tempo e la riflessione sullo stesso. Lo spazio mitico avvolge allora Atteone e genera la sua metamorfosi in cervo»⁴⁸. Dall'altro lato, però, «l'onda di cui Diana si asperge figura lo specchio del suo nudo impalpabile: *Diana riflessa*

³⁸ *Ivi*, p. 52.

³⁹ Cfr. *ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p. 73.

⁴¹ *Ivi*, p. 97.

⁴² *Ibidem*. Cfr. Platone, *Epist.* VII, 341 c-d: «Su tali argomenti non c'è né mai vi sarà un mio *sýngramma*. Di quello che è il loro oggetto non si deve parlare, come si fa per le altre scienze, ma quando si ha lunga dimestichezza con tali problemi, quando con essi si vive, allora la verità brilla improvvisa nell'anima, come la fiamma dalla scintilla, e di se stessa in seguito si nutre».

⁴³ P. Klossowski, *Il bagno di Diana*, cit., p. 81.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi*, p. 82.

⁴⁷ *Ivi*, p. 27.

⁴⁸ *Ivi*, p. 75.

riassorbe nel suo principio la propria nudità per un istante irradiata»⁴⁹. Diana riflessa «non è che la distanza del Medesimo da se stesso; distanza che lo rende, nella sua differenza, uguale al Medesimo, benché non identico»⁵⁰. Ciò sta a significare che il Bagno di Diana va colto nella sua contraddizione, perché «chiunque sia attratto da un solo attributo [della dea], è subito investito dalla contraddizione dell'altro»⁵¹. Klossowski non si muove in termini di dualità, ma al contrario concepisce i termini dell'antinomia – le due facce di Diana – sotto forma di connessione, di intreccio, per cui pensa l'intuizione dell'originale come ciò che si prospetta solo a chi passa attraverso la sua riflessione. Solo se il traduttore si fa *meditante* e accetta la *complicità* del dèmone può cogliere la verità dell'opera, che in sé è in-differenza del suo *recto* e del suo *verso* e, dunque, continua *kínesis* dall'uno all'altro. In altri termini, la passione del traduttore deve restare indefinitamente filo-sofica, amante di un oggetto che non potrà mai possedere nella sua pienezza, ma comunicare solo *obliquamente*.

Del resto, proprio durante l'attesa, il dèmone *suggeritore* aveva elargito ad Atteone un consiglio prezioso:

Non mirare Artemide a faccia a faccia: perderesti i sensi sotto il suo sguardo. Il corpo che appare per intero è un velo che io ho gettato sulla sua essenza: non posso invece velare il suo sguardo, che per voi uomini è mortale. Se puoi, contemplala di scorcio o di profilo, di preferenza mirala di schiena. [...] se anche dovesse guardarti da sopra una spalla, di schiena ti sopporterebbe e, chissà, in questa posa potrebbe persino essere costretta a subirti: ché accetta di apparire attraverso il mio corpo cui deve adattarsi; così assume il mio turbamento e lo prova, malgrado la sua impassibilità orgogliosa⁵².

È solo a partire da questa *deviazione* dello sguardo che la fuggitiva teofania di Diana può rinascere “fantasticamente”. È solo a partire da questa presa di *distanza*, non misurabile e perciò meramente ideale (ma non per questo irreali), che la traduzione può non confutare, ma rimandare al suo originale, a ciò che è il radicalmente “altro” da essa, pur essendone al contempo la possibilità e la condizione imprescindibile⁵³. Solo nella sua “perversione” (nel senso proprio di *perversus*, rovesciato, invertito) letteraria, il linguaggio può avvertire tormentosamente il debito contratto con quella sostanza inscambiabile che, escludendosi, lo ha reso possibile. Solo nella traduzione intesa come *pantomima* e *parodia* – in cui il cenno d'imitazione, nel momento stesso in cui somiglia, allontana –, può esibirsi l'originale abitualmente taciuto ma che ogni traduzione porta in sé come il suo silenzioso e segreto passato, come la sua ombra minacciosa e il suo inquietante doppio. Pertanto, quello del Bagno di Diana è un *m thos* che annuncia una prova

⁴⁹ *Ivi*, p. 76.

⁵⁰ M. Blanchot, *Le rire des dieux*, in “La Nouvelle Revue Française”, 151, 1965, pp. 91-105; ed. it. *Il riso degli dèi*, in P. Klossowski, *Le leggi dell'ospitalità*, ES, Milano 2005, p. 345.

⁵¹ P. Klossowski, *Il bagno di Diana*, cit., p. 12.

⁵² *Ivi*, p. 63.

⁵³ Cfr. C. Sini, *Eracle al bivio*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 41.

Il traduttore scellerato

suprema, un *agòn méghistos kai éschatos*, in cui la “cosa stessa” dell’originale, intuita “oltre” il come del suo apparire, si mostra come segno della propria imprevedibile singolarità, della propria nudità, della propria irriducibilità a reificata e mera presenza. Diana esibisce la sua nudità soltanto per poterla poi meglio nascondere. Nella scena del bagno, l’originale si dà proprio in quanto *árrheton*, nella sua oscurità, senza essere portato alla luce e, così, perduto; tuttavia, nient’affatto “altro” rispetto al *lógos* della sua traduzione, ma neppure riportabile immediatamente alla sua struttura discorsiva. Questa, piuttosto, costituisce la *traccia* di quell’intuizione che non-è e che non può risolvere in sé⁵⁴. Il traduttore, mediante un uso singolare del linguaggio, deve rubare l’*impalpabile segreto* dell’originale, esibendolo come *evidenza palpabile* di un mistero; inseguendo l’ombra portata dall’incomunicabile sul linguaggio, deve differire la “preda” a lui estranea producendola, spostandola ai margini, sull’orlo della presenza. D’altronde, «*abbandonare la preda per l’ombra* non è forse il segreto di tutti i cacciatori? ché i beni terreni sono l’ombra di quelli futuri?»⁵⁵. Atteone, invece, disprezza qualsiasi «liturgia istituita, che adegua e modera nella vita quotidiana il contatto con l’eternità degli dèi e lo preserva da qualsiasi eccesso»⁵⁶. Vero e proprio *iconoclasta*, «cacciatore errante nella *notte oscura*»⁵⁷, egli vuole «*sprofondare nel dio o nella dea*»⁵⁸, vuole, cioè, divenire tutt’uno col suo oggetto e non “ruotare” intorno ad esso, intorno al suo fuoco, introvabile e innominabile. Ostinandosi ad ignorare che agli uomini è dato di sapere nulla di un dio prescindendo dall’equivoca messa in scena del suo demone⁵⁹, egli «si dispone al delirio e, nel contempo, al proprio sacrificio ad Artemide»⁶⁰. La pretesa di Atteone-traduttore di comunicare direttamente con il divino, di identificarsi con la sua forza pulsionale, di “trasmettere” direttamente l’originale anche nella sua incomunicabilità, suona insensata e, come tale, è punita. Preda di un funesto desiderio, Atteone muore a causa della sua visione. «Nessun mortale poté mai possedere simile dea»⁶¹ e «nessuna maschera di cervo potrà mai consentirgli di contemplare con sguardo puro il Bagno di Diana»⁶². Il nostro cacciatore, insomma, fraintende completamente le attitudini venatorie di Diana e quanto esse comportano. Egli crede davvero afferrabile la vergine nella deità inafferrabile, «crede davvero che Diana sia “stanca di cacciare”, che “sudi”, che avverta il bisogno di “rinfrescarsi”. Crede sia giunto il momento di dimostrare in modo inconfutabile la *presenza reale*»⁶³. Perciò, Atteone agisce come quei traduttori che, mirando all’esattezza, decompongono l’originale, facendone un’identità

⁵⁴ Cfr. M. Cacciari, *Labirinto filosofico*, Adelphi, Milano 2014, p. 114.

⁵⁵ P. Klossowski, *Il bagno di Diana*, cit., p. 14.

⁵⁶ *Ivi*, p. 41.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 86-87.

⁵⁸ *Ivi*, p. 41.

⁵⁹ Cfr. M. Tasinato, *La curiosità del demone*, cit., pp. 95-96.

⁶⁰ P. Klossowski, *Il bagno di Diana*, cit., p. 43.

⁶¹ *Ivi*, p. 21.

⁶² *Ivi*, p. 87.

⁶³ *Ivi*, p. 32.

fissa e rassicurante. In realtà, Diana non è stanca di cacciare: è il suo dèmone che, *per gioco, mima* in lei il bisogno di riposarsi, di prendere un bagno. Dalla *simulazione*, luogo tipico della traduzione, in cui il fantasma simulato e l'immagine simulante dimorano irriducibilmente a distanza l'uno dall'altro, Atteone ripiomba nella *rappresentazione*, dispositivo orientato ad ordinare e, di conseguenza, a cancellare la differenza, ove egli può "vivere" la verità dell'opera solo sprofondando come soggetto d'esperienza e, quindi, morendo a se stesso. Effimero, infatti, è il regno del "re cornuto": «i cani affondano le zanne nel suo pelame e lo dilaniano, mentre *il re irrorà del suo sangue il fulgido corpo della Vergine*»⁶⁴, la quale, invece, proprio allora «attesta la sua natura intangibile, onde persuaderci ancor più della teofanica realtà delle sue membra»⁶⁵; proprio allora si ritira nella pura invisibilità astratta, raggiungendo così il suo maggiore potere di evocazione⁶⁶.

La leggenda narra, poi, che i cani di Atteone, avendolo sbranato sotto forma di cervo, presero ad errare alla ricerca del volto del padrone e si quietarono soltanto quando l'ebbero riconosciuto in una statua eretta su un pendio roccioso. Il *Bagno di Diana* termina così come ha inizio. L'avventura di Atteone comincia dall'immagine *muta* del dipinto, dall'enigmaticità del testo originale, che colpisce il traduttore, producendo in lui il *thaumázein* e la *curiositas*, e finisce con il *gesto muto* della statua pietrificata, espressione di quella riserva nell'identico che è in grado di sospendere il discorso, rivelando quanto sfugge alla coscienza⁶⁷. «Così – dice Klossowski – un simulacro immortalò l'amore della verità di colui che rifiutava il simulacro...»⁶⁸, che rifiutava, cioè, che potesse fare esperienza dell'immediatezza dell'originale solo in quanto «trastullo della curiosità di un dèmone»⁶⁹.

In sintesi, fra il traduttore e l'oggetto da tradurre «si viene ad instaurare una sorta di sfida, un incessante inseguimento che mira a soddisfare la curiosità, [...] ad assicurare un contatto diretto con ciò che affascina, a colmare insomma la distanza che separa l'occhio dalla sua preda»⁷⁰. Ma il tentativo del traduttore di percorrere lo spazio di tale distanza non può avvenire «attraverso un processo di svelamento, [...] mediante cioè una spoliatura che conduca ad una visione esatta, integrale, completa e senza veli della verità»⁷¹. Al contrario, può avvenire solo attraverso un *analogo* demonico della verità incomunicabile dell'opera, attraverso, cioè, una parola perversa che, «a forza di rivelare, si vela, e a forza di descrivere, non mostra, ma nasconde ciò che mostra sotto la molteplicità di una descrizione puramente (impuramente) parlata»⁷².

⁶⁴ *Ivi*, p. 103.

⁶⁵ *Ivi*, p. 13.

⁶⁶ Cfr. M. Blanchot, *Il riso degli dèi*, cit., p. 359.

⁶⁷ Cfr. F. Garritano, *Il soggetto in Pierre Klossowski*, cit., p. 74.

⁶⁸ P. Klossowski, *Il bagno di Diana*, cit., p. 110.

⁶⁹ M. Tasinato, *La curiosità del demone*, cit., p. 99.

⁷⁰ R. Chiurco, *Le vancanze dell'io: visione ed attesa in Klossowski*, in AA.VV., *Klossowski prossimo mio*, cit., p. 106.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² M. Blanchot, *Il riso degli dèi*, cit. p. 358.

Il traduttore scellerato

2. Lo stratagemma demonico: il doppio gioco del simulacro

Se il mito di Diana ed Atteone ci ha permesso sin qui di impostare il rapporto fra il traduttore e la lingua da tradurre, è ora necessario visitare più da vicino lo spazio della traduzione, e ciò è possibile meditando ancora sulla natura demonica dell'immagine e sugli stratagemmi della rassomiglianza in Klossowski.

In un colloquio tra l'artista Rémy Zaugg e Pierre Klossowski⁷³, riportato nel catalogo della mostra realizzata a Berna nell'estate 1981 e intitolata *Simulacra*, Klossowski fa riferimento ad un passo dell'*Asclepius* di Ermete Trismegisto, citato da Agostino nel *De civitate Dei*:

Nell'impossibilità di creare un'anima per animare i simulacri degli dèi, si invocano le anime dei dèmoni e degli angeli e le si rinchiusero nelle immagini sacre, affinché gli idoli, proprio grazie a queste anime, avessero il potere di fare il bene e il male⁷⁴.

Secondo Ermete, l'artista può produrre delle statue solo seducendo delle forze demoniche invisibili e collocandole all'interno di realtà visibili, che hanno un corpo e una materia e che, sottomesse a quegli spiriti, diventano "quasi animate". Le statue visibili e tangibili sono corpi nei quali sono stati invitati ad albergare degli spiriti. Ma, continua Klossowski,

affinché comprenda meglio in cosa l'argomento del Trismegisto mi riguarda ancora, a me che fabbrico dei simulacri alla mia maniera, ricorderò solamente che si fonda sull'impossibilità di "creare un'anima" capace di animare l'oggetto inerte che è il simulacro; che esso dunque nega all'artista il mezzo di agire per la sua sola soggettività e non attribuisce che alla complicità di una forza demonica l'azione morale dell'oggetto visivo prodotto dall'artista⁷⁵.

I demoni "invocati" non sono altro che le ipostasi delle forze ossessive che agiscono nell'artista, il quale può ottenere l'effetto da lui desiderato soltanto «se mantiene l'ipotesi di un mondo demonico *analogo* a queste forze, al punto di trattare ogni movimento dell'anima come correlativo a qualche movimento demonico»⁷⁶. Ciò deve costituire «l'imperativo stesso della suggestione visiva»⁷⁷ che persegue ogni artista e che consente «di cogliere in modo a-concettuale ciò che avviene nell'anima, per poi dare origine alla rassomiglianza in termini di opera, cioè di immagini in cui è portato alla luce l'indiscernibile»⁷⁸. Per Klossowski,

⁷³ P. Klossowski, *Entretien avec Remy Zaugg*, in *Simulacra*, Kunsthalle Berne 1981; ed. it. *Simulacra*, in *Simulacra. Il processo imitativo nell'arte*, a cura di A. Marroni, Milano, Mimesis 2002; ripreso con il titolo di *Retour à Hermès Trismégiste*, in *La Ressemblance*, Ryôan-ji, Marseille 1984, pp. 93-97; ed. it. *Ritorno ad Ermete Trismegisto*, in *La Rassomiglianza*, Sellerio, Palermo 1987, pp. 92-96.

⁷⁴ Agostino, *De civitate Dei*, VIII, 24.

⁷⁵ P. Klossowski, *Simulacra*, cit., p. 46.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ F. Garritano, *Il soggetto in Pierre Klossowski*, cit., p. 77.

dunque, l'anima umana deve essere considerata come una «topologia mentale»⁷⁹, in cui il *pathos* è concepito come un *topos*, ovvero come «un luogo abitato da potenze esteriori autonome»⁸⁰, le quali, nel ritornare e nel rivisitarla, determinano nell'individuo una pluralità di nature⁸¹. E, allora, riabilitare la demonologia significa per lui «stabilire una *patofania* veritiera, che sia insieme metodo e contestazione»⁸². Anche la traduzione è una patofania, in quanto «riproduce uno stratagemma demonico»⁸³ che insieme esorcizza e comunica l'ossessione intraducibile del traduttore. Tentiamo di scoprire in cosa consista tale stratagemma. Come scrive Klossowski nell'Introduzione al catalogo dell'esposizione alla gallerie Le Bateau-Lavoir del novembre del 1975,

il simulacro [...] è attualizzazione di qualcosa di irrapresentabile o di incomunicabile in sé: propriamente il fantasma nella sua *coercizione* ossessionale. Per segnalarne la presenza – fausta o infausta – la funzione del simulacro è dapprima esorcizzante; ma, per esorcizzare l'ossessione, il simulacro *imita* ciò che egli percepisce nel fantasma⁸⁴.

Come ha ben spiegato Madou,

imitare non significa affatto per Klossowski copiare semplicemente un oggetto percepibile nella realtà. La *mimesis* klossowskiana non è l'imitazione servile del visibile ma la simulazione dell'irrapresentabile. Imitare consiste qui nel sedurre un modello invisibile, catturare una potenza irrapresentabile, facendo ricorso all'impostura, e attiarla nello spazio del simulacro, dove chiederà in prestito agli schemi stereotipati della rappresentazione convenzionale la fisionomia sotto la quale infine consentirà che ci appaia⁸⁵.

⁷⁹ P. Klossowski, *Entretien avec Alain Arnaud*, in *La Ressemblance*, cit.; ed. it. *Conversazioni con Alain Arnaud*, in *La Rassomiglianza*, cit., p. 103.

⁸⁰ *Ibidem*. Cfr. *ivi*, p. 105: «L'anima è sempre abitata da qualche potenza, buona o cattiva. Non è da quando le anime sono abitate che esse sono malate: è da quando non sono più abitabili. La malattia del mondo moderno è che le anime non sono più abitabili, e che esse ne soffrono!». Imprescindibile è la rilettura klossowskiana della filosofia di Johann Georg Hamann, del quale tradusse nel 1948 le *Meditazioni bibliche*. Il teologo luterano, che difendeva il *cosmos liturgico* dall'ambiente ostile del razionalismo kantiano preparando così l'arsenale kierkegaardiano, sentiva la storia biblica come una profezia che si compie non solo nella Storia, ma nell'anima di ciascun eletto. «Amo il Cristianesimo come una dottrina appropriata alle mie passioni» (*Les Méditations bibliques*, cit., p. 31), scriveva il Mago del Nord; «Esposta all'influenza perpetua di altri spiriti, la nostra anima è in connessione con questi ultimi. È ciò che rende il nostro proprio *Sé* indiscutibilmente problematico che non possiamo ben riconoscerlo né discernerlo né determinarlo noi stessi» (*ivi*, p. 34). Cfr. J. Mehlman, *Literature and Hospitality: Klossowski's Hamann*, in "Studies in Romanticism", 2, 1983, pp. 329-347.

⁸¹ Sulla *passione* come modo in cui l'intensità si esprime all'interno del soggetto-supporto, una sorta di risonanza abissale, cfr. P. Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Mercure de France, Paris 1969; ed. it. *Nietzsche e il circolo vizioso*, nuova ed. riveduta a cura di G. Campioni, Adelphi, Milano 2013, pp. 107-128.

⁸² *Id.*, *Conversazioni con Alain Arnaud*, cit., p. 103.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Id.*, *Du tableau en tant que simulacre*, in *La Ressemblance*, cit.; ed. it. *Del quadro come simulacro*, in *La Rassomiglianza*, cit., p. 74.

⁸⁵ J.-P. Madou, *Démons et simulacres dans l'oeuvre de Pierre Klossowski*, Klincksieck, Paris 1987, p. 88.

Il traduttore scellerato

In questa funzione doppia – propria della statuaria classica, in cui si riproduceva la fonte del terrore per neutralizzarla, ristabilendo così l'equilibrio della norma –, il simulacro pronuncia *imitativamente* ciò che egli tende a riprodurre – il *motivo* o *soggetto*, ovvero l'*indicibile* o il *non-mostrabile*, che hanno determinato la messa in opera dell'artista –, «assumendo, per poi rivoltarli a profitto della sua imitazione, gli stereotipi istituzionali, dunque, convenzionali, del *dicabile* e del *mostrabile*»⁸⁶, ovvero quegli «schemi normativi della nostra percezione visuale, tattile o auditiva»⁸⁷, che condizionano la nostra prima ricettività e che, istituzionalizzati, servono a prevenire la loro minima alterazione ad opera di qualche percezione o ricettività fantasmagorica, mostruosa o perversa⁸⁸. «È a partire da questa prevenzione – scrive Klossowski – che comincia il doppio gioco del simulacro»⁸⁹. Se lo stereotipo è, per definizione, il segno quotidiano, moneta di scambio e insieme garanzia di riconoscimento nel circuito della comunicazione, la sua parodia produce degli effetti di estraneità e di rottura, necessari all'apparizione del fantasma⁹⁰. Infatti, gli stereotipi, che sono «dei residui di simulacri fantasmatici caduti nell'uso corrente»⁹¹, svuotati del loro contenuto, sono tuttavia «suscettibili di una interpretazione idiosincratica, ovvero sproporzionata in rapporto allo schema percettivo, adatto dunque a far risorgere un fantasma occultato dalla usuale stereotipata»⁹². È ciò che fa il simulacro, il quale è una *pratica parassitaria* che «presuppone il regno degli stereotipi prevalenti»⁹³, il regno dell'universalità dell'astratto, il «codice dei segni quotidiani»⁹⁴, nel quale esibisce quella strana *dissonanza* della cosa con se stessa che la percezione normale – la quale soggiace al principio di contraddizione, che esclude ogni ambiguità possibile e mira a produrre un senso comunicabile – annulla. Senza gli stereotipi della sintassi, senza gli schemi convenzionali della retorica e la fissità dei segni quotidiani, il dispositivo *eretico* del simulacro non potrebbe attualizzare la presenza fantasmatica dell'originale. Infatti, come scrive Garritano, «un'eresia è tale se appunto esiste una norma»⁹⁵ ed è entrando in rapporto con questa che il simu-

⁸⁶ P. Klossowski, *Del quadro come simulacro*, cit., p. 74.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Cfr. *ivi*, p. 75.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Cfr. J.-P. Madou, *Démons et simulacres dans l'oeuvre de Pierre Klossowski*, cit., p. 72.

⁹¹ P. Klossowski, *Del quadro come simulacro*, cit., p. 75.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Id., *Protase et Apodose*, in "L'Arc", 43, 1970; ripreso in *De l'usage des stéréotypes et de la censure exercée par la syntaxe classique*, in *La Ressemblance*, cit.; ed. it. *Sull'uso degli stereotipi e sulla censura esercitata dalla sintassi classica*, in *La Rassomiglianza*, cit., p. 14.

⁹⁵ F. Garritano, *Il soggetto in Pierre Klossowski*, cit., p. 266. Anche la scrittura sadiana attesta che solo il mantenimento della "norma" assicura la tensione necessaria all'oltraggio. In Sade la sottomissione alla forma convenzionale della comunicazione serve da supporto a un gesto sovversivo. Sade, cioè, accetta il discorso, lo sistematizza fino all'estremo, facendo così della ragione una dimensione dell'aberrazione, uno strumento della mostruosità. Cfr. P. Klossowski, *Sade mon prochain précédé de Le philosophe scélérat*, Seuil, Paris 1967; ed. it. *Sade prossimo mio preceduto da Il filosofo scellerato*, ES, Milano 2003, pp. 44-48.

lacro può predisporre come «via di fuga dinanzi a qualsiasi possibilità di sintesi dialettica»⁹⁶. Il simulacro, infatti, «non simula efficacemente la costrizione del fantasma se non esagerandone gli schemi stereotipi: esagerare lo stereotipo ed accentuarlo è accusare l'ossessione di cui esso è la replica»⁹⁷. In quanto censura l'esperienza singolare, incomunicabile e inalienabile, «lo stereotipo ha una funzione di interpretazione occultante. Ma, se lo si accentua a dismisura, lui stesso opererà la critica della sua interpretazione occultante»⁹⁸:

Praticati nel giusto modo, gli stereotipi istituzionalizzati (della sintassi) provocano la presenza di ciò che essi circoscrivono; le loro circonlocuzioni occultano l'incongruità del fantasma e, allo stesso tempo, delineano la sagoma della sua opaca fisionomia. Donde, l'effetto di sproporzione tra l'incongruità fantasmatica e la sua localizzazione nei termini stereotipati che la mostrano col pretesto di dissimularla⁹⁹.

Si coglie qui tutta la potenzialità rivoluzionaria della “schizofrenia” del simulacro, capace di inventare nella lingua quotidiana un inceppamento di codice che ne sia il “negativo” efficace. Infatti, l'istrionismo del corpo senza organi (neutro e polivalente) del dèmone è in grado di fare un uso *inclusivo, illimitato e affermativo* di quella che Deleuze chiama *sintesi disgiuntiva*, e che segna tutta l'opera di Klossowski, ovvero di quella forma di disgiunzione che, restando disgiuntiva, lega due termini distinti ed esclusivi, e che, pertanto, li afferma nella loro distanza, come se si trattasse di una contraddizione non-contraddittoria, di una relazione che separa riunendo¹⁰⁰. Su di essa si fonda l'esercizio schizoide del *solecismo*, di quella pratica che «non viola, propriamente parlando, il regolamento sintattico, ma ne perverte l'uso»¹⁰¹. Klossowski collega tale termine all'*Institutio oratoria* di Quintiliano¹⁰², che glossa come segue: «Ritengono alcuni che anche nel gesto vi sia solecismo ogni qual volta, con un cenno del capo o della mano, si lascia intendere il contrario di quel che si dice»¹⁰³. Il solecismo è la fissazione *nella parola* del malinteso, della contraddizione, della sconnessione tra il gesto e la parola, tra la sua postura e il senso. E il traduttore deve avvalersi della potenza di questa *anomalia* insita nel linguaggio per indicare la continua discordanza tra la volontà di comunicare e la significazione manifesta dei termini utilizzati, tra ciò che egli si propone di comunicare e ciò che dà a intendere. Il traduttore deve mostrare

⁹⁶ F. Garritano, *Il soggetto in Pierre Klossowski*, cit., p. 271.

⁹⁷ P. Klossowski, *Del quadro come simulacro*, cit., p. 76.

⁹⁸ Id., *Conversazioni con Alain Arnaud*, cit., p. 100.

⁹⁹ Id., *Sull'uso degli stereotipi e sulla censura esercitata dalla sintassi classica*, cit., p. 5.

¹⁰⁰ Cfr. G. Deleuze-F. Guattari, *La synthèse disjonctive*, in “L'Arc”, 43, 1970, pp. 54-62.

¹⁰¹ J. Decottignies, *Klossowski, romancier du défi*, in *L'écriture de la fiction*, PUF, Paris 1979, p. 178. Cfr. anche Id., *Syntaxe et solécisme*, in “Littérature”, 26, 1977, pp. 4-9.

¹⁰² Cfr. Quintiliano, *Institutio oratoria*, I, V, 10: «In gestu nonnulli putant idem vitium inesse, quum aliud voce, aliud nutu vel manu demonstratur».

¹⁰³ P. Klossowski, *La Révocation de l'Édit de Nantes*, Minuit, Paris 1959; ed. it. *La revoca dell'Editto di Nantes*, in *Le leggi dell'ospitalità*, cit., p. 19.

Il traduttore scellerato

come il corpo della lingua sia capace di *gesti sospesi*, punti di disequilibrio tra le intensità e le intenzioni, i quali, facendo intendere il contrario di ciò che indicano, introducono nel linguaggio, il dilemma, l'esitazione, «quella *suspense* che contraddistingue ogni momento della differenza»¹⁰⁴.

Perciò, per “restituire” il fantasma, per ridestare l'eco dell'originale, occorre guastare il codice convenzionale dei segni quotidiani, rompere gli stereotipi, «disarticolare la sintassi»¹⁰⁵, «decomporre le forme»¹⁰⁶. È quanto mette in atto Klossowski nella sua splendida traduzione dell'*Eneide* virgiliana¹⁰⁷, laddove nel francese, lingua priva del carattere *flessivo* reso sensibile dalle declinazioni, introduce «l'aspetto dislocato della sintassi, proprio non solo della prosa ma della prosodia latina»¹⁰⁸ – che non può essere affatto trattato «come un arbitrario guazzabuglio ricomponibile secondo la nostra logica grammaticale»¹⁰⁹ –, facendo ricorso a degli espedienti *equivalenti*, quali le *inversioni*:

Ho lavorato soprattutto sulle inversioni per salvaguardare le immagini, sforzandomi di far passare nella lingua francese ciò che essa rifiuta in nome delle convenzioni¹¹⁰;

le *posposizioni* e gli *spostamenti*:

Staccando l'attributo dal sostantivo, annunciandolo mediante il suo complemento, ne risulta una messa in scena di immagini assolutamente differente¹¹¹.

Il traduttore è, dunque, «un uomo strano, nostalgico, che sente nella sua lingua come mancanza tutto ciò che l'opera originale (che non può del resto raggiungere perché non vi risiede, eterno ospite che non la abita) gli preannuncia sotto forma di affermazioni presenti»¹¹². E, tuttavia, se nella traduzione si esprime l'affinità delle lingue, ciò non ha luogo per una vaga somiglianza della riproduzione e dell'originale¹¹³. Sarebbe assurdo riprodurre in modo ingenuo e servile le posposizioni, le inversioni, gli spostamenti dell'originale, facendo della traduzione un “calco”, un “parola per parola”. Come giustamente osserva Berman, «*quel che viene “tradotto” è il sistema globale delle inversioni, posposizioni, spostamenti,*

¹⁰⁴ G. Deleuze, *Klossowski ou les corps-langage*, in *Logique du sens*, Minuit, Paris 1969; ed. it. *Klossowski o i corpi-linguaggio*, in *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 247.

¹⁰⁵ P. Klossowski, *Sull'uso degli stereotipi e sulla censura esercitata dalla sintassi classica*, cit., p. 5.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Cfr. M. Foucault, *Sur la traduction de l'Énéide*, in “L'Express”, 29 agosto 1964, pp. 21-22; P. Leyris, *L'Énéide restituée*, in “Mercure de France”, dicembre 1964, pp. 666-672.

¹⁰⁸ P. Klossowski, *Préface*, cit., p. XI

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ J.-E. Hallier, *Un entretien avec Pierre Klossowski nouveau traducteur de L'Énéide*, in “Le Monde”, 8 agosto 1964, p. 7.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² M. Blanchot, *Tradurre*, cit., p. 85.

¹¹³ Cfr. W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, cit., p. 44.

e non la loro distribuzione fattuale»¹¹⁴. La traduzione «non riproduce la fatticità dell'originale, ma la logica che presiede all'organizzazione di tale fatticità [...] là dove la lingua traduce lo permette, nei suoi punti non-normati (che allo stesso tempo essa rivela)»¹¹⁵. Esistono, infatti, due tipi di traduzione-“ripetizione”: una disperata, soggiacente alla logica dello scambio tra equivalenti, che ha l'esattezza come criterio e che implica soltanto la somiglianza, anche estrema; e una salutare, la quale, rivolgendosi a qualcosa di singolare, di impermutabile e di differente, riesce nella “riproduzione” a liberarsi della reiterazione. La ripetizione del traduttore non consiste nella riproduzione dell'identico o nell'equivalenza del simile, ma nella produzione dell'intensità del differente¹¹⁶. Il traduttore, dunque, ricerca «il non-normato della lingua materna per introdurvi la lingua straniera e il suo dire»¹¹⁷, ossia ricerca nella propria lingua «le maglie, i buchi attraverso cui possa accogliere – senza troppa violenza, senza lacerarsi troppo – la struttura della frase»¹¹⁸ dell'originale.

Così, come scrive Blanchot, il traduttore «è il segreto padrone della differenza delle lingue, non abolita ma utilizzata per destare nella propria, apportandovi cambiamenti violenti o sottili, una presenza di ciò che vi è di differente, originariamente, nell'originale»¹¹⁹. La traduzione, continua Blanchot,

non è assolutamente destinata a far sparire la differenza di cui è, al contrario, il gioco: vi fa continuamente allusione, la dissimula, ma, talvolta rivelandola e spesso accentuandola, essa è la vita stessa di questa differenza, vi trova la propria nobile funzione, anche la sua fascinazione, quando arriva a congiungere orgogliosamente le due lingue con una forza unificante che le è propria e simile a quella di Ercole che accosta le due rive del mare¹²⁰.

¹¹⁴ A. Berman, *L'Énéide de Klossowski*, in *La traduction et la lettre ou l'auberge de lointain*, Seuil, Paris 1991; ed. it. *L'Eneide di Klossowski*, in *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata 2003, p. 109.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 118.

¹¹⁶ Cfr. G. Deleuze, *Klossowski o i corpi-linguaggio*, cit., pp. 253-254.

¹¹⁷ A. Berman, *L'Eneide di Klossowski*, cit., p. 110. Come scrive Rudolf Pannwitz, citato da Benjamin (*Il compito del traduttore*, cit., p. 51), «l'errore fondamentale del traduttore è di attenersi allo stadio contingente della propria lingua invece di lasciarla potentemente scuotere e sommuovere dalla lingua straniera. Egli deve, specie quando traduce da una lingua molto remota, risalire agli ultimi elementi della lingua stessa, dove parola, immagine e suono si confondono; egli deve allargare e approfondire la propria lingua mediante la lingua straniera».

¹¹⁸ A. Berman, *L'Eneide di Klossowski*, cit., p. 110. Lo sguardo oltraggiante, profanatore del traduttore, insomma, deve cercare *pazientemente* «ciò che la lingua traduce – nel suo essere storica – può accettare della lingua tradotta [...] al “momento propizio (il *kairos*)» (*Ibidem*, n. 27). Come spiega bene Starobinski (*L'oeil vivant*, Gallimard, Paris 1961; ed. it. *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino 1975, p. 7), nella lingua francese, “regard” «non designa originariamente l'atto di vedere, ma piuttosto l'attesa, la preoccupazione, la guardia, lo sguardo, la salvaguardia [...]. Riguardare è un movimento che mira a riprendere sotto guardia. L'atto del “ri-guardo” non si esaurisce nell'istante, poiché comporta uno slancio che dura, una ripresa ostinata, come se fosse animato dalla speranza di accrescere la propria scoperta o di riconquistare ciò che è sul punto di sfuggirgli».

¹¹⁹ M. Blanchot, *Tradurre*, cit., p. 84.

¹²⁰ *Ibidem*.

Il traduttore scellerato

La lingua traducete è, dunque, radicalmente “esotica”, in quanto in essa la differenza ritorna come uno spettro (*revenant*) con il suo carico di orrore e agisce come un potente corrosivo, rendendola straniera, alienandola senza possibilità di revoca. Nella traduzione una forza, un’alterità straniante si impossessa della lingua, attualizzando qualche cosa che le è inattuale, ma a cui nondimeno essa si presta, in quanto giunge a possedersi solo espropriandosi, ponendosi fuori di sé, sdoppiandosi, riflettendosi. La violenza operata dal simulacro sull’integrità del corpo del linguaggio quotidiano plasmato dalle norme istituzionalizzate, che non mira a distruggere ma a de-costruire, rivela ciò che esso dissimula e attualizza ciò che in esso vi è di più singolare. La lingua si libera, così, degli automatismi dell’uso quotidiano e risorgono in lei delle virtualità, delle possibilità obliate¹²¹, che lasciano intravedere il suo lungo destino. La traduzione si dispiega allora in una «doppia temporalità linguistica»¹²²: per un verso, permette di «ridare alla lingua la memoria della sua storia fino alla sua origine»¹²³, facendola accedere, secondo una *gaia archeologia*, a strati insospettati del proprio essere¹²⁴; per l’altro verso, la apre a un avvenire di possibilità inattese. Il corpo demoniaco della traduzione, soggetto suo malgrado ad una molteplicità infinita di pulsioni, è risucchiato in un vortice di possibilità non contemplate dall’unicità del “corpo privativo” della lingua inteso come luogo stabile di identità¹²⁵.

È in tal modo che «le relazioni reciproche di sonorità cominciano a poter essere recuperate, vale a dire *restituite* a partire da tutti i punti lenti dove il traduttore ha posto le sue parole»¹²⁶. È in tal modo che nella traduzione è possibile “recuperare” la *strumentazione incantatoria* e la *morfologia* dell’originale – «un teatro dove sono le parole a mimare i gesti e lo stato d’animo dei personaggi, così come, attraverso le loro disposizioni, mimano anche gli accessori propri dell’azione»¹²⁷ –, «la ricchezza sonora e la malia dell’immagine»¹²⁸ prodotte dalla giustapposizione e dal contrasto delle parole, dal momento che – come scrive Klossowski – «il vero movimento non è nell’azione, ma nella

¹²¹ Cfr. P. Klossowski, *Conversazioni con Alain Arnaud*, cit., p. 107. Per ragioni di spazio, non è qui possibile prendere in esame *Le leggi dell’ospitalità* di Klossowski, un testo molto complesso, che offre spunti davvero preziosi (quali la *prova dell’estraneo* e la *transustanziazione*) sul tema della traduzione, e sul quale, perciò, ci si riserva di tornare in una prossima occasione.

¹²² A. Berman, *L’Eneide di Klossowski*, cit., p. 115.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Tale programma “poetico” era già implicito nel preambolo de *Il bagno di Diana* (cit., pp. 10-11), laddove Klossowski dice che la nostra antica latinità non è morta: «È in noi che sfolgora l’astro conflagrato, nelle tenebre della memoria, nella vasta notte stellata che ci pervade e che sempre fuggiamo, sotto la luce ingannevole dei giorni. È quando ci affidiamo alla nostra lingua *viva*, sebbene sillabe di lingue *morte* si insinuino tra parole consuete, parole spettro, trasparenti come la fiamma a mezzodi o la luna nell’azzurro del cielo. Ma appena le accogliamo nella penombra dello spirito, esse sfavillano».

¹²⁵ Cfr. V. Chiore, «Teatrale» e «Teatrico» in Pierre Klossowski, in AA.VV., *Klossowski prossimo mio*, cit., p. 87.

¹²⁶ A. Berman, *L’Eneide di Klossowski*, cit., p. 110.

¹²⁷ P. Klossowski, *Préface*, cit., p. XI.

¹²⁸ *Ibidem*.

melodia interna, il quadro negli accordi e nelle immagini contrastanti, ma le stesse immagini scaturiscono dall'urto delle parole [...] in quanto le sillabe da una parola all'altra si scontrano o copulano per un valore di colore o suono»¹²⁹. Attenendosi alla *tessitura* dell'originale, il traduttore può *suggerire* al lettore il gioco della lingua straniera, fargli toccare lo spessore "sensibile" presente in ogni parola, la "materialità" resistente alla trasfigurazione in significato e, in maniera più generale, fargli sentire, attraverso l'impalcatura instabile del suo simulacro, il tracciato dell'insieme¹³⁰.

Una traduzione, allora, si dirà "riuscita" se e solo se il lettore sarà in grado di estrarre dalla sua comunicazione stereotipata l'*emozione* originale. È questo il fine dello *stratagemma demonico* presente nella traduzione, che Klossowski descrive facendo ricorso ad un passo di Tertulliano: «Il dèmone era allo stesso tempo nella cosa che faceva vedere e in colui al quale faceva vedere la cosa». Quella stessa *complicità demonica* che, provata dal traduttore come "esterna" alla sua volontà, provoca in lui la *visione ossessionante* perché persistente di qualcosa, alla quale risponde *l'aspetto sotto il quale* riappare come immagine nella traduzione, «risveglia nel *contemplatore uno stato rispondente a questo aspetto*»¹³¹. Una volta "compiuta" la traduzione, la sua azione tra il traduttore e il suo simulacro, tra il simulacro e il suo contemplatore, è sostenuta dall'«andare e venire di una presenza "demonica", la quale, intensificando lo sguardo e modificando l'oggetto contemplato, lo eccede sempre per non confondersi mai con l'aspetto della sua contraffazione»¹³². Così, il traduttore, ogni volta che lavora ad una traduzione, qualunque ne sia il "motivo", lo fa per «*contraffare* il suo modello invisibile – l'analogo demonico della sua propria emozione – dunque per sedurlo tramite la "rassomiglianza" del suo simulacro e per circoscriverlo così con una figura»¹³³ il cui aspetto agirebbe sul contemplatore allo stesso titolo con cui il modello ha agito sul traduttore. L'occhio del traduttore e l'occhio del lettore si identificano in un istante: l'istante dell'emozione iniziale¹³⁴. È tramite lo sguardo del traduttore che il simulacro della traduzione si appropria del corpo dell'originale e l'originale immaginariamente reale, espropriato del suo corpo, si ricostituisce immaginativamente, teatralmente, sotto lo sguardo del lettore¹³⁵. E, tuttavia, la traduzione, allo sguardo del lettore, conserverà sempre un certo grado di opacità ed equivocità che «fa durare il godimento, ma allo stesso tempo lo sospende, non permette di compierlo, di realizzarlo»¹³⁶. Del resto, «non è il principio universale

¹²⁹ *Ivi*, p. XII

¹³⁰ Cfr. *ibidem*.

¹³¹ *Id.*, *Simulacra*, cit., p. 47.

¹³² *Ivi*, pp. 47-48.

¹³³ *Ivi*, p. 47.

¹³⁴ Cfr. *Id.*, *La décadence du nu*, in *La Ressemblance*, cit.; ed. it. *La decadenza del Nudo*, in *La Rassomiglianza*, cit., p. 70.

¹³⁵ Cfr. *ivi*, p. 69.

¹³⁶ P. Bonitzer, *Pierre Klossowski entre mémoire et mutisme*, in C. Grenier et al. (éds.), *Pierre Klossowski*, La Différence/Centre national des art plastiques, Paris 1990, p. 39.

Il traduttore scellerato

di ogni produzione o creazione ad offrire ad altri il mezzo di riconoscersi e allo stesso tempo a nascondere il proprio fondo?»¹³⁷, dice Klossowski in una conversazione con Alain Arnaud. Così come il quadro o la statua, la traduzione «è la materializzazione di una idiosincrasia»¹³⁸: è un *oggetto*, accessibile ad un grande numero di lettori, i quali possono “riconoscersi”, trovarvi una complicità. Ma raramente vi sarà una totale, piena coincidenza tra queste affinità e le intenzioni del traduttore. Difficilmente il *pathos* del lettore riuscirà a comunicare con quello del traduttore. La traduzione resta sempre una trasposizione, un simulacro, in cui il contenuto del fantasma originario è scomparso a causa della sua materializzazione. Ed è solo in quanto simulacro che la traduzione può soddisfare il lettore che vi si ritrova. *L'universalità del concreto* nel lettore si fonda sul potenziale fantasmatico di ciascuno, nel senso che nella traduzione il lettore ha la possibilità di concretizzare il proprio fantasma¹³⁹. E, allora, se il simulacro, oltre ad obbedire a una regola universale, ossia allo stereotipo degli schemi fondamentali della nostra percezione sensibile, concretizza un fantasma particolare, si comprende come le letture-interpretazioni che se ne daranno saranno infinite¹⁴⁰, ma ciascuna di esse sarà, ogni volta, solo una prospettiva, una proiezione, un oggetto parziale possibile, che cercherà di indicare la “cosa stessa” senza poterla determinare, e che, perciò, il continuo divenire della lingua sempre eluderà¹⁴¹. Infatti, il simulacro, sotto le cui specie materiali traspare l'originale, può agire sul contemplatore solo «in virtù di una *presenza reale* che, *ex opere operato*, ecceda sempre l'opera fabbricata. Da cui l'incessante ricominciare dell'opera ad infinitum...»¹⁴², secondo quella *reiterazione* che soggiace al Bafometto, Principe delle Modificazioni, e che è produttrice di differenze.

¹³⁷ P. Klossowski, *Conversazioni con Alain Arnaud*, cit., p. 107.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ Cfr. Id., *Lettre à Patrick Waldberg*, in P. Waldberg, *Demeures d'Hypnos*, La Différence 1976; ora in C. Grenier et al. (éds.), *Pierre Klossowski*, cit., p. 181.

¹⁴⁰ Secondo quanto scrive Hamann (*Metacritique du purisme de la raison pure*, cit., p. 243), «ciascuno è libero di fare del pugno serrato una mano ampiamente aperta».

¹⁴¹ Cfr. P. Klossowski, *Conversazioni con Alain Arnaud*, cit., p. 108.

¹⁴² *Ivi*, p. 109.