

Andrea Pitozzi

Verbale di scomparsa

**La scrittura di Paul Auster
negli specchi della teoria**



La scuola di Pitagora editrice | Le balene 16

LE BALENE
STUDI DI LETTERATURA AMERICANA COMPARATA
16

Collana diretta da Donatella Izzo, Giorgio Mariani, Mauro Pala

Le balene – Studi di letteratura americana e comparata
Collana diretta da
Donatella Izzo, Giorgio Mariani, Mauro Pala

...What am I that I should essay to hook the nose of this leviathan!

Una collana intitolata all'animale letterario più famoso degli Stati Uniti, ma anche ispirata al suo vagare senza confini. Libri di studiosi emergenti ma anche di naviganti di lungo corso, uniti dal desiderio di tuffarsi in profondità e di sperimentare nuovi percorsi.

Tutti i volumi sono sottoposti a *double-blind peer review*

Andrea Pitozzi

Verbale di scomparsa

La scrittura di Paul Auster negli specchi della teoria

La scuola di Pitagora editrice

Questo volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Lingue,
Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi di Bergamo

Proprietà letteraria riservata
Copyright © 2024 La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
info@scuoladipitagora.it
www.scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-993-8 (versione cartacea)
ISBN 978-88-6542-994-5 (versione digitale nel formato PDF)

Stampato in Italia – *Printed in Italy*

Indice

Ringraziamenti

Premessa

I.	NEL GIOCO DELLA SCRITTURA	23
I.1.	Autonomia del libro	27
I.1.1.	Tra testo e scrittura	31
I.1.2.	L'esperienza della scrittura	35
I.2.	Morte, scomparsa e sparizione. La linea Blanchot	37
I.2.1.	Scrittura e negativo	40
I.2.2.	Scrittura e linguaggio come trasformazione	45
I.3.	Lo scomparire	48
I.3.1.	Il gioco di scrivere	50
I.3.2.	Il gioco e il gesto	54
I.4.	Auster e l'opera come centro di attrazione	56
II.	I MODI DELLA SCOMPARSITA, DALL'ESTERNO ALL'INTERNO	71
II.1.	<i>Found in translation</i> . La traduzione come riflesso della scrittura	72
II.1.2.	Il piano metapoetico	78
II.2.	Lo scomparire come forma poetica	81
II.3.	La scomparsa del narratore	93

II.3.1.	<i>The Invention of Solitude</i> o la neutralizzazione della voce	98
II.3.2.	Scompare in tre atti. <i>The New York Trilogy</i>	111
II.3.3.	Sovrapposizioni e cancellazioni	126
II.4.	L'atto di scomparsa	129
III.	I MODI DELLA SCOMPARSA. DAL DENTRO AL FUORI	135
III.1.	La <i>fiction</i> , l'incontro, la follia	137
III.2.	Il <i>fuori</i> , il caso	145
III.2.1.	La legge della contingenza	150
III.2.2.	La Legge umana, la legge del racconto	163
IV.	SCOMPARIRE NELLA SCRITTURA	177
IV.1.	Dalla <i>quest</i> alla <i>question</i> . L'arte della fuga	178
IV.1.1.	Le regole dell'attrazione	186
IV.1.2.	Scritture oniriche	198
IV.2.	<i>Day/Night</i> . Mondi notturni e diurni	208
IV.3.	Personaggi evanescenti. La legge della scomparsa	227
V.	CRONOTOPO DELLA SCOMPARSA	239
V.1.	Di un cronotopo in movimento	241
V.2.	Scomparsa degli spazi	246
V.2.1.	La città. Due variazioni su New York City	253
V.2.2.	Spazi bianchi	268
V.3.	Il tempo dello scomparire	275
V.3.1.	Memoria e oblio	277
V.3.2.	<i>Après coup</i> / <i>After the fact</i>	294
V.4.	La stanza come cronotopo della scomparsa	299
V.4.1.	Luogo dell'immaginario	305

VI. MODI DI UNA SENSIBILITÀ:	
LA LETTERATURA DELLO SCOMPARIRE	311
VI.1. Una scomparsa sistemica	312
VI.2. La letteratura della scomparsa	315
 Bibliografia	 321
Indice dei nomi e delle opere di Paul Auster	335

Ringraziamenti

Questo libro è stato reso possibile da alcuni incontri con persone che ne hanno seguito gli sviluppi sia sul lungo sia sul breve periodo, contribuendovi con i loro suggerimenti e soprattutto con il loro incoraggiamento sempre vivo. Un grazie particolare va al suo primo lettore, Daniele Giglioli, che ne ha seguito una primissima stesura come tesi di dottorato nel 2015. Altrettanto fondamentali sono stati i preziosi consigli e le letture dei colleghi e amici dell'Università degli Studi di Bergamo e in particolare di Stefano Rosso, Valeria Gennero e Anna De Biasio, a cui va la mia profonda gratitudine per il sostegno che mi hanno sempre mostrato.

Ringrazio Gloria Pastorino per la sua generosità e le persone che, insieme a lei, hanno reso possibile il mio periodo presso Fairleigh Dickinson University (Madison, NJ), la cui biblioteca è stata preziosa in fase di scrittura, così come cruciale è stata la vicinanza agli archivi e alle biblioteche di New York. Nello stesso periodo ho anche avuto modo di incontrare e parlare di Auster, e non solo, con Joseph Conte e con Charles Bernstein, che qui ringrazio soprattutto per la gentilezza e il tempo dedicatomi.

Un sentito ringraziamento va poi a Donatella Izzo, Giorgio Mariani e Mauro Pala, che hanno accolto la proposta di questo volume nella collana da loro diretta per l'editore La scuola di Pitagora. Sono altrettanto grato all'editore stesso e a quanti hanno lavorato concretamente per rendere possibile questo volume.

Parti di questo lavoro sono state pubblicate in versioni molto parziali in alcuni articoli o volumi collettivi. In particolare, alcune riflessioni contenute nel secondo capitolo sulla relazione intellettuale tra Paul Auster e Maurice Blanchot sono apparse in “Una poetica della scomparsa. Sulla poesia di Paul Auster”, *Ácoma*, 9 (2015): 148-163 e in “Reinventare la solitudine (essenziale). Tra Maurice Blanchot e Paul Auster”, *il Verri*, 67 (2018): 65-83.

Un personale ringraziamento va infine ai miei genitori, che mi hanno sempre sostenuto e continuano a farlo, e a Silvia, a cui dedico questo libro che ha visto cambiare nel tempo.

Premessa

È nota la formula di Borges secondo cui “ogni scrittore *crea* i suoi precursori.”¹ Sebbene le leggi del tempo dicano il contrario, la letteratura fa eccezione essenzialmente perché è eccezione, un luogo continuo di negoziazione tra ciò che precede e ciò che segue. Da qui muovono alcune riflessioni di questo libro, per mappare non tanto debiti e influenze che la scrittura di Paul Auster, morto recentemente, ha contratto con le principali teorie letterarie e non solo del Novecento, ma per vedere come la sua opera abbia di volta in volta assorbito e fatto propri alcuni modi di guardare all’atto della scrittura e dello scrivere come aspetto cruciale di quelle riflessioni.

Si tratta dunque di leggere l’opera letteraria di Auster come punto di caduta in cui si aggregano forze e tensioni intellettuali e dove gli universali della narrazione sono messi in gioco in un costante processo di evaporazione e di scomparsa.² In questa linea, il suo

¹ Jorge Luis Borges, *Altre inquisizioni* [1960] (Milano: Mondadori, 1984), 1009.

² Si considera qui l’opera poetica e narrativa di Auster nella sua interezza. Complessivamente si tratta di sette raccolte di poesie, venti romanzi, un’autobiografia, quattro *memoirs* e vari saggi raccolti in volume. Data la varietà di forme praticate dallo scrittore ci si rende conto che un’analisi volta specificamente alla sua produzione letteraria può essere necessariamente parziale. Tuttavia, alla luce dell’indagine rivolta alla relazione con il gesto e il processo della scrittura è sembrato utile circoscrivere qui la riflessione all’ambito scritturale, tralasciando la produzione per il cinema e quella delle collaborazioni con altri artisti, così

itinerario è soprattutto quello di chi ha respirato un'aria – artistica e culturale –, e ha poi cercato di tradurla in un sistema nuovo, ri-creando in questa traslazione precursori e teorie, adattandoli, fraintendendoli e ri-presentandoli in modo differente. E proprio il suo guardare alla teoria assume il carattere di una *riflessione*, intesa quasi in termini fisici: un gioco di specchi, anche deformanti, che interagisce con il livello compositivo della narrazione. Questa, di contro, mette in luce quanto resta di certe elaborazioni teoriche e quanto invece viene abbandonato, muovendosi soprattutto tra le forme di una testualità che si fa spazio di ragionamento metatestuale.

Più di tutto però, la scrittura di Auster sembra rivolgersi a una teoria che, in particolare dalla seconda metà del Novecento, è andata configurando i suoi oggetti per “via negativa” e indagando proprio questa negatività. Ecco allora il punto da dimostrare: nel suo riflettere una forma teorica, la narrativa austeriana è affermazione e creazione di un mondo – stratificato e complesso – la cui presenza si dà nella delineazione di un pensiero sulla scrittura stessa come linguaggio che verbalizza un processo di sistematica scomparsa di quanto afferma. È un atteggiamento frutto di sistemi di pensiero che, in particolare nel secolo scorso, si sono sempre mossi tra letteratura e filosofia, andando a incidere soprattutto sulle forme del letterario e sulle sue categorie.

Per quanto riguarda una ricognizione dei principali studi critici sull'opera di Auster, che si estendono su un arco di circa trent'anni, si possono riconoscere almeno due approcci. Uno che si concentra su questioni relative ai concetti di intertestualità, metatestualità e sulle indagini dei confini sempre più sfumati tra *fiction* e realtà, o sui temi più ricorrenti. In questa linea si inscrivono, tra gli altri, studi come *The World that is the Book* (2001) di Aliki Varvogli, dove il paradigma intertestuale funziona come illuminante me-

come gli ultimi due saggi piuttosto corposi dedicati a Stephen Crane, *The Burning Boy: The Life and Work of Stephen Crane* (2021) e alla diffusione delle armi da fuoco negli Stati Uniti, *Bloodbath Nation* (2023).

todo di lettura dei testi; *Crises: The Works of Paul Auster* (2001) di Carstern Springer, che mappa soprattutto il tema della crisi individuale come motore della scrittura; l'analisi fornita in *Paul Auster's Postmodernity* (2007) da Brendan Martin, che mette in luce una continuità di forme e modi che fanno della scrittura di Auster uno dei principali esempi di letteratura postmoderna e delle riflessioni letterarie sulla postmodernità, aspetto condiviso anche dallo studio di Mark Brown, *Paul Auster* (2007), che però sceglie la rappresentazione dello spazio come motivo di indagine; o ancora *Understanding Paul Auster* (2010) di James Peacock, che invece si sofferma su diverse linee di indagine tematica cercando di definire di volta in volta i parametri e le metafore attorno a cui ruotano i diversi romanzi. Nella stessa linea si inscrivono anche raccolte di saggi dedicati a singoli lavori o a problematiche specifiche, come quella curata da Harold Bloom, *Paul Auster* per la serie Bloom's Modern Critical Views (2004) o il volume collettivo *The Invention of Illusions* (2011), curato da Stefania Ciocia e Jesús A. González.

Accanto a questo, si trova un secondo approccio che sembra invece guardare alla scrittura di Auster in termini soprattutto estetico-teorici. È questa una linea tendenzialmente più europea che comprende lavori come *Paul Auster as "the Wizard of Odds": Moon Palace* (1996) di Marc Chénétier, dedicato all'arte della scrittura in Auster attraverso un'analisi di *Moon Palace* come esempio emblematico; *An Art of Desire: Reading Paul Auster* (1999) di Bernd Herzrogerath, che ricostruisce soprattutto i rimandi teorici rivolti alla funzione del desiderio come motore della scrittura; ma anche le due significative raccolte *Beyond the Red Notebook* (1995) a cura di Dennis Barone e la sua "controparte francese" *L'œuvre de Paul Auster* (1995), curato da Annick Duperray.

In anni più recenti, questa linea ha prodotto anche interessanti studi volti a esplicitare la presenza nei lavori dello scrittore di figure come Maurice Blanchot, Jacques Derrida, ma anche varie idee provenienti dal post-strutturalismo o più in generale dal pensiero francese del secondo dopoguerra, come nel caso di *Paul Auster and the Influence of Maurice Blanchot* (2016) di María Laura Arce,

che si concentra sui primi romanzi austeriani letti come dirette derivazioni ed emanazioni narrative di tematiche blanchottiane; o *Les interdits de la représentation. Paul Auster, Jerome Rothenberg* (2022) di François Hugonnier, che fornisce un'analisi comparata dell'opera dei due scrittori; o ancora *Paul Auster's Writing Machine: A Thing to Write With* (2014) di Evija Trofimova, nel quale si trova un approfondimento sulla materialità della scrittura e sugli esperimenti intermediali in Auster.³

Ponendosi in dialogo soprattutto con questo secondo approccio critico e muovendo da ricerche originariamente confluite in una tesi di dottorato terminata nel 2015, quando l'analisi di certe filiazioni nei lavori di Auster iniziava a muovere i primi passi, il presente libro affronta la scrittura austeriana nella sua complessità e vuole contribuire a definire alcune tensioni che in quella scrittura non sembrano riflettere la teoria tanto in termini di ispirazione quanto interiorizzarla come un sentire che agisce e impatta sulle strutture stesse della narrazione. Anziché seguire o allargare il campo tracciato da quegli studi, si vuole qui delineare i tratti di una riflessione estetica sulla scomparsa e sullo scomparire come nuclei di riflessione che in Auster non si affermano soltanto su un piano tematico ma si mostrano come meccanismo costitutivo attraverso cui interrogare la scrittura e la *fiction*.

Quanto di un simile dibattito teorico sia consapevolmente confluito nella scrittura austeriana è dunque una delle domande che muovono l'articolazione delle pagine che seguono. Ed è in questa linea di indagine che emerge soprattutto la figura di Maurice Blanchot, il quale, attraversando il secolo, ha contribuito in maniera esemplare a portare a sintesi alcuni aspetti centrali proprio di quella dimensione "negativa" della scrittura. Del resto, come si legge in un saggio recente sull'estetica del negativo: "Negativity has a central

³ In questa seconda linea esistono poi anche studi dedicati all'iniziale produzione poetica di Auster, come *The Implosion of Negativity* (2012) di Andreas Hau, oppure, sempre rispetto al ruolo della scrittura, *Gravité et légèreté de l'écriture* (2000) di François Gavillon.

place in Blanchot's writings, whether in terms of the experience of literature, the possibility of the work, or the nature of its language."⁴

Così, Blanchot non funge qui da polo attrattivo per l'opera di Auster ma piuttosto come "instauratore di discorsività", per usare la formula di Foucault,⁵ ossia un autore che ha sistematizzato e, di fatto, reso possibile un particolare discorso sul negativo in chiave letteraria.⁶ In merito all'attualità di tali discorsi, poi, si tratta di una misurazione non in termini assoluti ma in relazione a un'opera, quella di Auster, che a partire dagli anni Settanta ha sempre offerto una messa in questione dell'istanza narrativa attraverso una poetica volta a definire linee di sottrazione, dispersione e scomparsa.

Parafrasando quanto scriveva Georges Poulet, ossia che "[t]out commence, chez Blanchot, par l'absence",⁷ si può sostenere che anche in Auster "tutto comincia dall'assenza", o *con* l'assenza, o *grazie* a essa. Un'assenza che non gioca soltanto un ruolo diegetico o tematico, ma è intesa come elemento costitutivo del gesto della scrittura, tra le sue dimensioni essenziali. Insomma, se raccontare è soprattutto *dare luogo*, non è detto che questo "dare" non si possa esplicitare attraverso una forma laterale, di nascondimento o di sottrazione: lo scomparire, appunto. E ciò non sembra configurare la scrittura soltanto come manifestazione di un'essenza desiderante nei termini di una mancanza dei soggetti o su un piano di crisi individuale. Sono infatti le strategie e i modi praticati da Auster

⁴ William S. Allen, *The Aesthetics of Negativity: Blanchot, Adorno, and Autonomy* (New York: Fordham University Press, 2016), XVI.

⁵ In questo modo Foucault si riferisce alla funzione autore nella sua conferenza del 1969. Cfr. Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?* [1969], *Dits et écrits I. 1953-1969* (Paris: Gallimard, 1994), 789-821, qui 808-809.

⁶ Lesile Hill, per esempio, sostiene che il pensiero di Blanchot sia una sorta di crocevia teorico in grado di mettere a sistema le esperienze filosofiche del post-strutturalismo, le esperienze letterarie dei più influenti scrittori e poeti del Novecento e i concetti fondanti dell'epoca contemporanea provenienti dalle figure chiave della modernità (Kafka, Nietzsche, Mallarmé, Sade, Heidegger e altri). Cfr. Leslie Hill, *Blanchot: Extreme Contemporary* (London: Routledge, 1997), 223.

⁷ Georges Poulet, "Maurice Blanchot, critique et romancier", *Critique*, 229 (1966), 485-498, qui 486.

a fare della sua opera un luogo di costanti scomparse e assenze: la messa in atto di un atteggiamento di sottrazione, di scarto, di differenza rispetto a logiche di assoluta presenza e presentazione. Lo scrittore fa così dell'assenza, e più ancora dello scomparire, quasi un esperimento ludico che si manifesta a tutti i livelli della scrittura, non soltanto come evento scatenante. Il gioco di contrapposizioni tra presenza e assenza è anche un elemento cardinale della scomparsa come *topos* letterario, che è sempre stata accompagnata dall'apparizione magica e fantasmatica di figure poco definite e connotate da una presenza effimera: "la presenza di un luogo altro della luce".⁸

Atteggiamento postmoderno? Certamente, a patto però che si legga questa appartenenza al netto di ogni semplice pratica ironica o parodica di stilemi modernisti e la si interpreti invece nella linea di una ripresa critica di alcune forme e riflessioni sull'estetica della scrittura, tipiche di una stagione forse oggi controtempo. È quindi nelle teorizzazioni di Ihab Hassan che si trova la dimensione postmodernista della scomparsa che vale in Auster: un postmodernismo letterario che soprattutto dalla scuola francese del poststrutturalismo, via Beckett, trae una tendenza all'assenza, al silenzio e alla rivalutazione della figura di un Orfeo – da sempre centrale anche nella riflessione di Blanchot – che non può cantare che la scomparsa di ciò che canta.⁹

⁸ Remo Ceserani, Mario Domenichelli e Pino Fasano (a cura di), voce dedicata alla "scomparsa" in *Dizionario dei temi letterari* (Torino: UTET, 2007), 2198.

⁹ Cfr. Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus* [1971] (Madison: University of Wisconsin, 1982), 267-268, dove aspetti come "Absence" e "Dispersal", che connotano il postmodernismo, sono messi in contrapposizione a "Presence" e "Centering" che invece appartengono a strategie del modernismo secondo lo schema proposto da Hassan. Più di recente, in un volume che raccoglie alcune lezioni dedicate alla presenza di elementi fenomenologici in Blanchot, Jérôme de Gramont legge l'interpretazione che il pensatore francese dà del mito di Orfeo come il segno della tensione sempre aperta tra la scrittura e la cancellazione di ciò che viene scritto. Cfr. Jérôme de Gramont, *Blanchot et la phénoménologie* (Clichy: Éditions de Corlevour, 2011).

Ciò che resta è quindi il racconto, ma ciò che si racconta è lo scomparire o la traccia di ciò che è scomparso. In questi termini, il dialogo che Auster instaura con la teoria sembra configurarsi come ricerca infinita sulle modalità e sulle forme del gesto di scrivere. È in questo senso che si delinea un movimento che va da una sorta di atmosfera verso un'interiorizzazione della riflessione che via via si distacca dall'origine per mettere a punto una macchina autonoma in cui scomparsa e scomparire si danno nei termini di una riflessione teorica. Quello di Auster non è soltanto un universo narrativo ben congegnato ma assume i tratti di una continua riflessione sul congegno stesso.

Come nel caso di Blanchot e di altri teorici, anche Auster affronta la scrittura da una prospettiva che la indaga come forma di esperienza radicale. Inoltre, che tutto in Auster cominci dall'assenza lo prova il fatto che i suoi romanzi muovono da situazioni di mancanza e di vuoto che aprono un percorso continuo di intrecci e ricostruzioni affidati alla narrazione. Anche all'origine della sua carriera si può individuare un'assenza improvvisa, quella del padre, di cui rende conto nell'atto fondativo della sua prosa, *The Invention of Solitude* (1982). Lungi dal considerare la scrittura come esercizio terapeutico o di compensazione, quel vuoto è percorso e indagato fino alla sua essenza, nella tensione sempre aperta tra la presenza del linguaggio e il venir meno delle cose descritte.

Per questo, ogni assenza è in primo luogo il risultato di una scomparsa e, più ancora, di uno scomparire: un processo che perverte e devia una presenza fino al limite estremo in cui questa si perde in una forma indefinita. In altri romanzi i suoi personaggi sembrano dissolversi nelle storie di cui sono protagonisti, i narratori si perdono nelle parole dei loro racconti come in un fumo che avvolge ogni cosa, mentre i numerosi scrittori e autori che popolano i suoi lavori sentono minacciata la loro presenza e la loro autorità sui testi che scrivono.

La passione per il mistero e per lo scomparire fa di Auster un autore controcorrente rispetto a una ritrovata fiducia nelle facoltà espressive e rappresentative della parola letteraria che sembra

essere una cifra del contemporaneo. Alla semplice “presenza” di una narratività intesa come specchio del mondo o di sé, Auster ha sempre preferito la sperimentazione dei generi, lasciando intravedere una concezione dell’atto scritturale come gesto intriso di qualità inspiegabili e misteriose.

La scomparsa funge così da osservatorio da cui guardare la costellazione dei motivi che ricorrono nella scrittura austeriana. L’indagine non sarà rivolta all’individuazione dei “casi” di sparizione presenti nei libri, ma cercherà di tracciare un percorso, un andamento, in cui lo scomparire emerge come figura stessa del processo espressivo. Non soltanto tema ma risultato della narrazione, la scomparsa sarà quindi indagata come strumento e dispositivo della letteratura: il luogo/non-luogo in cui il mondo non è espresso una volta per tutte ma diviene costantemente altro.

Muovendo da un’analisi teorica, nel primo capitolo ci si concentrerà sui modi in cui lo scrittore americano sembra declinare e riprendere l’indagine sull’idea di autore che, a partire dalla posizione di radicale impersonalità dell’esperienza scritturale teorizzata da Blanchot,¹⁰ incrocia le note teorie del dibattito sull’autore, per arrivare a proporre una dinamica di mascheramento dell’io autoriale nello *storytelling*. L’autonomia dell’opera sembra così destituire il soggetto scrivente dalla sua posizione privilegiata e la scomparsa diventa lo scomparire del soggetto biografico nella scrittura. Laddove il gusto per l’autobiografia e per il *memoir*, o per l’*autofiction*, farebbero di Auster un possibile emblema di un “ritorno dell’autore”, nei suoi lavori lo scrittore esplora le innume-

¹⁰ È questa la tesi di fondo del saggio di Paul De Man sulla scrittura critica di Maurice Blanchot. De Man sostiene che la cifra dei testi dedicati da Blanchot alla letteratura sia quella di una radicale messa in discussione del soggetto scrivente come origine, in favore, invece, di una liberazione delle configurazioni che l’opera stessa, di qualsiasi natura essa sia, dispone e presenta in modo autonomo. Cfr. Paul De Man, “Impersonality in the Criticism of Maurice Blanchot”, in *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* [1971] (New York: Rutledge 1996).

revoli possibilità offerte dal gesto scritturale, tra queste soprattutto quella del nascondimento e della dispersione di sé.

La scomparsa dell'autore segna quindi una sorta di inizio del gioco scritturale che prosegue nella direzione di una lenta erosione degli universali del racconto. A questo proposito, è ancora Blanchot, in un lavoro tardo e quasi ricapitolativo del suo pensiero come *L'écriture du désastre* (1980), a fornire una sorta di *lexicon* che risuona nelle prassi e nelle forme messe in campo da Auster:

Ces noms, lieux de la dislocation, les quatre vents de l'absence d'esprit soufflant de nulle part : la pensée lorsque celle-ci se laisse, par l'écriture, délier jusqu'au fragmentaire. Dehors. Neutre. Désastre. Retour. Noms qui ne forment pas système et, dans ce qu'ils ont d'abrupt à la façon d'un nom propre ne désignant personne, glissent hors de tout sens possible sans que ce glissement fasse sens, laissant seulement une entre-lueur glissante qui n'éclaire rien, pas même ce hors-sens dont la limite ne s'indique pas.¹¹

Da qui si può tracciare una linea dello scomparire che intacca tutti gli elementi della narrazione: dal narratore ai personaggi, fino a modificare in modo sostanziale lo spazio-tempo narrativo.

Nel secondo capitolo ci si concentra sulle modalità in cui, a partire soprattutto dalla sua poesia, Auster neutralizza la voce che si muove tra io lirico e istanza narrativa, un processo di dispersione erratica e una destrutturazione delle categorie rappresentative. Contro ciò che Mallarmé definiva come l'universale reportage della prosa realistica, Auster segue un percorso carsico che indaga fino alle estreme conseguenze l'apertura tra linguaggio poetico e mondo. In questo senso, fa suo il principio secondo cui il linguaggio non è un discorso *sulla* realtà, ma si configura come *una* realtà, con regole precise. Già nel 1967, in un testo precoce, Auster scriveva: "What, then, is the experience of language? It gives us the world and takes

¹¹ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre* [1980] (Paris: Gallimard, 1987), 95.

it away from us. In the same breath.”¹² Una simile convinzione attraversa tutta la sua opera, dalle prime poesie fino agli ultimi libri pubblicati, nei quali si può riconoscere in modo marcato un ritorno ossessivo su aspetti centrali della sua produzione e della teoria letteraria *tout court*.

La metafora della respirazione legata alla scrittura rimane centrale, come si vedrà, e presenta una suggestione che guida soprattutto i capitoli due e tre, per evidenziare come l'esperienza dello scrivere incarni un movimento e una dimensione quasi organici. La neutralizzazione del narratore, tema del capitolo due, si può dunque leggere come una sorta di ispirazione: è un movimento dall'esterno all'interno. In questi termini, si indagherà ciò che lo scambio intellettuale con altri autori e con i loro lavori ha significato per Auster, nella direzione di creare una scrittura aperta alle incursioni di ciò che è esterno e estraneo in termini culturali ed estetici.

A proposito delle modalità di rappresentazione dei personaggi, invece, aspetto al centro dei capitoli tre e quattro, si vedrà come opera un processo di espirazione, cioè il passaggio da dentro a *fuori* (e questo permette di giocare anche con uno dei concetti fondamentali ancora di Blanchot), nel creare le condizioni di azione per far sì che l'intera architettura narrativa si muova costantemente attratta da una forza *altra*. Così, seguendo questa forma, i personaggi stessi sono definiti per sottrazione, attraverso una serie di movimenti di attrazione e decentramento che ne fa delle figure soggette alle forze del caso, oppure a una *quest* che si trasforma in auto-riflessione della presenza narrativa.

Infine, il capitolo cinque configura lo scomparire come norma che destruttura gli spazi e i tempi rappresentati nei lavori austeriani, facendone delle forme sfumate. In particolare, la stanza come luogo della scrittura, motivo essenziale per lo scrittore statunitense, si afferma come luogo cruciale in cui si manifesta nella sua interezza lo scomparire come sistema estetico.

¹² Paul Auster, “Notes from a Composition Book”, in *Collected Poems* (New York: Overlook, 2004), 200.

L'opera di Auster assume dunque i tratti di un'infinita conversazione con la teoria e con la filosofia, non semplicemente applicando al mondo narrativo le dinamiche formali di quel pensiero, ma facendosi carico fino all'ultimo di un interrogativo che deriva da quell'esperienza e che rimane centrale ancora oggi: come è possibile una letteratura che indaga il mondo a partire dalla messa in discussione di una sua facile e lineare espressione?

I. NEL GIOCO DELLA SCRITTURA

L'écrit n'est pas un miroir.
Écrire, c'est affronter un visage inconnu.
E. Jabès, *Le Petit livre de la subversion hors
de soupçon*

Tra le ragioni per cui Paul Auster è stato sempre considerato un “writer’s writer” vi è certamente la sua tendenza a fondere nella scrittura narrativa temi e aspetti provenienti dalla teoria letteraria e dalla filosofia. Questo spiega parzialmente anche perché la sua fama si sia legata più a un pubblico di lettori internazionale che a un diretto apprezzamento nel proprio paese. Tuttavia, come scriveva Harold Bloom, che non ha certo mai nascosto di non essere tra i suoi maggiori sostenitori, “Auster can seem a French novelist who writes in American English, but his American literary culture is extensive and finally decisive.”¹ Su questa stessa linea si trova anche Aliki Varvogli, autrice di uno degli studi ancora oggi tra i più sistematici dedicati allo scrittore, quando afferma che i suoi lavori sono attraversati da motivi ed elementi tipici della letteratura europea, e in particolare francese, ma innestati nella tradizione

¹ Harold Bloom, “Introduction”, in Harold Bloom (ed.), *Paul Auster* (Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004), 1. A ulteriore riconferma di questa conoscenza si può fare riferimento qui anche al recente saggio biografico che Auster ha interamente dedicato all’opera e alla figura di Stephen Crane. Cfr. Paul Auster, *Burning Boy: The Life and Work of Stephen Crane* (New York: Henry Holt, 2021).

letteraria americana, pertanto “Auster’s own supposedly French qualities may be attributed to his abiding interest in nineteenth-century American writing.”²

Ciò non toglie che lo scrittore di Newark si trovi di fatto in una posizione liminale rispetto alle tendenze antiteoriche che attraversano un certo panorama letterario contemporaneo statunitense, generalmente sospettoso verso approcci narrativi artificiosi perché percepiti come inautentici rispetto a forme più immediate e dirette di *storytelling*.³ Salvo che, per Auster le cose non sono necessariamente in contraddizione, e proprio la questione dello *storytelling* diventa in lui un modo di problematizzare soprattutto l’atto di “telling stories”, aprendo così nella scrittura a una serie di questioni di carattere narratologico.

Come è stato spesso evidenziato dalla critica, nei suoi libri trovano spazio alcuni dei problemi più significativi della teoria letteraria: la difficile definizione dei generi, la funzione dell’autore e del concetto di autorialità, l’autonomia del testo rispetto allo scrittore, o ancora la dimensione della scrittura come atto di creazione.⁴ È

² Aliki Varvogli, *The World That is The Book* (Liverpool: Liverpool University Press, 2001), 3.

³ Una simile tendenza è la stessa che attorno alla metà degli anni Settanta ha portato a una vera e propria rinascita soprattutto del genere della *short story*, con gli scrittori definiti “minimalisti”, in aperta critica con le sperimentazioni percepite come troppo intellettualistiche del postmodernismo. Si veda su questo Robert C. Clark, *American Literary Minimalism* (Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2014).

⁴ Basti qui fare riferimento alle prime raccolte di saggi dedicate alla narrativa di Auster come Dennis Barone (ed.), *Beyond The Red Notebook* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995) e Annick Duperray (ed.), *L'œuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles* (Arles: Actes Sud, 1994). Questi due volumi hanno contribuito a portare la scrittura di Auster all’attenzione della critica già attorno alla metà degli anni Novanta. In modo curioso, come raramente è accaduto per autori statunitensi, questo interesse si è manifestato quasi contemporaneamente sia negli Stati Uniti sia in Europa, e in particolare in Francia appunto. Per quanto riguarda poi aspetti più legati a problemi di narratologia, vanno segnalati ancora i saggi contenuti nella raccolta curata da Bloom a cui si è già fatto riferimento.

in particolare proprio l'attenzione all'esperienza dello scrivere e alla figura dello scrittore a rappresentare un elemento portante nel suo lavoro, e così in molti dei suoi libri sembra di fatto aprirsi uno spazio di negoziazione tra la presenza sempre più evanescente di un autore e quella dell'opera.

Una simile sensibilità mette Auster in relazione con molte figure che, a partire soprattutto dalla seconda metà del Novecento, hanno esplorato le ricadute della scomparsa del soggetto autoriale e delle sue intenzioni all'interno della scrittura. Oltre a espliciti giochi intertestuali con la letteratura dell'Ottocento, infatti, il postmodernismo di Auster⁵ si delinea in continuità con le riflessioni inaugurate da John Barth, con il suo cruciale *Lost in the Funhouse* (1968), o Donald Barthelme con *Snow White* (1967), ma anche William H. Gass o William Gaddis, soltanto per citare i nomi dei principali autori della fase iniziale del postmodernismo letterario. Giochi di sovrapposizioni tra biografia e *fiction*, autobiografie inventate, narratori-scrittori e riflessioni metafinzionali sono soltanto alcuni dei numerosi aspetti rintracciabili seguendo lo sviluppo della riflessione congiunta tra teoria e narrativa attorno agli anni Sessanta e agli anni Ottanta. Pur nelle loro differenze, il perno attorno a cui ruotavano queste tecniche era, nel migliore dei casi, una problematizzazione della figura autoriale in rapporto al testo scritto, quando non addirittura una sua completa obliterazione.

Dal canto suo, Auster riflette sugli stessi aspetti, mettendo in luce soprattutto il modo in cui la scrittura finzionale diviene un complesso strumento di riflessione sul mondo, in una prospettiva

⁵ Fin dalla pubblicazione di *The New York Trilogy* (1987) il lavoro di Auster è stato visto come rappresentante delle forme del postmodernismo, soprattutto in relazione ai giochi meta-testuali. Su questo aspetto si rimanda qui soprattutto a James Peacock, *Understanding Paul Auster* (South Carolina University Press, 2010) e a Brendon Martin, *Paul Auster's Postmodernity* (New York: Rutledge, 2008). In Italia, questa posizione è soprattutto sostenuta da Luca Briasco, di cui si rimanda a Luca Briasco, *Americana* (Roma: Minimum Fax, 2016), e da Paolo Simonetti, *Paranoia Blues* (Roma: Aracne, 2009).

a cui va però stretta ogni facile continuità tra soggetto e oggetto così come l'idea del linguaggio inteso come semplice e diretta forma rappresentativa.⁶ Nell'esplicitare i suoi modelli e riferimenti lo scrittore ha sempre rivendicato una linea ancora di matrice francese, soprattutto legata alle riflessioni di Montaigne sulla pluralità dell'io così come al proverbiale «*Je est un autre*» di Rimbaud. In queste figure e nelle osservazioni relative alla solitudine necessaria dello scrittore Auster vede infatti due dei cardini su cui poggia la sua idea di scrittura, tanto che entrambi gli autori rientrano nei numerosi riferimenti letterari del suo *The Invention of Solitude* (1982),⁷ e tornano a più riprese anche in altri testi.

Il fascino esercitato da un'identità sfuggente e misteriosa, inoltre, così come la costruzione del soggetto a partire dalla scrittura, sono aspetti su cui la critica austeriana ha riflettuto a lungo,⁸ e come scrive Annik Duperray,

Il ne s'agit pas cependant de percevoir le rapport entre l'homme et l'œuvre d'un point de vue strictement autobiographique. Ce qu'Auster cherche à découvrir c'est « son moi d'auteur », « cet être mystérieux » qui vit en lui.⁹

Per lo scrittore statunitense è infatti assodato un certo grado di

⁶ In questo senso è di notevole interesse il recente volume pubblicato da François Hugonnier, *Paul Auster. Les interdits de la représentation. Paul Auster, Jerome Rothenberg* (La Fresnaie-Fayel: Éditions Otrante, 2022) nel quale l'autore, attraverso uno studio comparato dei lavori di Auster e di quelli del poeta Jerome Rothenberg, traccia connessioni concettuali che evidenziano la consapevolezza con cui Auster fa della scrittura un vero e proprio campo di forze dove si misura continuamente la possibilità della rappresentazione.

⁷ Cfr. Paul Auster, *The Invention of Solitude* (London: Faber & Faber, 1982). Su questo aspetto, si veda anche l'intervista con Joseph Mallia del 1987, in Paul Auster, *The Art of Hunger* (London: Faber & Faber, 1998), 274-286.

⁸ Su questo si veda soprattutto il lavoro di Carsten Springer, *Crises: The Works of Paul Auster* (New York: Peter Lang, 2001).

⁹ Annick Duperray, *Paul Auster. Les ambiguïtés de la négation* (Paris: Belin, 2003), 7.

trasformazione di sé attraverso l'atto della scrittura; un atto che per questo non è affatto neutrale né tanto meno può essere concepito come diretta espressione di un soggetto a monte dell'atto stesso di scrivere.

In quest'idea risuonano le teorie che hanno contribuito a segnare il dibattito letterario degli anni Sessanta e Settanta riguardo all'autore e all'autorialità. È noto, per esempio, come Barthes riducesse la questione al gesto della scrittura, sostenendo che l'"Auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je*".¹⁰ In questi termini, l'autore inteso come principio produttore ed esplicativo del testo era così sostituito dal linguaggio impersonale e anonimo della letteratura stessa.

I.1. *Autonomia del libro*

Complice la passione per la letteratura che nasce negli anni in cui studiava alla Columbia University, in Auster è presente fin da subito un interesse per l'assolutezza della scrittura, concepita come una forza in grado di costituire un punto di dissoluzione dell'integrità biografica dell'autore. E considerando la globalità della sua produzione ci si rende conto dell'importanza che il libro occupa in questo processo. In autonomia rispetto a ogni intervento e presenza esterna, sia in termini di origine sia di garanzia interpretativa, è infatti il libro ad affermarsi come elemento fondamentale in molti suoi lavori. Sono numerosi i casi in cui Auster si esprime riguardo a libri o taccuini parlandone come di oggetti misteriosi che seguono leggi proprie e indipendenti da ogni imposizione o intervento esterni. In *The Red Notebook* (1992), per esempio, a proposito della sua esperienza nello scrivere *The New York Trilogy*, afferma: "I learned that books are never

¹⁰ Roland Barthes, *La mort de l'auteur* [1968], in *Le bruissement de la langue* (Paris: Seuil, 1993), 66.

finished, that it is possible for stories to go on writing themselves without an author".¹¹

Ma la proliferazione incontrollata di storie possibili in cui l'autore si moltiplica e si disperde, e in cui il libro stesso si rigenera continuamente, segna non tanto un tema nella produzione austriana quanto piuttosto un vero e proprio modo di intendere il rapporto con la scrittura. Tra gli autori che maggiormente hanno contribuito a stimolare in lui una riflessione in tal senso vi è senza dubbio il poeta Edmond Jabès, conosciuto da Auster in Francia negli anni Settanta.¹² Nel solco della tradizione culturale ebraica, Jabès intende la scrittura e il libro essenzialmente come un mezzo per conoscere il mondo e fare esperienza di ciò che nel mondo c'è di misterioso: perché il libro è il mondo e chi scrive non può esercitare nessun tipo di controllo su ciò che è scritto.¹³ Anzi, proprio la scrittura apre all'esperienza di qualcosa di sempre sconosciuto e impossibile da comprendere.

In *Le petit livre de la subversion hors de soupçon* (1982), inoltre, Jabès scriveva: "Le désespoir de l'écrivain n'est pas de ne pouvoir écrire le livre, mais d'être contraint de poursuivre indéfiniment un livre qu'il n'écrit pas".¹⁴ E in modo ancora più esplicito, in una conversazione proprio con Auster, il poeta afferma:

¹¹ Paul Auster, *The Red Notebook* [1992], in *The Art of Hunger* (New York: Penguin Books, 1993), 358.

¹² Dopo le prime analisi di un nesso Jabès-Auster che si trovano in Marc Chénétier, *Paul Auster as the Wizard of Odds* (Paris: Didier Éruditions, 1996), la critica ha ripreso soltanto recentemente a interessarsi all'importanza rivestita da Jabès nell'apprendistato letterario di Auster, soprattutto nel mostrare la dimensione di una scrittura concepita come accesso all'indicibile, in linea con la poesia di Paul Celan. Cfr. Hugonnier, *Les interdits de la représentation*, 8-15.

¹³ In merito a *Le livre des questions* (1963-1973) di Jabès, Auster stesso scrive nel 1976: "What happens in *The Book of Questions*, then, is the writing of *The Book of Questions* – or rather the attempt to write it, a process that the reader is allowed to witness in all its gropings and hesitations." Cfr. Paul Auster, "Book of the Dead" [1976], in Paul Auster, *Collected Prose* (New York: Picador, 2003), 369.

¹⁴ Edmond Jabès, *Le petit livre de la subversion hors de soupçon* (Paris: Gallimard, 1982), 36.

In all my books there is a book that exists inside the book. There is the part that is before the book...it is in the book, but it is also the book that has not yet been written. To be before the book is to be in a state of potential, to have the possibility of creating a book. But then the book creates itself, against all the other books we carry inside us.¹⁵

Come insegnava anche Borges, il libro è quindi una forma aperta sempre in relazione con altri libri possibili che ri-definiscono continuamente ciò che sta prima e ciò che sta dopo. Si intravede qui una metaforica del libro aperto come luogo del possibile, che rappresenta uno dei tratti emblematici del pensiero francese sulla letteratura e che trova proprio in autori e teorici come lo stesso Jabès, ma anche Jean Luc-Nancy, Jacques Derrida e altri, l'espressione massima di una riflessione in cui il soggetto – qualsiasi sia la sua funzione – passa in secondo piano rispetto allo scritto.¹⁶

Pur con certe differenze, una simile struttura è rintracciabile anche nei romanzi di Auster, che da parte sua sembra considerare proprio l'esperienza scritturale nei termini di una ricerca del misterioso e dell'inconoscibile: un tracciato inaugurato soprattutto da *The New York Trilogy* (1985-1987) ma che si ripresenta anche in molte opere successive. Inoltre, ancora in relazione alla visione portata avanti dalle riflessioni di Jabès, si intuisce che lungi dall'essere la sede di risposte assolute, il libro è invece soprattutto il luogo che apre un'infinità di domande a cui chi scrive non è in grado di dare risposte.¹⁷ Così, per esempio, proprio in *City of Glass* (1985), la prima delle storie che compongono *The New York Trilogy*, il narratore dice a proposito dello scrittore Daniel Quinn: "what

¹⁵ Auster, *The Art of Hunger* [1997], 153.

¹⁶ Si veda su questo Didier Cahen, *À livre ouvert. Blanchot, du Bouchet, Cohen, Derrida, Jabès, Laporte* (Paris: Éditions Hermann, 2013).

¹⁷ Su questa impossibilità si veda anche François Gavillon, *Paul Auster. Gravité et légèreté de l'écriture* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2000), 8.

interested him about the stories he wrote was not their relation to the world but their relation to other stories".¹⁸

In queste parole risuona il progetto di una letteratura intesa essenzialmente come forma intertestuale a cui Barthes guardava proclamando la morte dell'autore. In *Leviathan* (1992), invece, altra opera in cui Auster riflette sulla scrittura e sull'idea di autore e di autorità, il narratore-scrittore Peter Aaron si fa portavoce di un dibattito tutto teorico attorno all'idea di libro quando dichiara:

a book is a mysterious object [...], and once it floats out into the world, anything can happen. All kinds of mischief can be caused, and there's not a damned thing you can do about it. For better or worse, it's completely out of your control.¹⁹

Ma al libro è anche attribuita una forza eternante o, al limite, di sopravvivenza nei termini di una possibilità di esistenza ulteriore e postuma. Così, sempre in *Leviathan*, a proposito della scomparsa dell'amico scrittore il narratore Benjamin Sachs, afferma:

I don't mean to say that books are more important than life, but the fact is that everyone dies, everyone disappears in the end, and if Sachs had managed to finish his book, there's a chance it might have outlived him.²⁰

Queste posizioni sull'importanza del libro e sulla sua autonomia, così come sul ruolo dell'autore e sulle implicazioni della sua opera a livello della ricezione, non possono essere lette soltanto come il frutto di una cultura irriflessa respirata da Auster nella fase del suo apprendistato.²¹ Esse sono piuttosto un modo di considerare la narrazione come luogo di una disposizione e dislocazione delle

¹⁸ Paul Auster, *The New York Trilogy* [1987] (London: Faber & Faber, 1988), 5.

¹⁹ Paul Auster, *Leviathan* [1992] (London: Faber & Faber, 1993), 4.

²⁰ Auster, *Leviathan*, 142.

²¹ L'importanza di questa fase della formazione di Auster in un sistema di riferimenti culturali e teorici europea è stata riconosciuta fin dai primi lavori

teorie, un punto privilegiato di osservazione in cui è la narrazione stessa a farsi carico della propria possibilità, andando così a negare sistematicamente ogni forma di autorità esterna.

I.1.1. *Tra testo e scrittura*

Su questa linea, già il primo Novecento aveva avviato una radicale riflessione sull'arte e sulla letteratura volta a smantellare ogni continuità tra vita e opera, nel solco delle riflessioni della cosiddetta *Linguistic Turn* e soprattutto di forme poetiche e letterarie in cui viene contestata ogni presunta trasparenza del linguaggio nella possibilità di rappresentare il mondo. È ancora l'idea di un libro come sistema assoluto e autonomo, per certi versi immanente, a prevalere: un *Libro* in grado di contenere il mondo, come quello che sta alla base del pensiero di Mallarmé,²² per il quale la scrittura mirava a una sostanziale “disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots”.²³ Si affermava così anche una superiorità del linguaggio poetico rispetto alla condizione biografica dell'autore che preludeva a una sua successiva sentenza di morte.²⁴

critici dedicati alla sua opera. Si vedano in particolare i saggi di Barone (ed.), *Beyond the Red Notebook* e Chénétier, *The Wizard of Odds*.

²² Del *Livre* Mallarmé parla in una lettera a Verlaine nel novembre del 1885. Cfr. Jacques Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé* (Paris: Gallimard, 1957), 547-626 e Stéphane Mallarmé, *Notes en vue du «Livre»*, in *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1998-2003), vol. I, 945-1060. Il contatto più diretto di Auster con la scrittura di Mallarmé è tuttavia rappresentato dalla sua traduzione di *Pour une tombe d'Anatole*. Cfr. Stéphane Mallarmé, *A Tomb for Anatole* (San Francisco: North Point Press, 1983).

²³ Stéphane Mallarmé, “Crise de vers”, *Divagations* (Paris: Bibliothèque Charpentier, 1897), 246.

²⁴ Nel suo studio Séan Burke parla della morte dell'autore come di una sorta di imperativo che la teoria letteraria si è data fin dall'inizio del Novecento sulla base del clima anti-soggettivista che si diffondeva in Europa. Cfr. Séan Burke, *The Death and Return of the Author* [1992] (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998), 11.

Sulla stessa linea si situava l'antisoggettivismo di Valéry, che vedeva in una suprema volontà dell'opera la realizzazione di uno schema totalmente indipendente dall'autore; mentre in ambito anglosassone è nota la riflessione di T. S. Eliot rispetto alla sostanziale impersonalità dell'arte e della scrittura poetica.²⁵

Non è certo questa la sede per ripercorrere il dibattito critico sulla figura dell'autore, che porterebbe troppo lontano dagli obiettivi di questo libro. Tuttavia, è utile evidenziare come alcuni degli aspetti centrali di questo dibattito vengano portati a sintesi proprio in ambito poetico prima ancora che critico, in un fermento culturale che si snoda tra Francia e Stati Uniti e a cui Auster partecipa direttamente e indirettamente.

Una mediazione importante del dibattito sulle teorie strutturaliste e post-strutturaliste relative alla scrittura e alle ricadute sul soggetto è offerta, per esempio, da Edward Said, che Auster conosce da studente e di cui frequenta i corsi alla Columbia University. Proprio Said si può considerare come uno degli intellettuali che ha contribuito all'interpretazione statunitense della cosiddetta "French Theory" a partire dagli anni Sessanta. In un testo pubblicato nel 1971 con il titolo *Abecedarium Culturae: Structuralism, Absence, Writing*, il pensatore palestinese-americano rifletteva su come le teorie di Foucault e di Barthes, tra gli altri, delineassero soprattutto un punto di fondamentale "discontinuità" identificata con il soggetto, che nel suo gesto di scrittura genera di fatto l'interruzione di una continuità ontologica.²⁶

Al netto di ogni possibile ragionamento sull'importanza rivestita dai concetti di "letterarietà" o delle riflessioni sulla "intentional fallacy" portate avanti dai *New Critics*, poi, non è superfluo ricordare che il saggio-manifesto di Barthes sull'autore è stato pubblicato per la prima volta proprio in inglese in una sede tutt'altro che

²⁵ Tra gli esempi più classici si veda T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in J. Hayward (ed.), *Selected Prose*, (London: Penguin, 1953), 30.

²⁶ Cfr. Edward Said, "Abecedarium Culturae: Structuralism, Absence, Writing", *TriQuarterly*, 33 (1971), 33-71.

direttamente associabile con un sistema istituzionalizzato della teoria letteraria. Mentre la pubblicazione in francese è del 1968, infatti, la versione inglese di *The Death of the Author* appare nel 1967 nel numero doppio 5+6 della rivista statunitense *Aspen*, attiva tra il 1965 e il 1975 e dedicata alla mappatura delle tendenze artistiche e culturali più sperimentali dell'arte concettuale, con numeri che includono anche materiali multimediali. Nello stesso numero del 1967, per esempio, dedicato alle teorie postmoderne e minimaliste, tra gli altri materiali erano presenti incisioni di brani di John Cage e Morton Feldman, così come registrazioni di testi di Samuel Beckett, William Burroughs e Alain Robbe-Grillet.²⁷ A quest'ultimo, Barthes aveva già dedicato alcune riflessioni in *Le degré zéro de l'écriture* (1953), delineando i tratti di una "écriture blanche" diffusa nelle poetiche che si andavano affermando soprattutto in Francia in direzione di un rifiuto delle strutture significative del linguaggio.

Nel clima di radicalizzazione delle idee anti-autoriali e anti-soggettiviste, anche in relazione a posizioni estetico-filosofiche legate alla riconsiderazione a tutti i livelli del ruolo del soggetto e dell'autorità nella cultura, è soprattutto la poesia a farsi interprete di queste teorie. Ancora Mallarmé è invocato da Barthes come emblema di una riflessione su un linguaggio scevro da ogni necessità di rappresentazione, inteso come affermazione di una voce disincarnata e privata del suo orizzonte personale e biografico.²⁸ Così,

l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le

²⁷ Si veda Roland Barthes, "The Death of the Author", *Aspen Magazine*, No. 5+6 (1967) stampato da Roaring Fork Press, New York.

²⁸ A proposito di questa doppia eliminazione e delle sue implicazioni si veda Roberto Talamo, *Intenzione e iniziativa* (Bari: Progedit, 2013), 69. Sarà poi lo stesso Barthes, in *Le plaisir du texte* (1973), a correggere il tiro su questo aspetto, riconfigurando una presenza fantasmatica dell'autore come desiderio che si manifesta nell'atto della lettura. Cfr. Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris: Seuil 1973), 46.

noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.²⁹

Scrivere significa allora entrare in un linguaggio in cui *si è* parlati e, in esso, “performare” la propria scrittura in modo intransitivo. Le ricadute di una simile posizione sono evidenti nel momento in cui ogni affermazione è liberata dalla sua necessità comunicativa e spostata tutto il peso sul lettore.³⁰ In questo modo, però, la scrittura si riduce a un puro esercizio autoreferenziale, e “si resta cioè sempre un passo indietro rispetto al riconoscimento dell’altro, degli altri, che la relazione estetica incessantemente domanda”.³¹

In piena temperie postmoderna di moltiplicazioni autoriali, tuttavia, lungi dall’abbracciare questa forma troppo radicale di morte dell’autore, Auster sembra piuttosto interessato a una linea di indagine che trova espressione in una continua ridefinizione della figura dell’autore nei giochi narrativi, sempre un passo indietro rispetto a ogni sua affermazione definitiva e definita. Come afferma John Zilcosky analizzando la posizione dello scrittore rispetto all’idea di autorialità, “Auster experiments, in fictional practice, with the possibilities of life after authorial death. He authorizes his own (and several other criminal writers’) disappearances to explore writing beyond authorship”.³²

Mentre la posizione di Barthes, ancora a distanza di tempo, continua a risultare mossa da un’istanza ideologica,³³ l’altro polo

²⁹ Barthes, *La mort de l’auteur*, 63.

³⁰ Barthes, *La mort de l’auteur*, 65. In direzione di una ripresa proprio della figura autoriale nella configurazione di una istanza non definita ma necessaria all’atto estetico e alla fruizione dell’opera va per esempio il discorso portato avanti da Maurice Couturier, *La figure de l’auteur* (Paris: Seuil, 1995). Per una più ampia ricostruzione degli snodi centrali della parabola di morte e resurrezione dell’autore si rimanda a Fabio Cleto, “Verso una rinascita dell’autore?”, *Nuova Corrente*, 41.114 (1994), 295-332.

³¹ Talamo, *Intenzione e iniziativa*, 71.

³² John Zilcosky, “The Revenge of the Author. Paul Auster’s Challenge to Theory”, in Bloom, *Paul Auster*, 63-77, qui 65.

³³ Si veda su questo la ricostruzione offerta da Antoine Compagnon nella sezione dedicata appunto all’autore in Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie: Littérature et sens commun* (Paris: Gallimard, 1998).

classico del dibattito sull'autore di quegli anni, cioè Michel Foucault, fornisce qui alcuni presupposti utili a mostrare come Auster stesso intenda la questione. In *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969) Foucault affrontava il discorso della scrittura e del soggetto da un punto di vista più radicato nella filosofia. Per lui il soggetto è sempre il frutto di una relazione con le altre parti in gioco che, di volta in volta, lo collocano, lo definiscono attraverso uno scambio di funzioni e definizioni. Fermo restando che non si possa escludere un soggetto autoriale senza con questo far crollare la possibilità concreta della scrittura stessa, Foucault anziché eliminare *tout court* la figura dell'autore e tutte le sue implicazioni definisce i tratti di un soggetto-autore. L'autore non è dunque definitivamente morto ma è necessario che si comprendano i modi in cui l'attività particolare dello scrivere configura una sua possibile sparizione:

il s'agit d'ôter au sujet (ou à son substitut) son rôle de fondement originaire, et de l'analyser comme une fonction variable et complexe du discours. L'auteur – ou ce que j'ai essayé de décrire comme la fonction-auteur – n'est sans doute qu'une des spécifications possibles de la fonction-sujet.³⁴

Ciò sposta dunque il centro del problema: a interessare è ora il nesso soggetto-scrittura e non il concetto di autorialità. Così, il testo foucaultiano dà per assodata una sostanziale indifferenza rispetto ai tratti biografici e personali e si rivolge al gesto di scrivere.

I.1.2. *L'esperienza della scrittura*

Se l'ultima parte della conferenza di Foucault si concentra sulle implicazioni politico-sociali della funzione-autore, nella prima parte la riflessione tocca in modo più diretto l'attività scritturale. L'autore che Barthes aveva dichiarato morto, sostituito da uno *scripteur* la cui attività si riduce a una riproduzione di segni e di significati, in

³⁴ Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, 811.

Qu'est-ce qu'un auteur? ha ancora la possibilità – e qui sta la sua particolarità – di considerare la scrittura come un'esperienza fondativa. L'atto di scrivere diventa una pratica che, liberatasi dalla necessità di esprimere e rappresentare, anche sulla scorta delle numerose esperienze letterarie del Novecento, diventa l'affermazione di un movimento di dispersione.

Foucault presenta, a questo proposito, una divisione tematica in cui, da una parte, il gesto di scrivere si manifesta come l'apertura di uno spazio in cui il soggetto scrivente non smette di scomparire.³⁵ Dall'altra parte, invece, la morte viene introdotta come processo in atto in ogni scrittura e non come suo risultato: “le sujet écrivant dérouté tous les signes de son individualité particulière ; la marque de l'écrivain n'est plus que la singularité de son absence ; il lui faut tenir le rôle du mort dans le jeu de l'écriture”.³⁶ L'accento è dunque posto sull'esperienza particolare dello scrivere e su ciò che ne deriva, il momento in cui la scrittura inizia, né prima né dopo.

Ma Foucault sente la necessità di liberarsi anche di altre generalizzazioni che da sempre sono state associate alla nozione a priori di autore: l'idea di opera come unità trascendentale e quella di una scrittura legata alla condizione in generale di tutti i testi. Ciò segna una battuta d'arresto al processo di morte dell'autore, perché ne re-istituisce la necessità in una tensione continua che sta alla base dell'atto estetico. In un simile orizzonte si possono leggere anche le parole di Foucault in una conversazione con il critico Claude Bonnefoy: “je dirai que l'écriture, pour moi, est liée à la mort, peut-être essentiellement à la mort des autres”.³⁷ Questa morte, però, non ha il carattere di una cancellazione radicale, ma diventa una presa di distanza da ciò di cui si scrive, e in questa distanza si apre lo spazio di dispersione di cui parla nella conferenza sulla funzione-autore. Nella scrittura si crea un “infinito intervallo”, dice

³⁵ Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, 793.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Michel Foucault, *Le beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy* (Paris: Éditions EHESS, 2011), 36.

ancora Foucault, che lo scrittore è chiamato a misurare attraverso il suo linguaggio e le sue parole.

Un simile intervallo non è dissimile da quello che Jacques Derrida intendeva con il termine “différance” in relazione alla scrittura, un termine che trattiene in sé proprio il senso di una significazione sempre di là da venire e che delinea uno spazio vacante in cui di fatto l'autore può scomparire pur lasciando traccia di sé nella sua scrittura.³⁸ Ma, per tornare a Foucault, una simile idea dell'atto di scrittura sottopone lo scrittore a un processo di trasformazione, anche perché “On écrit aussi pour n'avoir plus de visage, pour s'enfouir soi-même sous sa propre écriture”.³⁹

I.2. Morte, scomparsa e sparizione. La linea Blanchot

Questo “non avere più volto” rimanda a quel “volto sconosciuto” della citazione da Jabès in epigrafe. Ma in queste riflessioni sulla scrittura e sulla letteratura così cruciali per la teoria del Novecento, si riconosce anche una sorta di debito intellettuale – del resto mai negato dagli stessi autori – verso il pensiero di Maurice Blanchot. Una prospettiva in grado di ampliare la portata delle tematiche letterarie fino a renderle essenziali per comprendere la condizione dell'essere è infatti uno dei tratti caratteristici della sua opera, saggistica e narrativa. Inoltre, proprio la presenza centrale delle sue riflessioni nel panorama della teoria francese rappresenta un ulteriore sistema di riferimenti a cui anche Auster guarderà all'inizio della sua carriera, come si vedrà meglio nel prossimo capitolo. Qui basti considerare tali ragionamenti in particolare in relazione a una certa configurazione della forma della scomparsa che in Auster si manifesta fin dalle prime opere in stretta connessione con il gesto della scrittura.

³⁸ Cfr. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1979).

³⁹ Foucault, *Le beau danger*, 57.

Lungi dal considerare la scrittura poetica e letteraria come una forma di espressione uguale alle altre, infatti, è noto come Blanchot si sia sempre soffermato sulle dinamiche più profonde e necessarie del gesto scritturale, mettendone in luce gli aspetti più radicali, in un serrato confronto tra la filosofia e la letteratura. È proprio questa continuità tra filosofia e scrittura che attira soprattutto i critici statunitensi fin dagli anni Sessanta, i quali vedono in un simile nesso la peculiarità di certa narrativa francese a cavallo tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta.⁴⁰ Ancora l'esperienza ibrida tra *fiction* e riflessione filosofica pone poi Blanchot nella linea che inaugura un discorso sulla scrittura così come lo si è visto nella prima parte di *Qu'est-ce qu'un auteur?* o nel saggio di Barthes. Lo spazio in cui chi scrive "non smette di scomparire" sembra infatti esattamente quello che Blanchot aveva in mente nei saggi di *L'espace littéraire* (1955), ma è anche lo stesso che viene praticato in *récits* come *Thomas l'obscur* (1950) o *L'arrêt de mort* (1948). Tutta l'opera di Blanchot risulta animata da una questione centrale che riguarda un'esperienza profonda e ruota attorno a un'esplicita interrogazione dell'atto di scrittura. La questione, che resta per lui cardinale, è esplicitata nel titolo del saggio del 1942 dedicato a *Les fleurs de Tarbes* di Jean Paulhan: "comment la littérature est-elle possible?".⁴¹ È una domanda che si inserisce a pieno titolo nelle grandi questioni alla base delle riflessioni filosofiche e critiche prodotte dal secolo scorso, ed è soprattutto il sintomo di un atteggiamento intellettuale

⁴⁰ Da questo punto di vista, su Blanchot si vedano in particolare il capitolo di Geoffrey Hartman, "Maurice Blanchot", in John Cruickshank (ed.), *The Novelist as Philosopher* (New York: Oxford University Press, 1962), che raccoglie anche interventi, tra gli altri, su Beckett, Queneau e De Beauvoir. Si rimanda qui anche al breve capitolo di presentazione delle opere narrative dell'autore francese contenuto in Laurent Le Sage, *The French New Novel*, (University Park: Pennsylvania State University Press, 1962). Per restare ancora sulle prime ricezioni dell'opera di Blanchot, un'altra discussione dei suoi *récits* e romanzi si trova in Leon S. Roudiez, *French Fiction Today* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1972).

⁴¹ Questo è anche il titolo stesso del saggio di Blanchot raccolto in Maurice Blanchot, *Faux Pas* [1943] (Paris: Gallimard, 1975).

le che interroga in primo luogo gli strumenti stessi della propria pratica, senza mai darli per scontati.

Pochi anni dopo, Jean-Paul Sartre si chiederà in modo ancora più diretto *Qu'est-ce que la littérature?* (1947), affrontando la questione della scrittura attraverso tre domande fondamentali: “cos'è scrivere?”, “perché si scrive?” e “per chi si scrive?”.⁴² Sebbene l'oggetto di ricerca posto da Sartre e da Blanchot sia il medesimo, il modo di guardare a esso è molto diverso. Mentre Sartre si concentra su un *cosa* che considera attraverso i termini di “impiego” nella relazione conoscitiva con il mondo e di “impegno” da parte di chi scrive, Blanchot sposta la sua attenzione sulle *condizioni di possibilità* e sui *modi* in cui la letteratura si fa. Si presenta qui un passaggio da *cosa* a *come* che resta centrale nella pratica scritturale di Blanchot e lo pone di fatto all'interno di un atteggiamento fenomenologico. Come scrittore, il tentativo di dare una risposta all'interrogativo di fondo sulla possibilità della letteratura diventa per lui una ricerca sulle modalità dello scrivere.⁴³

Nelle pieghe e negli spazi tra le parole egli cerca la specificità di un'esperienza radicale e tesa verso la scomparsa dello scrittore. Diversamente da quanto afferma Sartre, infatti, Blanchot non riconosce alla scrittura alcuna possibilità reale di presa sul mondo, e lo scrittore non è per lui qualcuno che “rivela” una parte di mondo “facendo appello” al lettore affinché si renda conto o si assuma la responsabilità di ciò che gli è rivelato.⁴⁴ Scrivere è per Blanchot piuttosto una pratica di sottomissione al volere dell'opera, alla sua esigenza e, attraverso tale processo, lo scrittore è quindi assorbito

⁴² Cfr. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* [1948] (Paris: Gallimard, 2002).

⁴³ Come sottolinea Gabriele Piana, ciò che Blanchot fa continuamente nella sua opera è interrogare la scrittura a partire dalla scrittura stessa, non facendone quindi un tema della sua opera o della sua ricerca, ma lavorandola continuamente e portandola a riflettere su se stessa. Cfr. Gabriele Piana, *Le scritture del fuori. Tracciati sul pensiero francese contemporaneo* (Milano: Mimesis, 2001), 53-54.

⁴⁴ Sono queste alcune delle funzioni e delle finalità che Sartre presenta nel suo saggio. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, 53.

e annullato nella sua volontà. È proprio questo il punto centrale che Blanchot vede prevalente in ogni scrittura, ma anche questa negazione, a sua volta, si dà sempre nella possibilità positiva che è la negazione stessa, cioè la scrittura.

I.2.1. *Scrittura e negativo*

Nel suo studio sul pensiero di Blanchot, Françoise Collin sostiene che tutto il nucleo della sua scrittura abbia le caratteristiche di una frase negativa, in cui la locuzione “ne pas” non segue una frase affermativa diventandone la negazione ma piuttosto si dà, insieme a essa, come possibilità simultanea e alternativa.⁴⁵ Nelle parole di Collin: “Si la négation est détermination, la détermination ne pose pas ce qu’elle détermine mais l’efface en le déterminant et sans le supprimer”.⁴⁶ È evidente come la scrittura e il linguaggio non siano qui considerati nella loro dimensione espressiva o rappresentativa, ma si presentino come un paradosso ontologico. Blanchot vede al fondo dell’atto di scrittura una lotta continua che affianca costruzione e distruzione. Nel mezzo di questa tensione si situa lo scrittore, sempre rivolto verso un’affermazione che ha il prezzo della scomparsa e della negazione di ciò che viene affermato così come di sé stesso.

Blanchot ricava una simile idea del negativo dalla lettura che il filosofo Alexandre Kojève fa della fenomenologia di Hegel nei suoi seminari tenuti a Parigi negli anni Trenta. Nella visione di Kojève, la fase di negazione non è considerata soltanto come uno dei momenti del processo rivolto verso la sintesi e la fusione di tesi e antitesi in un’unità trascendente, ma rappresenta un’alterità effettiva e assoluta. In altre parole, l’idea di negazione, che per Hegel si iscrive nel procedimento dialettico in direzione dell’*Aufhebung* o “superamento”, è invece vista da Kojève come la possibile ma-

⁴⁵ Cfr. Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l’écriture* [1971] (Paris : Gallimard, 1986), 190.

⁴⁶ Collin, *Maurice Blanchot et la question de l’écriture*, 191.

nifestazione di un'assenza costitutiva dell'Essere. Il negativo e la negatività sono presentati dunque nei termini di un movimento che, lungi dall'essere in sé negativo, è considerato come affermazione del processo di negazione. La stessa negazione, però, comprende anche l'uomo, che diventa altro da sé stesso nell'azione e nel lavoro di affermazione. Attraverso il lavoro del negativo, quindi, si origina un movimento che afferma continuamente la propria negazione,⁴⁷ la quale si configura come possibilità sempre aperta nelle cose: una forza attrattiva insita nel processo della coscienza.

Nella scrittura blanchottiana, una simile struttura è declinata attraverso le sue conseguenze a livello del linguaggio, e delinea una costruzione sempre minacciata da una cancellazione. Ogni affermazione sembra nascondere così la possibilità di una valenza doppia:⁴⁸ un movimento e una tensione verso la scomparsa e la dispersione delle cose da una parte, e la loro creazione e rinascita dall'altra. A questa tensione sempre aperta, che si contrappone alla possibilità di una serena sintesi in termini hegeliani, fa riferimento uno dei saggi fondativi del pensiero di Blanchot: *La littérature et le droit à la mort* (1947).⁴⁹ Nelle pagine iniziali il pensatore francese si concentra proprio sul sistema dialettico di Hegel, per poi mostrarne l'insufficienza nel rendere conto di un'autentica contraddizione presente nel linguaggio. Qui Blanchot mette in luce alcuni aspetti dell'azione negativa che la scrittura esercita sul mondo e si sofferma su alcuni punti "programmatici" occupandosi delle conseguenze che una simile prospettiva comporta.

⁴⁷ Si veda Alexandre Kojève, *Intruduction à la lecture de Hegel* (Paris: Gallimard, 1990). La versione pubblicata di questi corsi è stata raccolta e curata dallo scrittore Raymond Queneau nel 1947.

⁴⁸ Sulla doppiezza del linguaggio di Blanchot si veda Leslie Hill, *Maurice Blanchot. Extreme Contemporary* (London: Routledge, 1997).

⁴⁹ Dopo una prima pubblicazione autonoma, *La littérature et le droit à la mort* viene poi inserito alla fine della raccolta *La part du feu* (1949), in cui rappresenta idealmente una sorta di compendio teorico e guida di lettura per i testi che lo precedono. Si veda Maurice Blanchot, *La part du feu* (Paris: Gallimard, 1949).

In primo luogo, l'attenzione è posta su colui che scrive, e sia il soggetto sia l'atto stesso della scrittura sono visti come parti di un processo in corso che tuttavia è senza origine. Rivolgendosi al lettore con una seconda persona piuttosto rara nella scrittura saggistica e dando così l'impressione che sia la letteratura stessa a interrogare e interpellare lo scrittore e il lettore, Blanchot scrive: "ce que tu n'as pas fait, tu l'as fait ; ce que tu n'as pas écrit *est* écrit : tu est condamné à l'ineffaçable".⁵⁰ Subito si percepisce una disposizione antitetica dell'affermazione, che dice negandosi. Inoltre, viene messa in evidenza l'autonomia dello scrivere rispetto a ogni soggetto: ciò che nessuno ha scritto è comunque scritto, o semplicemente è. Si tornerà più avanti su questa dimensione impersonale; al momento basti considerarla come l'elemento affermativo che contraddistingue l'azione della letteratura nel pensiero di Blanchot.

Il soggetto scrivente, da parte sua, è presentato nell'impossibilità di cominciare a scrivere, bloccato in un circolo vizioso che viene sintetizzato nella formula: "il n'a du talent qu'après avoir écrit, mais il lui en faut pour écrire".⁵¹ Lo scrittore deve quindi mettersi *all'opera*, darsi a essa, poiché solo così diviene consapevole di sé stesso, del suo ruolo e del suo operare.

Si trova qui una forma di equazione tra autore e opera che rimanda a un'interdipendenza delle parti, e che sembra irrisolvibile se non come continua tensione e simultaneità. Ciò che è scritto diventa

le mouvement parfait par lequel ce qui au-dedans n'était rien est venu dans la réalité monumentale du dehors comme quelque chose de nécessairement vrai, comme une traduction nécessairement fidèle, puisque celui qu'elle traduit n'existe que par elle et en elle.⁵²

Lo scrittore afferma la sua esistenza attraverso la creazione in cui pone la sua idea, ma, a questo punto, per Blanchot subentra

⁵⁰ Blanchot, *La part du feu*, 293. [Corsivo mio].

⁵¹ Blanchot, *La part du feu*, 295.

⁵² Blanchot, *La part du feu*, 297.

un altro movimento caratteristico della letteratura. L'opera stessa, una volta conclusa, si distacca da ogni autore, per affermarsi in sé. In questa separazione anche l'idea che è stata concepita ed è servita come progetto viene radicalmente trasformata nella vita autonoma del testo.

Si comincia a delineare una prima forma di scomparsa che riguarda il movimento stesso della scrittura nella sua duplicità ineliminabile. Lo scrittore, dice ancora Blanchot,

n'existe que dans son œuvre, mais l'œuvre n'existe lorsqu'elle est devenue cette réalité publique, étrangère, faite et dé faite par le contre-choc de réalités. Ainsi, il se trouve bien dans l'œuvre mais l'œuvre elle-même disparaît.⁵³

L'intenzione dell'autore rimane così esclusa dalla lettura degli altri, che costruiscono un'opera diversa ogni volta, facendo venire meno la perfezione che l'autore aveva immesso nella sua creazione. In queste parole sembra già anticipata la conclusione a cui arriva Barthes, che vedeva nella morte – la scomparsa in questo caso – dell'autore la nascita del lettore. Blanchot, infatti, elenca tra le possibili risoluzioni all'impasse che coinvolge lo scrittore quella del lettore come nuovo creatore dell'opera, e proseguendo scrive: "Le lecteur fait l'œuvre ; en la lisant, il la crée ; il en est l'auteur véritable".⁵⁴ Questa, però, diventa solo una delle molteplici fasi a cui il movimento della letteratura va incontro, e rappresenta un tentativo destinato a fallire, in quanto costringerebbe il lettore a imporsi sull'opera, facendo così venire meno l'esigenza *dell'*opera.

A questo punto si aggiunge un ulteriore polo nella relazione tra il mondo esterno e lo scrittore, ovvero il modo in cui la sua creazione è recepita. Poiché non esiste scrittore senza opera e non esiste opera senza scrittore, chi scrive non può ritirarsi in sé stesso e nella scrittura, ma deve sempre avere una relazione con l'esterno

⁵³ Blanchot, *La part du feu*, 298.

⁵⁴ *Ibid.*

e soprattutto con l'opera scritta. È in questa doppia tensione che si gioca il concetto di scomparsa:

Dans cette expérience, le but propre de l'écrivain n'est plus l'œuvre éphémère, mais par-delà l'œuvre, la vérité de cette œuvre, où semblent s'unir l'individu qui écrit, puissance de négation créatrice, et l'œuvre en mouvement avec laquelle s'affirme cette puissance de négation et de dépassement.⁵⁵

La stessa essenza dell'opera, secondo Blanchot, si manifesta attraverso il linguaggio inteso come la potenza negativa che fa scomparire il mondo nella scrittura. In altre parole, lo scrittore scrive per esprimere sé stesso, e in questo caso egli deve sforzarsi di essere chiaro e farsi capire; ma deve anche essere fedele al linguaggio del negativo, che cancella le cose affermate nell'atto stesso di affermarle. Da una parte è chiamato a rappresentare, dall'altra deve de-scrivere, cioè *presentare* un'incrinatura e una interruzione del processo espressivo.⁵⁶ La scrittura ha il compito di essere fedele alla realtà stessa della finzione e di creare l'idea che diventa una realtà nell'immaginario. In questo modo la letteratura porta in sé una totale mistificazione. Blanchot sintetizza come segue i diversi momenti da cui è costituita l'esperienza letteraria:

Devant son regard passent successivement l'auteur, l'œuvre, le lecteur ; successivement l'art d'écrire, la chose écrite, la vérité de cette chose ou la Chose même ; successivement encore, l'écrivain sans nom, pure absence de lui-même, pure oisiveté, ensuite l'écrivain qui est travail, mouvement d'une réalisation indifférente à ce qu'elle réalise, ensuite l'écrivain qui est le résultat de ce travail et vaut par ce résultat et non par ce travail, réel autant qu'est réelle la chose faite, ensuite l'écrivain, non plus affirmé mais nié par ce

⁵⁵ Blanchot, *La part du feu*, 299.

⁵⁶ In questi termini parla di de-scrizione Gabriele Piana riprendendo ciò che Blanchot scrive in *L'Entretien infini*, rispetto alla scrittura come rapporto con il fuori di ogni libro. Si veda Piana, *Le scritture del Fuori*, 54.

résultat et sauvant l'œuvre éphémère en sauvant d'elle l'idéal, la vérité de l'œuvre, etc.⁵⁷

Lo scrittore si pone come elemento di unione delle diverse fasi. Deve continuamente contraddirsi per essere fedele alla legge della letteratura che gli pone interrogativi contrastanti. Le regole e le imposizioni a cui deve sottostare quando scrive sono sempre di carattere tensivo e creano una duplice forma di contrasto: da una parte, con l'esterno e con il mondo, dall'altra, con la propria interiorità.

Lo scrittore si trova nella situazione di un soggetto che scrive, ed è quindi legato alla pratica del proprio lavoro, e in quella di un autore, ovvero di colui che è spossessato da ogni sua opera ma definito in virtù di essa, attraverso un giudizio esterno. Nel momento in cui viene messa in questione la sua attività egli si dimostra quindi sempre *altro* e ogni sua nuova forma nega le precedenti, costituendo così un soggetto multiplo e sempre sfuggente. A proposito di questa molteplicità, tornando al principio del negativo, ancora Collin scrive: «si le sujet n'est pas un, s'il n'est pas unifiant, s'il est le «ne pas», c'est qu'il est langage, c'est-à-dire non-appartenance de soi à soi».⁵⁸

I.2.2. *Scrittura e linguaggio come trasformazione*

Dopo aver stabilito il legame tra autore e opera, Blanchot riflette su quali sono le specificità dell'esperienza della scrittura e si sofferma su una nuova domanda: «Que peut un auteur?».⁵⁹ È a partire da questa interrogazione delle possibilità fondamentali dell'autore che nasce la particolarità della posizione blanchottiana sul tema del soggetto che scrive. Attraverso un'indagine profonda e minuziosa dei meccanismi alla base dell'esperienza dello scrivere,

⁵⁷ Blanchot, *La part du feu*, 302.

⁵⁸ Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, 89.

⁵⁹ Blanchot, *La part du feu*, 302.

egli individua una sorta di movimento della scomparsa che sarà poi la base da cui muovono le teorie sull'autore degli anni successivi.

Si è visto in che modo l'atto della scrittura sia presentato come il momento in cui lo scrittore entra in rapporto con ciò che è altro, e questo fatto costituisce una prima scomparsa della sua unità personale. Più in generale, nell'esperienza della scrittura si è posti di fronte a una trasformazione inaugurale, che Blanchot fa seguire sempre al movimento di negazione visto in precedenza e che viene descritta ancora a partire da Hegel. Kojève ne parla come dell'azione dell'uomo che agisce sulla natura negandone uno stato originario e quindi cancellandola nelle sue caratteristiche più immediate.

In altre parole, alla base di ogni oggetto esiste un lavoro di trasformazione della materia, che passa dallo stato di materia informe a uno stato di oggetto, con una sua forma e una sua funzione. In questo passaggio, o trasformazione, agisce un movimento di negazione sulla materia originaria, che è diventata *altro* attraverso il lavoro che l'ha costruita e che è intervenuto su di essa. Ogni azione di costruzione rappresenta quindi un processo che non lascia intatta la materia iniziale ma la fa scomparire in una nuova forma.

Sulla base di questa definizione di lavoro, Blanchot riconosce nell'esperienza della scrittura la stessa modalità di trasformazione del mondo. Secondo questa visione, nel momento in cui si scrive il nome di una cosa qualsiasi si sottrae quella cosa alla sua realtà concreta e ordinaria per introdurla in una trasformazione in cui essa scompare dal mondo ed entra in una nuova condizione, cioè quella astratta di un concetto o di un'idea.

Se il senso comune porterebbe a considerare questa negazione di esistenza come pura passività, nell'ottica di Blanchot la scrittura diventa, invece, un infinito movimento in cui il linguaggio agisce direttamente sul mondo e ne presenta un'altra forma. La scrittura nega il mondo perché segna la distanza tra le parole e le cose, ma l'atto di nominare rappresenta la rinascita di quelle cose in una dimensione diversa ma altrettanto reale. In altri termini, l'immaginario creato attraverso le parole che *presentano* il mondo non è solo la negazione del mondo, ma è anche tutto il mondo, reso

immediatamente disponibile allo scrittore.⁶⁰ L'autore che si mette a scrivere, proprio in virtù di questa pratica trasformativa, può tutto perché tutto gli è concesso. Egli scrive in assenza di mondo ed è chiamato a scrivere la presenza di questa assenza; ma nell'atto stesso che lo porta a scrivere, l'assenza lo pervade facendolo scomparire. Nel momento della scrittura, tutto si svuota di significato per prepararsi ad assumere un nuovo stato attraverso le parole. È la radicale libertà dello scrittore che, in quanto libertà creativa, è anche libertà di azione.⁶¹ Blanchot assimila la figura dello scrittore a quella del rivoluzionario che a costo della sua vita cerca di creare le condizioni per realizzare il suo progetto di mondo; tramite la sua opera, anche lo scrittore cancella tutto e ricomincia tutto da capo, creando l'avvenimento originario e assoluto che è l'esperienza dello scrivere.

Facendosi carico di questa forma di scrittura così radicale, per Blanchot lo scrittore esce anche dalla sua personale situazione e contingenza, non si trova più a rappresentare sé stesso perché è già un soggetto sacrificabile che ha attraversato e vissuto la propria morte. È quindi il personaggio pubblico che parla a nome di un nuovo mondo e non più a nome proprio o del proprio io, esattamente come il rivoluzionario parla a nome della rivoluzione e non di sé stesso.

Si delinea qui il secondo polo su cui è costruito il saggio del 1947, e cioè la morte. Lungi dall'essere la definitiva chiusura di ogni possibilità, la morte rappresenta in Blanchot un passaggio indissolubilmente legato alla letteratura e, soprattutto, alla parola e all'azione dello scrivere. Essa è considerata come conseguenza necessaria della scrittura:

quand je parle, la mort parle en moi. [...] Il est clair qu'en moi le pouvoir de parler est lié aussi à mon absence d'être. Je me nomme, c'est comme si je prononçais mon chant funèbre : je me sépare

⁶⁰ Blanchot, *La part du feu*, 307.

⁶¹ Blanchot, *La part du feu*, 309.

de moi-même, je ne suis plus ma présence ni ma réalité, mais une présence objective, impersonnelle, celle de mon nom, qui me dépasse et dont l'immobilité pétrifiée fait exactement pour moi l'office d'une pierre tombale pesant sur le vide. Quand je parle, je nie l'existence de ce que je dis, mais je nie aussi l'existence de celui qui le dit : ma parole, si elle révèle l'être dans son inexistence, affirme de cette révélation qu'elle se fait à partir de l'inexistence de celui qui la fait, de se pouvoir de s'éloigner de soi, d'être autre que son être.⁶²

Anche la morte, nella letteratura, si presenta dunque in una forma duplice. Seguendo la tensione e il movimento dialettico che costruiscono tutto il saggio, essa si attesta come il momento inaugurale di ogni scrittura ma ne diventa poi anche il punto d'arrivo. La morte è la possibilità totale per lo scrittore, così come per il rivoluzionario, ma nel costituirsi come opera, essa diventa impossibile nella sua essenza, e rimane come presenza di un'assenza, anzi dell'assenza per antonomasia.

I.3. *Lo scomparire*

Risulta chiaro come la posizione di Blanchot riguardo al problema del soggetto scrivente non sia riducibile soltanto a una posizione interna alla teoria letteraria. Diversamente da quanto sostenuto negli approcci formalisti e strutturalisti, la sua riflessione si colloca ai margini della pura critica del testo, per fare problema di una più ampia esperienza legata alla scrittura e al linguaggio poetico in generale. Infatti, se l'autore o lo scrittore subiscono una trasformazione ad opera di un linguaggio negativo, ciò che resiste come un nucleo ineliminabile è la creazione dell'opera in quanto esigenza e movimento autonomo.

Non è un caso che Blanchot tragga gli interrogativi centrali delle sue analisi dall'indagine della relazione tra i poeti e la loro arte. Se

⁶² Blanchot, *La part du feu*, 313-314.

questo sembra fare di lui un critico interessato agli autori, va ribadito che il suo interesse non li considera in quanto garanti di una corretta lettura o interpretazione, ma in quanto soggetti sottoposti all'esigenza di scrivere e che hanno scelto di interrogare la propria condizione e l'Essere tutto attraverso la letteratura e a partire da essa. Nelle diverse letture dedicate a Kafka, per esempio, Blanchot non si sofferma soltanto sull'opera narrativa ma, attraverso lo studio dei *Diari* e delle *lettere*, cerca di arrivare a leggere Kafka stesso, il suo continuo confronto con la scrittura. L'interesse si sposta quindi dall'origine dell'opera a ciò che, invece, è l'opera stessa nel suo momento costitutivo, come possibilità totale e apertura di uno spazio di vacanza. Se il soggetto scrivente scompare per Blanchot, è soltanto perché la scrittura stessa apre nel mondo uno spazio che avvolge ogni cosa all'interno del proprio vuoto. Una simile traiettoria sembra emergere anche nelle parole di Julia Kristeva a proposito del gioco intertestuale, nel quale l'autore "devient un anonymat, une absence, un blanc, pour permettre à la structure d'exister comme telle. A l'origine même de la narration, au moment même où l'auteur apparaît nous rencontrons l'expérience du vide".⁶³

Tuttavia, il neutro impersonale che per Blanchot si manifesta come presenza di un'assenza è una forza di trasformazione che non dipende soltanto da strategie testuali ma è invece una condizione che si colloca a monte di ogni scrittura. Le scelte stilistiche sono, piuttosto, indice della consapevolezza o meno che lo scrittore ha di questo lavoro continuo e ineliminabile.

In particolare, guardando ancora a Mallarmé come espressione massima di un linguaggio volto a rappresentare a pieno questa forma di annullamento definitivo che coinvolge, come si è visto, non solo lo scrittore ma anche l'opera, Blanchot afferma che "le livre est sans auteur, parce qu'il s'écrit à partir de la disparition

⁶³ Julia Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse* (Paris: Seuil, 1969), 156.

parlante de l'auteur. Il a besoin de l'écrivain, en tant que celui-ci est absence et lieu de l'absence".⁶⁴

Sebbene in queste parole sia già scritta la sentenza di Barthes sull'autore, la posizione di Blanchot si articola anche su altri punti. Ponendosi la questione della possibilità stessa della letteratura tutta, egli affronta il discorso dalla parte di colui che si mette all'opera e questo ribaltamento di prospettiva gli consente un tragitto diverso. Nel momento in cui l'autore si costituisce come opera, o crea l'opera, infatti, quest'ultima diventa immortale e così anche il suo autore. L'autore allora non è morto, ma il suo stesso essere autore – la sua scrittura – apre, tra varie possibilità, lo spazio del suo *morire*.

Tuttavia, come fa notare Anne-Lise Schulte Nordholt, in Blanchot questa contorsione logica porta a concepire

*[L]e mourir comme l'infinif d'une morte qui se manifeste comme menace, comme quelque chose qui reste infiniment imminent, donc absent, mais qui, dans cette menace, est présent de manière d'autant plus insistante, plus lourde. La mort comme menace [est] une mort qui ne vient pas, on comprend qu'elle équivale à « l'impossibilité de mourir ».*⁶⁵

Una simile posizione riguarda l'atto creativo della scrittura, che si dà ancora nella tensione dello scrittore verso uno stato di mancanza. Ciò di cui parla Blanchot è un movimento verso la scrittura a-soggettiva che non dà per assodato il fatto che un soggetto a monte del testo non esista più, ma sembra dire invece che lo scrittore è artefice, nella sua esperienza, del vuoto fondamentale che permette la sua scomparsa.

I.3.1. *Il gioco di scrivere*

In questo senso, Blanchot interroga radicalmente un “nuovo”

⁶⁴ Maurice Blanchot, *Le livre à venir* [1959] (Paris : Gallimard, 2012), 310.

⁶⁵ Anne-Lise Schulte Nordholt, *Maurice Blanchot. L'écriture comme expérience du dehors* (Geneva : Librairie Droz S.A., 1995), 274.

spazio della scrittura che coincide con il suo momento fondativo. In uno dei saggi che hanno maggiormente contribuito a un ritorno dell'attenzione sulla produzione narrativa di Blanchot, *La pensée du dehors* (1966), Foucault scrive:

Le 'sujet' de la littérature (ce qui parle en elle et ce dont elle parle), ce ne serait pas tellement le langage en sa positivité, que le vide où il trouve son espace quand il s'énonce dans la nudité du 'je parle'. Cet espace neutre caractérise de nos jours la fiction occidentale.⁶⁶

È a partire dalla radicale interrogazione di questo spazio delimitato dalla scrittura che emerge la figura dell'autore così come intesa da Blanchot.

Dal canto suo, in un piccolo *pamphlet* del 1986, dedicato alla *figura* intellettuale di Michel Foucault, Blanchot fa una considerazione cruciale proprio riguardo alla questione del soggetto, affermando che

[L]e sujet ne disparaît pas : c'est son unité trop déterminée, qui fait question, puisque ce qui suscite l'intérêt et la recherche, c'est sa disparition (c'est-à-dire cette nouvelle manière d'être qu'est la disparition) ou encore sa dispersion qui ne l'anéantit pas, mais ne nous offre de lui qu'une pluralité de positions et une discontinuité de fonction.⁶⁷

Si tratta di una precisazione centrale anche nell'opera dello stesso Blanchot, in quanto legata a un'idea di *discontinuità* che emerge dall'opposizione a ogni principio di continuità stabile del soggetto, aspetto contro il quale anche lo stesso Foucault si scagliava.

Tra i due pensatori esiste, però, un'ulteriore affinità. Nello stesso anno in cui Foucault tiene la sua conferenza sull'autore, Blanchot pubblica l'imponente raccolta di saggi *L'entretien infini* (1969). In

⁶⁶ M. Foucault, "Le pensée du dehors", *Critique* 229, (1966), 525.

⁶⁷ M. Blanchot, *Michel Foucault tel que je l'imagine*, in *Une voix venue d'ailleurs* [2002] (Paris : Gallimard, 2005), 124-125.

entrambi i lavori viene messa in luce subito una particolarità essenziale per comprendere il livello su cui si costruisce il legame intellettuale tra i due. Come si è visto, da una parte Foucault parla dell'autore come di colui a cui "spetta la parte del morto nel gioco della scrittura"; mentre dall'altra, tutto il volume di Blanchot porta come epigrafe iniziale le parole di Mallarmé: "ce jeu insensé d'écrire".⁶⁸ In entrambi i casi, l'esperienza della scrittura è associata a quella del *gioco*: come se l'autore, lungi dall'avere intenzioni da difendere o ideologie da rappresentare, fosse già entrato nello spazio della finzione e, in questo, fosse chiamato a recitare [*jouer / play*] una parte e quindi accettare già una forma di mascheramento.

Da qui deriva una distinzione concettuale che permette di prendere in considerazione la scomparsa dello scrittore (e dell'autore) nella sua dimensione per certi versi più ludica e inscindibile dalla pratica della scrittura, superando le posizioni più rigide legate invece a una cancellazione totale della sua figura come programma ideologico. Come si vede dal brano di Blanchot citato poco sopra, la scrittura definisce un soggetto per sottrazione, e questo metodo è, però, esso stesso il modo di costruzione di un nuovo soggetto. Quella "discontinuità di funzione" diventa così la caratteristica centrale del soggetto-autore che, con la scrittura, è sottoposto a un continuo processo di trasformazione. Ma se in virtù di questa discontinuità si definisce un nuovo soggetto e la scomparsa diventa "un modo di essere", ci si può chiedere quali siano allora le differenze rispetto alla posizione di un'obliterazione totale dell'autore.

Da un punto di vista generale, si può affermare che la *scomparsa* non implica necessariamente la *morte*, mentre vale sempre il contrario, almeno in termini concreti. La morte può essere considerata come un passaggio ontologico dall'essere al non essere; mentre la *scomparsa*, così come la *sparizione*, è prevalentemente un movimento, uno spostamento da un luogo e un tempo precisi a uno più sfumato e sconosciuto, ma senza che questo passaggio rappresenti

⁶⁸ Cfr. Blanchot, *L'entretien infini*, 1; questa formula diventerà anche il sottotitolo dell'edizione e traduzione italiana dello stesso volume.

una condizione definitiva. In questi termini, la scomparsa riprende, invece, quell'oscillazione fondamentale che Blanchot riconosceva nella scrittura come momento della trasformazione. Sebbene questa definizione possa adattarsi anche al termine 'morte', essa sarebbe da considerare soltanto nel suo senso figurato e non letterale, e non potrebbe essere generalizzata. Al contrario, la *scomparsa*, prima di essere identificata con il risultato di un atto o di un evento, è soprattutto una forma, una modalità dell'essere. Poiché chi resta vede soltanto un risultato, ovvero l'assenza o il vuoto, questo non significa che non ci sia una forma in atto, un processo in corso. La *scomparsa* non rappresenta quindi uno stato, non è l'assenza, ma piuttosto è il processo che porta all'assenza.

In Blanchot, la scomparsa, come il negativo, è quindi una condizione a monte in ogni atto di creazione, inteso come spazio vuoto in cui chi scrive "prende la parola". La scrittura, nella sua dimensione d'opera tesa verso la distruzione, è sempre presa nella creazione dello spazio che permette la sua dispersione: è, lo si è detto poco sopra, un *morire* più che una morte. Essa è dunque uno *scompare*, nella misura in cui si scompare da una forma per entrare in un'altra, ci si nasconde. Si è assenti per qualcuno che guarda esternamente ma non si è assenti dalla prospettiva di chi scompare. Al contrario, chi scompare sente la sua scomparsa come processo, sente il suo *scompare* o *sparire*, il suo passaggio, il suo cambiamento, e di questo rende conto. Questa è una differenza importante da sottolineare nella prospettiva di Blanchot, cioè quella di una scrittura considerata come gioco con le parti coinvolte. L'io che scompare non ha importanza perché scompare nella sua dimensione già de-realizzata, già a-soggettiva, in cui la scrittura lo ha messo.

Anche in questo caso, come nel porsi la domanda sulla letteratura, Blanchot sposta lo sguardo da un *cosa* a un *come*: in altri termini, dal fatto in sé al movimento in cui il fatto si genera, ovvero il modo dello scomparire. In un simile orizzonte, le implicazioni che l'autore ha nei confronti del testo si configurano come uno scambio di possibilità reciproche: il soggetto che scrive scompare nella scrittura, e ciò gli consente di moltiplicare infinitamente la

sua unità identitaria, opponendo all'unicità dell'autore la pluralità di un soggetto mobile.

Al di là dalla persona e dalla biografia dello scrittore, la sua fondamentale presenza deve essere messa in luce nella tensione che esiste nel creare uno spazio in cui si genera lo scambio continuo tra opera e autore. Nell'analizzare l'idea di letteratura che emerge da *La littérature et le droit à la mort* questo scambio è risultato evidente in quanto momento costitutivo dell'esperienza scritturale, dove la tensione era generata dal movimento dialettico che Blanchot poneva al centro di ogni atto di scrittura.

I.3.2. *Il gioco e il gesto*

In questi termini, come afferma Foucault, l'autore consegna sé stesso e la sua intera vita al gioco della scrittura in cui gli "spetta la parte del morto". L'opera che ne deriva porta in sé la traccia di un soggetto che si è sottoposto a questa modificazione. Il verbo giocare, inoltre, nel francese *jouer* così come nell'inglese *to play*, appartiene anche all'ambito semantico del teatro e ha il significato di recitare, dare vita a una finzione. Così, il "gioco insensato della scrittura" diventa una recitazione, una sorta di momentanea trasformazione del sé biografico in un personaggio finzionale. Tornando più esplicitamente a parlare del ruolo dell'autore nella sua relazione inscindibile con l'opera, nel saggio *Après coup*, Blanchot stesso afferma:

Ainsi, avant l'œuvre, l'écrivain n'existe pas encore ; après l'œuvre, il n'existe plus : autant dire que son existence est sujette à caution, et on l'appelle « auteur » ! Plus justement, il serait « acteur », ce personnage éphémère qui naît et meurt chaque soir pour s'être donné exagérément à voir, tué par le spectacle qui le rend ostensible, c'est-à-dire sans rien qui lui soit propre ou caché dans quelque intimité.⁶⁹

⁶⁹ Maurice Blanchot, *Après coup précédé par Le ressassement éternel* (Paris: Éd. de Minuit, 1983), 86.

La pratica scritturale sembra quindi tracciare il contorno di un soggetto effimero. A questo proposito, rileggendo la conferenza di Foucault, Giorgio Agamben, in un saggio del 2005, si concentra sulla tensione che ogni scrittura genera in sé tra il soggetto-autore e la funzione-autore. Partendo a sua volta dalla stessa citazione di Beckett che Foucault pone come origine del suo discorso, Agamben mette in evidenza come, benché rimanga inespresso e anonimo, debba esistere pur sempre un *qualcuno* che parla. In questo modo, “lo stesso gesto, che rifiuta ogni rilevanza all’identità dell’autore, ne afferma tuttavia l’irriducibile necessità”.⁷⁰

L’attenzione si sposta poi su un progetto di opera a cui Foucault aveva dato il titolo di *La vie des hommes infâmes*, considerata da Agamben come un “cifrario” per leggere la conferenza sull’autore. Qui il pensatore francese riflette sulla forza e l’importanza dei dispositivi del potere, considerandoli come un meccanismo che si avvale della scrittura dei burocrati come unica traccia delle vite di cui dà conto. Agamben mette in luce il paradosso secondo cui la possibilità stessa di rintracciare dei soggetti e degli individui, nascosti dietro le narrazioni che di loro sono state fatte dal potere, si verifica soltanto attraverso il riscontro del *gesto* della scrittura. Per questo, “la vita infame costituisce il paradigma della presenza-assenza dell’autore nell’opera”, perché quelle vite sono per sempre celate dietro al

[...] gesto con cui sono state fissate [e che] sembra sottrarle per sempre a ogni possibile presentazione, come se esse comparissero nel linguaggio soltanto alla condizione di restarvi assolutamente inesprese. [...] Se chiamiamo gesto ciò che resta inespresso in ogni atto di espressione, potremmo dire, allora, che, esattamente come l’infame, l’autore è presente nel testo soltanto in un gesto, che rende possibile l’espressione nella misura in cui insedia in essa un vuoto centrale.⁷¹

⁷⁰ Giorgio Agamben, “L’autore come gesto”, in *Profanazioni* (Roma: Notte-tempo, 2005), 68.

⁷¹ Agamben, “L’autore come gesto”, 73.

Ciò rimanda a Blanchot e alla scrittura come pratica di sottrazione e di scomparsa; e ancora sembra legare il gesto della scrittura al gioco, poiché, continua ancora Agamben, “l'autore segna il punto in cui una vita è giocata nell'opera. Giocata, non espressa; giocata, non esaudita”.⁷² Quello che per Blanchot era l'atto di scrittura come presentazione di un'assenza, per Agamben è il gesto scritturale in cui si gioca ed è recitata una vita, compresa quella dell'autore.

Il gioco, in questo caso, assume tutta la sua dimensione più profonda e radicale, la sua natura più seria, e soprattutto richiede la massima dedizione e la completa sottomissione: “l'autore non è che il testimone, il garante della propria mancanza nell'opera in cui è stato giocato”, scrive ancora Agamben.⁷³ Così, la vita dell'autore nell'opera può diventare una parte da recitare, un gioco catturato nella scrittura, già mutato dalle sue strategie, e non rimanda a una persona fisica ma soltanto al gesto stesso del *gioco scritturale* che ne segna la scomparsa nell'opera.

I.4. *Auster e l'opera come centro di attrazione*

Il movimento di scomparsa così come lo si considera in questo lavoro per guardare all'opera di Auster ha esattamente le stesse caratteristiche ed è concepito come una continua alternanza tra *scomparsa* e *comparsa*, in un gioco di scambio dove tutto si ridefinisce continuamente. Ma questo gioco della scrittura ha come campo d'azione lo spazio letterario, e gli attori sono, da una parte l'autore e lo scrittore, che in questa chiave non sembrano avere per Blanchot la problematica distinzione che invece hanno in Barthes, e dall'altra l'opera e il lettore. La tensione tra le parti si produce attraverso un movimento continuo di *spostamenti*. Si può allora affermare che se il negativo è il centro di tutta l'opera di Blanchot, la scomparsa è, in modo generico, il suo manifestarsi. Attraverso il movimento del

⁷² Agamben, “L'autore come gesto”, 77.

⁷³ Agamben, “L'autore come gesto”, 79.

negativo si produce l'opera ma, allo stesso modo, la scomparsa che ne deriva si dà come comparsa di un evento del tutto particolare.

Proprio alla luce di quest'idea, che riguarda l'atto della scrittura come modo di creazione di un autore dai tratti sfuggenti, vale ora la pena riprendere la lettura dei lavori di Auster, per evidenziare come in essi si apra un vero e proprio modo dello scomparire dei soggetti che è legato inscindibilmente al processo di scrittura. Il soggetto-autore quindi si *inscrive* nell'opera, ma solo per nascondersi. In questi termini, egli crea lo spazio di ricerca per la sua identità mutevole e vuota, sempre soggetta a trasformazione e ridefinizione.

In due interviste rilasciate a Lerry McCaffery e Sinda Gregory tra il 1989 e il 1990, Auster esplicita in questi termini una delle sue convinzioni fondamentali riguardo alla scrittura e alla figura dell'autore:

You see Leo Tolstoy's name on the cover of *War and Peace*, but once you open the book, Leo Tolstoy disappears. It's as though no one has really written the words you're reading. I find this "no one" terribly fascinating — for there's finally a profound truth to it. On the one hand, it's an illusion: on the other hand, it has everything to do with how stories are written. For the author of a novel can never be sure where any of it comes from. The self that exists in the world — the self whose name appears on the covers of books — is finally not the same self who writes the book.⁷⁴

Nella traccia del testo, *nell'opera*, scompare di fatto ogni soggetto troppo definito, per diventare invece uno spazio vacante. In questo senso, non è superfluo ricordare che proprio mentre scriveva i suoi primi lavori narrativi, tra cui *The Invention of Solitude* (1982) e *City of Glass* (1985), Auster stava lavorando alla traduzione di *Après coup précédé par Le ressement éternel* di Blanchot, pubblicata presso la casa editrice Station Hill nel 1985 con il titolo *Vicious*

⁷⁴ Paul Auster, *Interview with Lerry McCaffery and Sinda Gregory*, in *The Art of Hunger*, 301.

Circles: Two Fictions and After the Fact.⁷⁵ È proprio in *Après coup* che, a proposito del ruolo dell'autore, Blanchot precisa ancora che:

Si l'œuvre écrit produit et prouve l'écrivain, une fois faite elle ne témoigne que de la dissolution de celui-ci, de sa disparition, de sa défection et, pour s'exprimer plus brutalement, de sa mort, au reste jamais constaté: mort qui ne peut donner lieu à un constat.⁷⁶

Tra questa posizione e quella espressa da Auster si ritrovano molteplici affinità, e più ancora che di un'influenza diretta, come suggerisce María Laura Arce in *Paul Auster and the Influence of Maurice Blanchot* (2016), si può forse più concretamente parlare di una continuità di pensiero rispetto alle modalità in cui l'atto della scrittura delinea proprio i tratti dello scomparire. Da questo punto di vista, *City of Glass* è certamente un lavoro emblematico del modo in cui l'esperienza scritturale diventa per la figura autoriale il centro di una continua interrogazione di sé e della propria individualità.

Le prime interpretazioni critiche di quest'opera ne hanno subito evidenziato il carattere filosofico e metafinzionale, contribuendo a far annoverare così Auster tra gli scrittori del postmodernismo. Su questa linea si inserisce anche la lettura dell'intera *Trilogia* come una "metaphysical detective novel", in cui l'indagine portata avanti dal personaggio del detective si fa metafora della relazione problematica tra autore, opera e lettore, e dove i continui slittamenti identitari complicano la linearità della narrazione, estendendo così la portata dell'indagine descritta a una riflessione metaletteraria.⁷⁷ Del resto, già dalle prime pagine il libro presenta un'esplosione dei

⁷⁵ La traduzione di Paul Auster si legge in Blanchot, "Vicious Circles: Two Fictions and After the Fact", in George Quasha (ed.), *The Station Hill Blanchot Reader* (Barrytown: Station Hill, 1999).

⁷⁶ Blanchot, *Après coup*, 86.

⁷⁷ Cfr. J. Zilcosky, *The revenge of the Author: Paul Auster's Challenge to Theory*. Sempre su una lettura di questo tipo della *Trilogia* di Auster si veda anche Anne M. Holzapfel, *The New York Trilogy: Whodunit? Tracking the Structure of Paul Auster's anti-detective novels* (Berlin: Peter Lang, 1996).

livelli narrativi che inaugura un percorso di ricostruzione ma anche di disseminazione di tracce.

L'anonimo narratore di *City of Glass* introduce una scissione legata a doppio filo con l'esperienza dello scrivere, e presenta lo scrittore Daniel Quinn in un momento di crisi nella sua vita professionale e privata. Quinn è dunque da considerare come figura autoriale, in quanto ha pubblicato alcune *detective stories* pur firmandole con lo pseudonimo di William Wilson. A sua volta, quest'ultimo rappresenta già una forma di intertestualità che de-realizza l'unità identitaria del soggetto-autore, e lo inserisce in un sistema intertestuale veicolato ancora dalla letteratura e dalla scrittura con il riferimento diretto al protagonista dell'omonimo racconto di Poe. A questi si aggiunge poi il personaggio di Max Work, detective e protagonista delle storie scritte da Quinn. Sebbene la narrazione prosegua concentrandosi prevalentemente su Quinn, gli altri due nomi che compongono la triade rivestono un ruolo importante nel dissimulare e problematizzare la personalità dello scrittore, perché:

He had, of course, long ago stopped thinking of himself as real. If he lived now in the world at all, it was only at one remove, through the imaginary person of Max Work. His detective necessarily had to be real. The nature of the books demanded it. If Quinn had allowed himself to vanish, to withdraw into the confines of a strange and hermetic life, Work continued to live in the world of others, and the more Quinn seems to vanish, the more persistent Work's presence in that world became.⁷⁸

In sostanza, si tratta di uno scrittore che scivola nel suo personaggio, dando vita a una sovrapposizione di scritture. Più interessante, però, è ragionare sui termini della questione.

Si è visto che l'opera costituisce una realtà in grado di assorbire ogni dimensione che la precede, e, nella sua autonomia, si presenta come zona di scambio in cui l'autore cede la sua esistenza

⁷⁸ Auster, *The New York Trilogy*, 9.

al personaggio finzionale. Come se non bastasse, a complicare ulteriormente la struttura di slittamenti e dislocazioni si aggiunge anche la decisione da parte di Daniel Quinn di improvvisarsi detective e di assumere l'identità di un fantomatico investigatore di nome 'Auster'. Lo scivolamento della figura autoriale nell'atto della scrittura riguarda quindi sia Paul Auster (autore in carne e ossa) sia Daniel Quinn (autore interno alla storia), e dà vita a una moltiplicazione ulteriore dei livelli narrativi che comprende anche la dimensione biografica dello stesso Auster. L'esistenza di Quinn attraverso *Work* riflette la sua decisione di trasformarsi nel detective 'Auster' per seguire le indagini affidategli. A un livello metatestuale, però, lo scambio rappresenta anche la decisione di Paul Auster di *giocare* la parte di sé stesso nella storia, ma costituendo il suo personaggio di ogni autorità e autorialità rispetto alla narrazione.

Questo fa sì che la scelta di Auster di introdurre elementi biografici per delineare la vita fittizia dei personaggi abbia come risultato una forma di scomparsa e dispersione della figura autoriale e della funzione-autore. Prima nella figura di Quinn, poi in quella di Auster stesso, infatti, l'autore viene attirato nella scrittura, sottomesso alla struttura della storia e alla sua logica interna. Inoltre, il nome 'Work' è lo stesso termine che in inglese è usato per tradurre la parola 'opera'. Una simile strategia permette di leggere la progressiva sovrapposizione di Quinn e *Work* anche da un punto di vista più teorico, come una sorta di annullamento del soggetto-scrittore all'interno dell'opera scritta. Lo stesso annullamento, però, è presente anche nella scelta di Auster di ridurre la sua esistenza biografica alla dimensione di un personaggio di invenzione, e soprattutto rappresenta una sorta di dichiarazione di sottomissione del soggetto, dell'intenzione e di ogni spiegazione lineare, all'opera stessa.

Ma se la connotazione di "Work" come opera è immediatamente evidente, alla luce del ragionamento esplicitato in precedenza rispetto alla lettura di Hegel data da Blanchot, è anche vero che "work" identifica l'idea di lavoro, che si pone come attività trasformativa

della materia così come di colui che agisce.⁷⁹ In tal modo, “Work” in quanto “opera” si fa centro di attrazione della personalità di Quinn come autore, ma in quanto “lavoro” si pone anche come momento di trasformazione in cui viene di fatto “messo in gioco” tutto ciò che sta prima dell’attività stessa della scrittura.

Inoltre, l’“opera”, così come il “lavoro” trasformativo della scrittura, sono anche lo spazio della narrazione di *City of Glass* e più in generale dell’intera *Trilogia*, in cui lo stesso Auster gioca la sua parte. In questi termini *City of Glass* mette certamente in luce una definizione problematica di autore e presenta a più riprese una situazione di profonda autonomia del libro rispetto a ogni identità ben definita.⁸⁰ Tuttavia, non sembra essere l’identità perduta il centro della ricerca, ma è soprattutto l’esperienza della scrittura che diventa una ricerca senza fine, una vera e propria indagine dal carattere metafinzionale e metafisico. Anche in questo caso, non è l’oggetto ad essere al centro della ricerca, ma la modalità stessa della ricerca.

Come rileva ancora Zilcosky, un simile modo di procedere rappresenta una sfida lanciata al lettore, il quale diventa a sua volta detective e deve lasciarsi attrarre dalla costruzione e dall’evoluzione degli eventi narrati, senza però poter avere mai la certezza di risolvere il caso che gli si presenta.⁸¹ Attraverso una definizione per contrasto con un genere ben definito come la *detective fiction*, che si fonda, tra l’altro, sulla necessità di una struttura consequenziale

⁷⁹ A proposito di questa lettura e di una diretta relazione con il pensiero di Maurice Blanchot si veda soprattutto Jeffrey T. Nealon, “Work of the Detective, Work of the Writer: Paul Auster’s *City of Glass*,” *MFS Modern Fiction Studies*, 42:1, (1996), 91-110.

⁸⁰ È proprio sul tema dello scivolamento e sulle crisi dell’identità che la critica si è maggiormente concentrata leggendo *City of Glass* e l’intera *Trilogia* facendone di fatto un testo esemplare per mostrare il processo di perdita di ogni identità definita e stabile attraverso l’apparizione del *Döppelgänger*. Cfr. qui soprattutto Carsten Springer, *Crises: The Works of Paul Auster* (New York: Peter Lang, 2000).

⁸¹ Cfr. Zilcosky, *The revenge of the Author: Paul Auster’s Challenge to Theory*.

delle dimostrazioni e sull'equivalenza "author : reader = criminal : detective", la critica ha usato per il libro di Auster definizioni come "anti-detective fiction" o anche "metafictional anti-detective fiction".⁸² Altri esempi illustri sono *The Crying of Lot 49* (1967) di Thomas Pynchon, così come *Pale Fire* (1962) di Vladimir Nabokov, opere in cui l'andamento della narrazione si configura come un gioco parodico e ironico con le strutture base del genere tradizionale che viene decostruito. Contrariamente a una *detective story* canonica, infatti, nell'*anti-detective fiction* nulla viene spiegato o risolto nella conclusione, e ogni situazione rimane aperta nella sua totale possibilità. Così,

City of Glass could be awkwardly described, then, as a "meta-anti-detective" story. Within the novel are several characters who are simultaneously authors and detectives, or more precisely, who are authors who choose to *play the role of detective*.⁸³

Anche a un livello interno, l'autore gioca una parte e diventa il detective che deve seguire le tracce disposte dal testo. L'intero impianto metodologico sembra dunque vacillare e crollare dentro l'opera. Se, infatti, nella *detective fiction* tradizionale il lettore poteva

⁸² Quest'ultima definizione è utilizzata da Stefano Tani in *The Doomed Detective* (Chicago: Chicago University Press, 1984), e prende le mosse dall'idea di "anti-detective fiction" usata da William Spanos in "The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination." *Boundary 2*, 1:1, (1972), 147-68. A proposito di questa prospettiva, su una linea di indagine decostruzionista va ricordato soprattutto il contributo di Alison Russell, "Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-Detective Fiction", *Critique-studies in Contemporary Fiction*, 31 (1990), 71-84. È soprattutto grazie a quest'ultimo studio che questa categoria è stata poi ampiamente impiegata nelle interpretazioni e letture di *The New York Trilogy* per sottolinearne la dimensione più innovativa e sperimentale che appunto mette in discussione e sovverte il genere consolidato della *detective fiction*. Si vedano in particolare Madelaine Sorapure, *The Detective and the Author*, in D. Barone (ed.), *Beyond the Red Notebook* (Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1995); Zilcosky, *The Revenge of the Author: Paul Auster's Challenge to Theory*.

⁸³ Sorapure, "The Detective and the Author", 72. [Corsivo mio]

arrivare a svolgere il ruolo del detective grazie alla ricostruzione degli indizi, e quindi conoscere fino in fondo le idee dell'“autore-criminale”, nell'*anti-detective novel* una simile possibilità non è data, perché la storia sfugge a ogni comprensione, e assume un carattere autonomo.

Nel caso di Auster i personaggi che rivestono il ruolo di autori e investigatori si trovano impossibilitati ad avere una visione chiara della storia e sono continuamente sopraffatti dagli eventi, costretti a recitare una parte che non scelgono. L'opera non ha più fuori da sé un soggetto stabile che vi immette un messaggio, ma presenta *in sé* i suoi soli significati, e apre a una ricerca e a uno scambio senza fine tra tutti i soggetti in campo. Insomma, “il n'y a pas de hors-texte”, per riprendere la nota formula di Derrida, o, nella versione interrogativa che ne dà Auster in *Ghosts*, “How to get out of the room that is the book that will go on being written for as long as he stays in the room?”.⁸⁴

Sotto questo aspetto, ancora in relazione ai giochi metafinzionali postmoderni tipici delle opere di Auster, Jaroslaw Hetman ha scritto recentemente che

The difficulty of determining the category of authorship in Auster's prose also result from a degree of indirectness of his narratives. Auster's authors often tell stories of others, and in the process of narration, they appropriate the stories as their own. This creates a sense of absence regarding *original* authors. Yet, [...] the authorial position does not remain unoccupied, it is immediately assumed by yet another author narrating someone else's story.⁸⁵

In questo gioco di scatole cinesi tipico della scrittura austeriana un autore reale fuori dal testo non ha più importanza perché nell'opera esso viene continuamente moltiplicato e disperso, attraverso una scrittura che ne modifica la funzione. Se ne può, però, tratteg-

⁸⁴ Auster, *The New York Trilogy*, 201-202.

⁸⁵ Jaroslaw Hetman, *Ekphrastic Conceptualism in Postmodern British and American Novels* (New York: Peter Lang 2015), 123.

giare una presenza in filigrana, a patto che non la si consideri più come la diretta espressione di un'intenzione o di una personalità, ma piuttosto una sorta di *fantasma* che infesta i diversi livelli della scrittura: una figura che gioca a fare l'autore o un autore che disperde nel testo i suoi stessi *fantasmi*, le sue proiezioni. Oltre al caso esplicito della *Trilogia*, a partire da *Moon Palace* (1989) Auster inizia sistematicamente a disseminare numerosi elementi riconducibili alla sua vita e a eventi che lo hanno riguardato in prima persona e che vengono generalmente configurati come aspetti che caratterizzano i personaggi. È questa una costante dei suoi lavori, da *The Red Notebook* (1992), in cui le storie narrate vengono poste sotto il segno del sottotitolo "True stories" e raccontano fatti presumibilmente accaduti allo stesso Auster, fino a lavori più recenti come *Invisible* (2009) o *4321* (2017), dove i tratti biografici dello scrittore statunitense vanno a interferire con le biografie dei personaggi e danno forma a una continuità tra la persona dell'autore e la sua invenzione.⁸⁶ Nel caso di *4321* è il mondo della Newark in cui Auster è cresciuto negli anni Cinquanta e Sessanta a rappresentare lo sfondo per le molteplici possibilità esistenziali a cui il giovane Ferguson va incontro, e la struttura narrativa si configura come un sistema di quattro storie possibili e di quattro possibili direzioni in cui una vita si sarebbe potuta concretizzare. Inoltre, anche in questo caso, il tessuto connettivo della scrittura dispone giochi di riferimenti interni ad alcuni episodi narrati appunto in *The Red Notebook*, o ancora a dettagli della vita stessa di Auster, come i riferimenti alla Columbia University negli anni Sessanta, un aspetto che si ritrova anche nel caso del personaggio di Adam Walker in *Invisible*, a cui viene anche attribuito il periodo trascorso a Parigi, altro aspetto di congiunzione con Auster.⁸⁷

⁸⁶ Rispetto a questi rimandi autobiografici nelle opere di Auster, Carsten Springer nel suo *Paul Auster: a Sourcebook*, ricostruisce la rete dei rimandi dando vita a una vera e propria mappa di queste corrispondenze.

⁸⁷ In un recente libro di conversazioni con I. B. Siegmundfeldt, a proposito del personaggio di *Invisible* Auster afferma: "The facts are that Adam Walker is my age and he's a student at Columbia University. He has the same job in the library

Simili riferimenti sono però polverizzati e disseminati nelle trame finzionali, come già accadeva nel caso dello scrittore Paul Auster in *City of Glass*, e rappresentano ancora una volta lo spazio in cui una vita è *giocata*, o recitata. In questo modo, Auster vuole preservare il fondo misterioso della *pratica* della scrittura, in cui il soggetto è quindi destituito della sua unità e si iscrive nell'opera che agisce su di lui e in lui. Secondo quanto si vede in Auster, per altro, tra le strategie offerte al soggetto-autore vi è dunque sempre quella del nascondimento come forma di trasformazione. Così, "il luogo – o, piuttosto, l'aver luogo – del poema non è né nel testo né nell'autore (o nel lettore): è nel gesto in cui autore e lettore si mettono in gioco nel testo e, insieme, infinitamente se ne ritraggono".⁸⁸

Una simile visione, però, sembra rimandare nuovamente a quanto scriveva Blanchot a proposito di una caratteristica sostanziale del linguaggio letterario. Se l'ideale della letteratura è quello di parlare senza dire niente, o dicendo il *niente*, come sembra suggerire Blanchot, allora non esiste un senso, non esiste una direzione né tanto meno una precisa volontà che viene espressa dall'autore nel momento in cui scrive. Non c'è un'affermazione di sé o delle proprie convinzioni. Ciò che esiste in quest'atto supremo di scrittura è un movimento verso *qualcosa*, che genera la scomparsa di chi scrive.

Intesa nella sua dimensione più profonda, la parola letteraria diventa la possibilità di dare un senso impersonale al mondo, che prescinde dalla relazione che con esso ha lo scrittore. In questo modo l'autore è già oltre sé stesso e diventa il tramite di un discorso che si svolge al di fuori di lui, e di cui è eventualmente *interprete*. Proseguendo su questa linea, tramite la lettura di Mallarmé, Blan-

that I once had. The Paris hotel is based on a hotel where I stayed: a dump that cost seven francs a night, which was the equivalent of a dollar and forty cents back then." Cfr. I. B. Siegmundfeldt (ed.), *Paul Auster. A Life in Words* (New York: Seven Stories Press, 2017), 278.

⁸⁸ Agamben, "L'autore come gesto", 79.

chot mette in luce quelli che chiama i due “crinali” [*pentes*] della letteratura: la “prosa significativa” e il linguaggio poetico.⁸⁹

Da una parte, la “prosa significativa” ha lo scopo di far comprendere il senso delle cose che esprime. È questo il linguaggio specifico di ogni comunicazione e che svolge la funzione di rappresentare il mondo. Arriva, però, un momento in cui l’arte, la scrittura stessa, non riesce più a sostenere questo linguaggio perché lo riconosce come menzognero e non aderente al fondo essenziale e misterioso delle cose. In una ricerca più profonda, lo scrittore prova a rappresentare l’assenza che si è vista operare nella scrittura e che si mostra come trasformazione delle cose.

Si arriva così sull’altro versante, dove sempre si manifesta la necessità di un linguaggio più propriamente poetico. Qui lo scrittore si interessa alle parole più che al mondo, anzi, usa il linguaggio come se non ci fosse mondo.⁹⁰ La letteratura si libera da ogni necessità rappresentativa e si dà come forza oggettiva e impersonale. Il secondo versante è la presenza stessa della parola, che però non ha alcun significato perché è distaccata da ogni forma di realtà. Nella poesia è la parola a farsi cosa, essa non è più un segno che rappresenta e che rimanda a una realtà ma è essa stessa una realtà nuova. Sul versante della parola poetica si mostra l’assenza nella sua forma oggettiva: “le mot agit, non pas comme une force idéale, mais comme une puissance obscure, comme une incantation qui contrait les choses, le rende *réellement* présentes hors d’elle mêmes”.⁹¹

⁸⁹ Una simile distinzione tra prosa e poesia si trova anche in *Qu’est-ce que la littérature?*. Qui Sartre riflette sul fatto che nella poesia le parole non *esprimono* ma diventano oggetti che si sostituiscono a ciò che dovrebbero designare. La parola poetica, una volta che è pronunciata si distacca dalla significazione e diventa illeggibile anche per colui che l’ha scritta. Di contro, la prosa permette l’espressione dell’emozione in termini utilitaristici e finalizzati a uno scopo preciso. Per questo Sartre vede nella prosa la possibilità di un linguaggio impegnato mentre nella poesia vede un’esperienza diversa e volta a un godimento di carattere estetico e puramente contemplativo. Cfr. Sartre, *Qu’est-ce que la littérature?*, 19-22.

⁹⁰ Blanchot, *La part du feu*, 310.

⁹¹ Blanchot, *La part du feu*, 317.

Un'ottica simile pone di fronte a una situazione in cui c'è un vuoto, il linguaggio si avvicina a un vuoto, e di questo vuoto deve rendere conto attraverso una parola in grado di farsi portatrice di uno svuotamento. La letteratura è continuamente presa in questa tensione tra i suoi due versanti inseparabili, quello significativo e quello poetico, e così è anche lo scrittore.

Blanchot considerava questo aspetto in relazione alla necessità di liberare la potenza dell'opera. Solo così è attuabile la sua funzione di centro attrattivo della lettura, ma soprattutto della scrittura. Inoltre, sebbene esaltasse l'impersonalità, riconosceva l'opera proprio come uno spazio di continua comparsa e scomparsa dei soggetti. Infatti, esclusa l'intenzione, la scrittura si attesta come esigenza che attrae il soggetto scrivente senza particolari ragioni di carattere comunicativo: il gesto scritturale diventa affermazione in sé, impersonale e sempre teso verso una configurazione che non può stare al di fuori.

Nel suo lavoro Auster non cerca di esprimere un'analisi particolare del mondo ma sembra sottomettersi a un processo di modifica e di riduzione finzionale che minaccia anche la sua stessa biografia. Così, la sua esperienza scritturale è prevalentemente rivolta all'esplorazione di uno spazio altro che il libro e la scrittura chiamano in causa. Se la scrittura diventa un nuovo modo di costruzione del soggetto, e non più solo il risultato o l'oggetto creato da un'unità monolitica fuori dal testo, ogni libro apre uno spazio in cui l'autore scompare nella sua dimensione troppo determinata, ma nel quale non smette mai nemmeno di riapparire come altro.

L'opera, come il *Work* di *City of Glass*, si attesta dunque come centro di questa trasformazione dove lo scrittore è già un'entità neutra e impersonale. Ma è un centro sempre mobile, come dice ancora Blanchot:

un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire: centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. [...] Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre.⁹²

⁹² Questa è l'avvertenza che si legge in Blanchot, *L'espace littéraire*, 9.

E da parte sua, Auster gli fa eco proprio in *City of Glass* facendo dire al narratore: “The centre, then, is everywhere, and no circumference can be drawn until the book has come to its end”.⁹³ Ma proprio verso la fine, il narratore annuncia una sorta di dichiarazione di resa: “at this point the story grows obscure. The information has run out, and the events that follow this last sentence will never be known. It would be foolish even to hazard a guess”.⁹⁴ È proprio in virtù di questa concezione dell’atto della scrittura come ricerca continua di una *differenza* che Auster si trova vicino a quanto detto riguardo a Blanchot, in una consonanza che evidenzia un modo di pensare alle possibilità che la letteratura e la scrittura aprono nella prospettiva di una radicale esperienza.

La scrittura austeriana trattiene quel carattere ambiguo visto all’opera in Blanchot in quanto nega una facile rappresentazione dell’io e, di contro, prospetta la possibilità di una sua negazione. Come scrive Annick Duperray riguardo alla funzione del negativo in Auster:

Les multiples figures auctoriales qui habitent son œuvre sont placées sous double sceau : sous le sceau d’un désir absolutiste qui cherche à néantifier tout ce qui est ; mais aussi sous le sceau du réel, de l’incarnation, de la réalisation, en raison de cet inextricable paradoxe selon lequel tout négation doit nécessairement se manifester, se formuler – s’affirmer – par le truchement de la parole.⁹⁵

Questa lettura diventa ancora più significativa alla luce della doppia struttura del linguaggio messa in evidenza da Blanchot. Grazie proprio al linguaggio letterario, Auster si interessa a un’esperienza dove ogni affermazione di sé viene presa dalla necessaria negazione e trasformazione che muove l’opera. Tutto ciò avviene dunque nell’atto stesso che afferma la negazione, ovvero la sotto-missione dell’autore all’opera. Da una parte è infatti presente anche

⁹³ Auster, *The New York Trilogy*, 8.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Duperray, *Paul Auster. Les ambiguïtés de la négation*, 9.

in Auster la necessità di annullare tutto per essere fedeli alla pura finzione, mentre dall'altra sorge la necessità di rendere conto di questo stesso processo di negazione attraverso l'attrazione della parola letteraria. Così, per Auster, nell'atto scritturale l'autore perde la sua forma di "io" biografico e, come nel caso di Quinn, viene sopraffatto da una forza che non è in grado di controllare e che lo trasforma in una presenza neutra. La narrazione diventa così un insieme di possibilità che si equivalgono e si escludono sempre a vicenda, e questo sembra anche il punto attorno a cui ruota l'intera struttura di *4321*.

Ma allora, come scrive François Gavillon, "l'important n'est pas tant de faire l'inventaire de ces éléments autobiographiques que de voir dans quelle mesure ils sont incorporés à l'écriture pour composer la fiction".⁹⁶ Se il libro è il luogo di un continuo nascondimento, è senz'altro interessante vedere come la critica austeriana torni ciclicamente proprio a una metaforica del libro inteso soprattutto come luogo di auto-confinamento. Tuttavia, se questo è certamente valido in termini tematici, e le stanze chiuse, proprio a partire da *The Locked Room* (1987), ultima storia della *Trilogia*, sono di fatto tra i luoghi più rappresentati da Auster, è vero che in essi è ancora l'atto della scrittura ad affermarsi come spazio aperto e quindi il confinamento risulta più un puro espediente narrativo che una reale concezione del mondo.

Lo scrittore come gesto, creatore e luogo di scelta di un determinato modo espressivo, diventa un soggetto-autore nella sua particolare tensione verso l'opera. A questo punto, la scomparsa dell'autore smette di essere posta al di fuori del testo ma viene piuttosto a definirsi come suo meccanismo. Con l'impiego di elementi biografici e di aspetti legati alla sua vita, così come con l'uso costante di numerosi personaggi-autori e personaggi-scrittori, Auster sembra continuamente far recitare, e recitare lui stesso, la parte di *qualcuno* che scompare e perde la propria consistenza troppo definita in grado di controllare la storia in cui è inserito.

⁹⁶ Gavillon, *Paul Auster. Gravité et l'érotisme de l'écriture*, 149.

L'universo finzionale di Auster delinea quindi una sorta di ponte sottile che collega una visione anti-soggettivista con una pratica narrativa interessata a interrogare la dinamica aperta tra autore e opera ancora nei termini di un atto affermativo di creazione.

In questo senso, lungi dal poter accettare una definitiva morte dell'autore, lo scrittore americano sembra proporre una serie di formule di nascondimento che mettono in luce lo scomparire dell'istanza autoriale: non una definitiva assenza, ma un processo tensivo inaugurato e reso possibile proprio *dalla e nella* scrittura. Un simile atteggiamento testimonia anche da parte di Auster un interesse verso ciò che *può* la letteratura e, in modo più specifico, verso la domanda cosa "cosa *può* la scrittura?". Quest'ultima, infatti, tramite le sue strategie, può creare in sé le condizioni per fare in modo che si delinei una possibile via di fuga dell'autore, uno spazio di azione della scomparsa in cui l'atto, il *gesto scritturale*, renda possibile una forma di spostamento, di dispersione e di dislocazione del soggetto. L'uso di una scrittura de-soggettivante agisce quindi come dispositivo e diventa quindi il contro-dispositivo che libera i soggetti alla possibilità estrema della scrittura stessa, ovvero quella di negarsi nella loro affermazione.

Tuttavia, se questa trasformazione di una figura autoriale si sposta nel testo, nelle pieghe della scrittura, resta da vedere quali sono i modi in cui la strategia scritturale rende possibili le forme di scomparsa che qui sono state delineate.

II. I MODI DELLA SCOMPARSA. DALL'ESTERNO ALL'INTERNO

Celui qui critique ou repousse le jeu,
est déjà entré dans le jeu.
M. Blanchot, *L'écriture du désastre*

Il quadro fin qui tracciato trova ulteriore conferma se si guarda alla fase iniziale della scrittura di Auster. L'approccio estremamente consapevole ai meccanismi letterari, a volte apertamente scoperto come impone il postmodernismo, è infatti uno degli aspetti principali dei suoi testi, e risulta evidente fin dalle poesie scritte e pubblicate negli anni Settanta. Oltre a queste, le traduzioni, le prefazioni, le recensioni e i saggi critici scritti per riviste e magazine letterari danno la misura non soltanto dei riferimenti culturali dello scrittore, ma aiutano a delineare certi tratti e concetti che permangono in tutta la sua scrittura.¹

In quei primi testi si intravede già, per esempio, quella dedizione assoluta all'atto di creazione che si riscontra in molti personaggi delle sue opere. A un simile pensiero si lega soprattutto l'idea di "art of hunger" e dell'artista che sacrifica sé stesso come prototipo di un atteggiamento creativo che da Kafka a Beckett a Artaud at-

¹ Su questa base, molta critica, anche di recente, si è concentrata proprio su questa prima fase della produzione austeriana per rintracciare delle forme e dei motivi inaugurali. Oltre ai numerosi studi dedicati specificamente a *The Invention of Solitude* e a *The New York Trilogy*, considerati come atti fondativi, si vedano Clara Sarmento, *The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster* (Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars, 2017) e Andreas Hau, *The Implosion of Negativity. Poetry and Early Prose of Paul Auster* (Norderstedt: Herstellung und Verlag, 2010).

traversa la letteratura a cui Auster si dedica nei primi anni.² Proprio nel saggio intitolato *The Art of Hunger* (1970) si trova anche una versione più prosaica di quella doppia implicazione relativa alla configurazione autoriale vista nelle pagine iniziali di *La littérature et le droit à la mort* e che per Auster diventa: “the process is inescapable: he must eat in order to write. But if he does not write, he will not eat. And if he cannot eat, he cannot write. He cannot write.”³ Le risonanze e i riferimenti esplicitati da Auster in questa fase di ‘apprendistato letterario’ assumono anche a tutti gli effetti le caratteristiche e le modalità di quello che Bloom ha chiamato “literary love”, ovvero un complesso di fascinazioni e di progressivi superamenti che definiscono la voce dello scrittore.⁴

In un altro testo giovanile, *Hand to Mouth. A Chronicle of Early Failure* (1997) lo stesso Auster racconta invece della sua vita “in attesa” di diventare romanziera, nella consapevolezza che “becoming a writer is not a ‘career decision’ like becoming a doctor or a policeman. You don’t choose it so much as get choosen”.⁵ In una più diretta relazione con l’atto di scrivere, però, nel primo Auster le forme assunte da questa vocazione passano da un nesso inscindibile tra l’attività di traduttore e quella di poeta.

II.1. Found in translation. *La traduzione come riflesso della scrittura*

Tra il 1970 e il 1974, a Parigi lo scrittore entra in contatto con il gruppo dei poeti che orbita attorno alla rivista *L'Éphémère*, tra cui

² Su questo aspetto si veda Izebela Zieba, “Paul Auster and C. Reznikoff: The Hunger-Artists of Jewish America”, *An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 33.1 (2014), 101-124.

³ Paul Auster, “The Art of Hunger” [1970], in *Collected Prose* (New York: Picador, 2003), 317.

⁴ Cfr. Harold Bloom, *The Anatomy of Influence* (New Haven: Yale University Press, 2011).

⁵ Paul Auster, *Hand to Mouth* [1997] (London: Faber & Faber, 1998), 4.

Jacques Dupin e André du Bouchet, che diventano per lui riferimenti fondamentali.⁶ Sono emblematiche a questo proposito le sue traduzioni *Fits and Starts: Selected Poems of Jacques Dupin* (1974) e *The Uninhabited: Selected Poems of André du Bouchet* (1976).⁷

È nello stretto legame con il pensiero di questi autori e con la loro poetica che matura in Auster l'idea di un'esperienza scritturale come tensione destinata a rimanere aperta tra il mondo e la parola, tra una parola che comunica e una che si fa poesia. Nella prefazione alla traduzione delle poesie di Dupin, Auster scrive:

The poem is the field in mental space in which a struggle is permitted to unfold: between the destruction of the poem and the quest for the possible poem. [...] The struggle is not a simple either/or conflict between this and that [...] it is a matter of destroying in order to create and of maintaining a silent vigil within the word until the last living moment.⁸

Scrivere è dunque mettere in pericolo ciò di cui si parla, e la parola poetica, svincolata da istanze rappresentative o comunicative, porta in sé la propria necessità e la propria essenza. In questi termini, ciò con cui Auster entra in contatto nel suo periodo parigino è quindi soprattutto un'atmosfera intellettuale che filtra nel suo lavoro e nel suo modo di vedere l'atto della scrittura. Attraverso l'attività di traduttore, infatti, assume una posizione marginale e in costante tensione verso l'*altro*, sia da un punto di vista linguistico

⁶ Rispetto alle connessioni tra Auster e la poesia francese si rimanda qui a François Hugonnier, "Speaking the Unspeakable: Auster's Semiotic World", in Stefania Ciocia and Jesús A. González, *The Invention of Illusions* (Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011), 259-289. Chi scrive si è occupato delle influenze di una linea francese nella poesia austeriana in Andrea Pitozzi, "Tradurre un'aria. La poesia francese di Paul Auster", in Marina Dossena, Stefano Rosso (eds.), *Mondi e modi della traduzione* (Verona: Ombre Corte, 2018), 176-195.

⁷ *Fits and Starts: Selected Poems of Jacques Dupin* (Weston: Living Hand, 1974); *The Uninhabited: Selected Poems of André du Bouchet* (Weston: Living Hand, 1976).

⁸ Auster, *Art of Hunger*, 181.

sia da un punto di vista intellettuale. Per questo la sua scrittura, soprattutto nella fase iniziale, rifugge ogni facile connotazione di genere e ogni precisa appartenenza culturale. L'ispirazione che deriva dal contatto con questa pluralità di tradizioni agisce come motore di dislocazione, un elemento che permette alla scrittura di trascendere vincoli geografici e tradizioni particolari. Anche in questo caso, più che di influenze dirette si può però parlare più proficuamente di affinità, un modo di aprirsi a un pensiero in grado di porre la scrittura sui limiti del linguaggio stesso, in una posizione di contemplazione dei propri meccanismi. In un'intervista con Stephen Rodefer del 1985, lo stesso Auster afferma, a questo proposito, che "[t]ranslation allows you to work on the nuts and bolts of your craft, to learn how to live intimately with words, to see more clearly what you are actually doing".⁹

Proprio la traduzione permette dunque un approccio consapevole alle forme e alle tecniche della letteratura, e soltanto a partire da questo presupposto si comprende l'importanza che l'attività di traduttore riveste nella scrittura di Auster. Sempre in riferimento alla poesia francese, lo scrittore cura anche le antologie *A Little Anthology of Surrealist Poems* (1972) e soprattutto il *Random House Book of 20th Century French Poetry* (1982), che raccoglie sue traduzioni di Antonin Artaud, Yves Bonnefoy, René Char e altri.¹⁰ In quest'ultimo lavoro appare poi uno dei primi rimandi diretti ancora a Blanchot, di cui Auster cita il passaggio "with the conviction that, in the end, translating is madness"¹¹ come epigrafe per una delle parti della sua introduzione. Il brano citato in inglese è tratto dal saggio *Traduire*, dedicato in parte a una lettura del saggio di Walter Benjamin "Il compito del traduttore".¹² Blanchot parla qui

⁹ Stephen Rodepher, "Translation", in James M. Hutchisson (ed.), *Conversations With Paul Auster* (Jackson: University Press of Mississippi, 2013), 3.

¹⁰ Si vedano le traduzioni e le curatele Paul Auster, *A little Anthology of Surrealist Poems* (New York: Siamese Banana Press, 1972); Paul Auster, *Random House Book of 20th Century Poetry* (New York: Vintage, 1984).

¹¹ Auster, *The Art of Hunger*, 233.

¹² Cfr. Maurice Blanchot, *L'amié* [1972] (Paris: Gallimard, 1972), 69-74.

della follia della traduzione riferendosi all'esperienza traduttiva di Hölderlin, esposto a una costante scissione di sé dal momento in cui intende la traduzione come movimento di avvicinamento a una condizione unitaria di fatto irraggiungibile: quel movimento infinito che proprio Benjamin definiva come l'essenziale "traducibilità" di ogni testo. Proprio in questa tensione, folle perché destinata a non chiudersi mai, si configura la potenza insita in ogni formazione linguistica, per usare ancora le parole di Benjamin. In altri termini, la traduzione non è imitazione o comunicazione di un già detto, ma un corrispondersi delle parti, una tensione verso un'impossibile adesione. In questo senso, l'atto traduttivo è molto vicino all'atto stesso della scrittura per Blanchot, esattamente come lo è anche per Auster. La follia della traduzione è infatti legata a sua volta a quel duplice movimento di distruzione e costruzione del linguaggio che la parola poetica si trova continuamente a mettere in atto.

La stessa linea di pensiero si ritrova esplicitata in termini narrativi anche nei testi di Blanchot tradotti da Auster, *Vicious Circles: Two Fictions and After the Fact*. Si tratta infatti di una riedizione di due *récits* scritti originariamente tra il 1935 e il 1936 (*L'Idylle* e *Le dernier mot*), pubblicati nel 1952 con il titolo *Le rassemblement éternel*. A questi, nel 1983 Blanchot aggiunge il saggio *Après coup* a cui si è fatto riferimento in precedenza. Al centro dei due racconti, però, vi è proprio il movimento circolare della scrittura, capace di reiterare un processo che alterna creazione e distruzione: in *L'Idylle* la legge di un linguaggio comune deve essere forzata e rotta per arrivare alla parola poetica e essenziale che è sempre *altra* rispetto alla comunicazione; mentre in *Le dernier mot* si manifesta la necessità di una parola comune e di quella "prosa significativa" che funziona come codice condiviso. Ecco che la metafora del circolo vizioso usata da Auster rende perfettamente questo movimento incessante.

La traduzione di questi testi si inserisce in un più ampio progetto che la casa editrice statunitense Station Hill, fondata nel 1977, decide di intraprendere in merito a nuove traduzioni delle opere di Blanchot in una prospettiva in grado di evidenziarne la forza creativa e l'attualità nel contesto della letteratura statunitense dell'e-

poca. In generale, l'introduzione del pensiero di Blanchot negli Stati Uniti può essere ricondotta a due momenti fondamentali: una fase iniziale in cui allo scrittore francese è riservata prevalentemente un'attenzione in un ambito teorico che si interessa all'intreccio tra letteratura e filosofia; e un'altra in cui invece la sua opera, in particolare quella narrativa, diviene oggetto di culto da parte di giovani scrittori, artisti, poeti e filosofi, tra cui soprattutto Auster, Lydia Davis, Robert Lamberton e Christopher Fynsk.

Sul fronte teorico è cruciale soprattutto l'interesse mostrato nei confronti del pensiero di Blanchot da parte dei cosiddetti *Yale Critics* a partire dalla fine degli anni Sessanta.¹³ Con il lavoro di figure intellettuali come Paul de Man, Geoffrey Hartman e Jacques Derrida in particolare, le riflessioni del pensatore francese cominciano a diffondersi nelle università statunitensi soprattutto nei dipartimenti di studi letterari e di francese, scontando una certa diffidenza da parte invece dei filosofi.¹⁴ L'opera di Blanchot approda infatti oltreoceano soprattutto come opera narrativa, letta come coda lunga di una certa onda esistenzialista. Sebbene soprattutto Paul de Man, già in *Blindness & Insight* (1971) aveva iniziato a concentrarsi sul metodo critico di Blanchot, considerato come emblematico di una certa circolarità argomentativa e interpretativa, è con il volume collettivo *Deconstruction and Criticism* del 1979, vero e proprio manifesto della *Yale School*, e in particolare con il saggio di Jacques Derrida, *Living On [Survivre]*, che il Blanchot narratore inizia ad attrarre un pubblico di lettori statunitensi.¹⁵

¹³ Leslie Hill si concentra proprio sull'importanza che questo gruppo di intellettuali ha avuto nel cominciare a far conoscere l'opera di Maurice Blanchot in una ristretta cerchia di studiosi anglosassoni. Cfr. Leslie Hill, "Une voix vient de l'autre rive: Blanchot au pays de James et de Woolf", in Christophe Bident and Paul Vilar (eds.), *Maurice Blanchot. Récits critiques* (Tours: Éd. Farrago, 2003), 201.

¹⁴ Cfr. Stefano Rosso, "La decostruzione", in Donatella Izzo (ed.), *Teoria della letteratura* (Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1996), 31-57, qui 36-38.

¹⁵ Il saggio di Derrida è stato pubblicato originariamente come Jacques Derrida, *Living on*, in Harold Bloom, Jacques Derrida, et al., *Deconstruction and Criticism* (New York: Seabury Press, 1979). In francese, con il titolo di *Survivre*,

Sul versante “artistico”, a partire dal 1978 Station Hill pubblica alcuni *récits* e saggi fondamentali sulla letteratura nelle traduzioni della scrittrice Lydia Davis,¹⁶ tra cui il fondamentale *Death Sentence* [*L'arrêt de mort* (1948)]. Nel 1995, viene invece ripubblicata la seconda versione di *Thomas l'obscur* (1950), nella traduzione del poeta Robert Lamberton, uscita inizialmente nel 1973 in edizione limitata. Nel 2000, poi, Station Hill pubblica la traduzione di *La communauté inavouable* nella traduzione del poeta Pierre Joris, già traduttore dell'opera di Paul Celan.

In occasione della pubblicazione di *The Station Hill Blanchot Reader* (1998), che raccoglie molti di quei testi, il poeta e video artista George Quasha, insieme al poeta Charles Stein, traccia una sorta di bilancio nel saggio intitolato *Publishing Blanchot in America. A Metapoetic View*, in cui emergono alcuni aspetti che vale la pena mettere qui in rilievo. Sulla linea delle riflessioni dello scrittore francese secondo cui ogni lettura rappresenta il momento nel quale l'opera è liberata nell'espressione della propria funzione,¹⁷ a guidare

il saggio si trova in Jacques Derrida, *Parages*, (Paris: Gallimard, 1986). Per quanto riguarda de Man, il riferimento è a Paul de Man, “Impersonality in the Criticism of Maurice Blanchot”, in *Blindness & Insight* (New York: Oxford University Press, 1971), 60-79. Va segnalato anche che una parte della critica statunitense ha guardato con sospetto soprattutto al Blanchot degli anni Trenta, considerandolo troppo vicino all'ideologia fascista. Tuttavia, numerosi studi anche recenti hanno sempre smentito simili forme di adesione da parte del pensatore francese. E nel 1984, il filosofo Philippe Lacoue-Labarthe, tra i massimi conoscitori del pensiero di Blanchot, identificava il suo tragitto come una “conversione” dal fascismo a un certo comunismo. Per una ricostruzione di questo dibattito si veda Gerald L. Bruns, *Maurice Blanchot: The Refusal of Philosophy* [1997] (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005) ma soprattutto François Brémond, “Enquête historique et réflexions critiques sur l'itinéraire politique de Maurice Blanchot”, *Lignes*, 43 (2014), 63-121.

¹⁶ Insieme a Auster, Lydia Davis è la scrittrice più famosa del gruppo di scrittori e artisti radunati intorno al progetto portato avanti dalla casa editrice di Barrytown. Nel 1974, inoltre, si sposa proprio con Auster e ha con lui un figlio, Daniel.

¹⁷ Si veda *L'espace littéraire* nella parte dedicata all'atto della lettura, “Lire”; Blanchot, *L'espace littéraire*, 251-263. Tra l'altro, proprio nello *Station Hill Blanchot*

il lavoro di Quasha e Stein è l'idea che rileggere Blanchot al di là di certi inquadramenti puramente teorici possa far emergere un nuovo approccio all'atto di scrivere.

II.1.2. *Il piano metapoetico*

Presupposto di questa prospettiva è la constatazione che la scrittura di Blanchot sia una continua sfida ai generi letterari.¹⁸ La varietà stilistica capace di unire la scrittura saggistica, la trattazione filosofica e la narrativa, infatti, è il segno caratteristico di quella parola errante, priva di confini formali, che si ritrova nei saggi di *L'entretien infini* o in *L'écriture du désastre* (1980), ma anche in *récits* come *L'arrêt de mort* (1948) o *Thomas l'obscur*, tutti testi che hanno contribuito a far crescere l'interesse verso Blanchot nei paesi anglofoni.

Le riflessioni sulla letteratura, portate avanti nel segno dell'“esigenza scritturale” impersonale, presentano un modo di riflettere sulla materia della scrittura dall'interno. Per questa ragione, data la particolarità della riflessione, la prospettiva che ha guidato il lavoro di traduzione proposto da Station Hill non poteva limitarsi a uno studio intellettualistico, ma necessitava di un approccio di carattere poetico:

in the interest of granting inquiry a further scope and scale, we resort to a notional innovation under the name *metapoetics*, the principles by which writing is beyond itself, the practice of the unknown, the poetics of (im)possibility. [...] We are thinking here

Reader si può leggere la traduzione autonoma del breve saggio *Reading* fatta da Lydia Davis. Cfr. George Quasha (ed.), *The Station Hill Blanchot Reader* (Barrytown: Station Hill, 1999), 429-437.

¹⁸ Quasha, *The Station Hill Blanchot Reader*, 514-515. Inoltre, questo stesso tema è al centro di opere critiche e saggi dello stesso periodo dedicati alla scrittura di Blanchot, come ad esempio, Leslie Hill, *Blanchot: Extreme Contemporary* (London: Routledge, 1999), oppure Leslie Hill, *Bataille, Klossowski, Blanchot*, (Oxford: Oxford University Press, 2001).

of a characteristic operative principle in the innermost workings of the Blanchot text that bears a deep kinship with innovative American writing – especially poetry and especially of the second half of this century.¹⁹

Al di là quindi dall'interesse verso il lato più sperimentale, ciò che affascina della scrittura di Blanchot è la dimensione autoriflessiva, una maniera di mettere in luce i “principi operativi” del testo. È proprio la prospettiva di una scrittura che riflette su se stessa a rappresentare un elemento di unione con la letteratura statunitense, in cui i concetti di *metanarrative* e *metafiction* sono stati ampiamente sperimentati fin dagli anni Sessanta.²⁰ E lo stesso Auster, come si è visto, con *The New York Trilogy* costruisce un sistema destinato a esemplificare molti degli aspetti centrali delle teorie sulla *metafiction* postmoderna.

L'idea di un livello *metapoetico*, però, approfondisce ulteriormente gli aspetti legati alla *metanarrativa*, in quanto pone l'atto stesso di scrittura in una posizione liminale e chiama in causa un livello ontologico in cui è indagata la possibilità stessa della parola di aderire alla realtà e di significarla. Riguardo a Blanchot, fin dai *récits* come *L'Idylle* e *Le dernier mot*, passando per opere come *L'arrêt de mort* o *Celui qui ne m'accompagnait pas* (1953), è evidente che al centro delle storie ci sia soprattutto l'atto stesso del parlare e dello scrivere, non soltanto nei termini di una meta-rappresentazione ma come riflessione filosofica sui limiti stessi del linguaggio e sulla rappresentabilità del mondo.

¹⁹ Cfr. Quasha, *The Station Hill Blanchot Reader*, 514.

²⁰ Oltre a esplorare questo concetto in termini narrativi in *Lost in the Funhouse* (1969), Barth lo affronta anche nei suoi due saggi fondamentali riguardo alla letteratura postmoderna *The Literature of Exhaustion* (1967) e *The Literature of Replenishment* (1979), soffermandosi, soprattutto nel primo, su esempi di strategie metanarrative a partire dai testi di Beckett e Borges. Cfr. John Barth, *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction* (New York: John Hopkins University Press, 1984).

Il piano *metapoetico*, secondo la visione di Quasha e Stein, instaura un movimento di torsione e riavvolgimento della scrittura sulla sua stessa condizione. In questo senso, una forma di spostamento assiale che coinvolge le parti in gioco – lettore, scrittore e testo – diventa necessaria perché la scrittura chiama in causa la sua stessa possibilità, sostengono ancora i due curatori. Da qui deriva un movimento di sovrapposizione dei ruoli, dove anche gli aspetti minimi della narrazione – voce narrante, personaggi, luoghi e tempi – vengono sfumanti nei loro confini e si perdono in un’ambiguità essenziale che percorre tutto il testo.

Secondo quest’ottica il poeta e lo scrittore sono presi in un movimento che trascende la personalità e la soggettività di un unico punto di vista, ed entrano in relazione con l’impersonalità e la pluralità della scrittura stessa. Inoltre, dal canto suo il lettore si fa poeta, e cerca di leggere la parte assente, la struttura nascosta che sostiene e informa il testo. In questi termini, lo spostamento è un tentativo di far vedere, all’interno di un testo, il testo che esso non è, una possibilità perpetua che resta aperta. In altre parole, “an axial art is an art of torsion and pause, of self-interruption, a site of catastrophe”.²¹

Se il piano *metapoetico* rende possibile una scrittura al limite della rappresentazione e della significazione, e lo spostamento assiale delinea un narratore sempre meno definito come soggetto stabile, nella scrittura emerge quindi una dimensione misteriosa del testo e del linguaggio poetico e letterario che passa attraverso una forma di indecidibilità semantica. La scrittura sembra quindi astrarre i termini dalla connotazione più comune per liberare la loro possibilità di significazione verso accezioni più oscure. Le parole sono quindi sempre oltre l’oggetto che si pone loro come referente ultimo, e sono tese verso una possibilità infinita di compiersi nella loro specifica natura: quella del *logos* stesso.

La sospensione di una linearità rappresentativa delle parole evidenzia così uno scarto del linguaggio che apre uno spazio misterioso

²¹ Quasha, *The Station Hill Blanchot Reader*, 517.

in cui si dissolve ogni precisa referenzialità. Proprio la possibilità di scrivere *di* e *in* questa apertura e divaricazione sembra rappresentare un ulteriore significativo punto di contatto tra la concezione della scrittura in Blanchot, attraverso il progetto di traduzioni di Station Hill, la forma dell'esperienza di scrittura che emerge nei poeti francesi tradotti da Auster e i suoi stessi testi poetici.

II.2. *Lo scomparire come forma poetica*

Negli anni in cui si dedica alla traduzione di Dupin e du Bouchet, infatti, Auster lavora anche alle sue prime raccolte di poesie. Tra il 1974 e il 1980 pubblica *Unearth* (1974), *Wall Writing* (1976), *Fragments from the Cold* (1977) e *Facing the Music* (1980),²² che rappresentano il vero inizio della sua carriera letteraria. Fin dai primi testi si riconosce la stessa interrogazione profonda sulla condizione e sulla possibilità stessa della scrittura così come la si è vista nelle pagine precedenti. Anche per Auster, infatti, la parola poetica nella sua essenzialità è in grado di sottolineare la distanza tra il linguaggio e il mondo, e mostra il vuoto e l'assenza che si materializzano dietro all'espressione. I suoi versi indagano questo scollamento, evidenziando uno spazio ineffabile, e spingono ogni processo di significazione fino al limite estremo in cui si disperdono sia la parola sia la cosa espressa. In questo modo, la scrittura, il *dire*, diventa fondamentale al di là dall'oggetto che viene detto, e l'*ultima parola* diventa importantissima

²² Cfr. Paul Auster, *Unearth* (Weston: Living Hand, 1974); Paul Auster, *Wall Writing* (Berkeley: Figures, 1976); Paul Auster, *Fragments from the Cold* (New York: Parenthèse, 1977); Paul Auster, *Facing the Music* (Barrytown: Station Hill Press, 1980). Sebbene l'opera poetica di Auster rimanga ancora poco studiata negli Stati Uniti, negli studi critici europei gode di un'attenzione maggiore. In Italia si deve una certa attenzione anche critica a questi testi poetici soprattutto al lavoro di Massimo Bocchiola, traduttore ufficiale di Auster di cui ha tradotto anche *Facing the music*, in cui sono raccolti anche i principali lavori di poesia. Si veda Massimo Bocchiola, "Paul Auster, *Disappearances*", *Àcoma*, 24:8 (2002), 20-26.

perché segna il limite del linguaggio nel momento della nominazione, come nel caso della poesia *Interior* (1973 ca.):

And each thing here, as if it were the last thing
to be said: the sound of a word
married to death, and the life
that is this force in me
to disappear.²³

La parola è qui unita alla morte, che però è una morte sempre *a venire*, “non constatata”, per usare le parole di Foucault. Si tratta di un venir meno della vita che intacca la possibilità stessa di parlare. In questi termini la parola poetica avvia un processo che si può associare all’ambito semantico del *morire* come lo si è definito nel capitolo precedente: quella lenta spoliazione che ogni gesto scritturale porta con sé. In altri termini, qui il soggetto parlante si disperde nell’atto espressivo, e le cose sono minacciate dalla parola poetica che tenta di esprimerle. È una graduale sottrazione espressa attraverso l’esigenza scritturale. Inoltre, un movimento a togliere risulta evidente anche da un punto di vista quantitativo, e porta i versi a ritirarsi in direzione di uno scomparire anche grafico e visivo.

A ulteriore testimonianza dell’attenzione verso l’elemento legato alla presenza effimera del linguaggio, così come degli aspetti più teorici e filosofici impliciti nell’idea di scomparsa, tra le prime poesie pubblicate da Auster si trova *Disappearances* (1975 ca.).²⁴ La poesia è suddivisa in sette sezioni numerate, al centro delle quali il tema dello scomparire si fonde a quello dell’impossibilità di dire e rappresentare fino in fondo il mondo. Tutta la poesia può essere considerata come un movimento verso una scomparsa plurima: la scomparsa di sé e di un io lirico nella scrittura di un *egli* indefinito; la scomparsa del mondo in un nulla indefinito; e la scomparsa di

²³ Paul Auster, *Ground Work*, (London: Faber & Faber, 1990), 31.

²⁴ Lo stesso titolo verrà poi usato per una raccolta di poesie pubblicata nel 1988: Paul Auster, *Disappearances: Selected Poems*, (Woodstock: Overlook Press, 1988).

una fine reale, poiché essa segna sempre un nuovo inizio. Così, le sette parti si possono considerare come una sorta di preparazione all'atto di scrivere la poesia, o meglio all'*evento* della scrittura:

Out of solitude, he begins again –
as if it were the last time
that he would breathe,

and therefore it is now

that he breathes for the first time
beyond the grasp
of the singular.

He is alive, and therefore he is nothing.²⁵

Ci si trova già nel mezzo della scrittura, nell'atto già avviato di *cominciare* a scrivere. Auster esplicita qui un'associazione interessante che mette in evidenza la sua concezione della scrittura come atto necessario: egli mette in relazione il gesto di scrivere con la respirazione, e evidenzia l'impossibilità di stabilire un inizio e una fine a questa operazione indispensabile alla vita. Esattamente come nell'atto respiratorio non si può cominciare a respirare se non già respirando, anche la scrittura porta lo scrittore alla stessa condizione di indecidibilità su una fase che si può riconoscere come iniziale. È questa la stessa torsione logica con cui Blanchot presentava l'atto scritturale come privo di un gesto originario, perché sempre già incluso in un processo in atto, quello di un *ricominciamento* di un eterno *ressassement* o, nella traduzione di Auster, un "vicious circle".

L'azione compiuta dalla scrittura è quindi quella di una modifica continua, di cambiamento e variazione, proprio come accade nella respirazione. Il ritmo della poesia di Auster si fa spezzato, attraversato da molte interruzioni e tutto si pone sotto il segno della discontinuità del verso, con un forte impiego dell'*enjambement*. Inoltre, il primo

²⁵ Auster, *Ground Work*, 61.

verso indica subito una distanza da una situazione determinata, e presenta una forte ambiguità semantica: letteralmente “fuori dalla solitudine”, che lascia intravedere un dentro mai esplicitato, ma anche “a causa della solitudine”, secondo un’accezione particolare del nesso “out of”; oppure, in una forma più debole, “lontano dalla solitudine”. In ognuno di questi casi rappresenta uno spostamento, un atto di dislocazione che diventa quasi un proclama, un nuovo luogo concreto da cui *si* parla, un luogo da cui *si* tenta di ri-cominciare a dire qualcosa. “Fuori dalla solitudine” non significa necessariamente con qualcuno, non significa aver superato lo stato di solitudine in favore di un diverso stato di cose in cui non si è soli, perché l’ultimo verso mette in evidenza un’altra condizione che torna nelle poesie: l’essere nulla. Se qui si può riconoscere un certo influsso della poesia modernista, su tutti una certa secchezza del verso che ricorda la poesia di William Carlos Williams o quella di Wallace Stevens, altrettanti rimandi immediati si possono trovare nell’opera di André du Bouchet e nei versi di *L’inhabité*, tra le opere tradotte da Auster.

Una precarietà totale emerge da queste parole, in particolare attraverso i contrasti rappresentati dai versi che riguardano la relazione vita/morte. L’ultimo respiro, come l’ultima parola, diventa anche la prima volta concreta in cui un impersonale *egli* respira, un momento che si carica di una presenza liminale, a cavallo tra la scomparsa e la ricomparsa. Questa prima volta è vissuta “al di là della morsa del singolare”, nella prospettiva di un *io* plurale che è quello del linguaggio, o del nulla. Nella quarta e nella sesta parte si vede esplicitata questa separazione tra un’interiorità del soggetto inteso come nulla e la possibilità di parlare. Infatti, nella quarta parte si legge:

As if he, too, might begin to breathe
for the first time

in the *space* that separates him
from himself.²⁶

²⁶ Auster, *Ground Work*, 64. [Corsivo mio].

Mentre nella sesta parte si vede il legame tra il nulla e la possibilità della parola attraverso il nesso causale: “and because he is nothing / he can speak”.²⁷ Risulta evidente la relazione tra la respirazione e l’atto della scrittura, vissuto in Auster nella sua dimensione più fisica e concreta. Allo stesso tempo, però, emerge con forza anche l’idea della scrittura che diventa lo spazio in cui ci si separa da sé stessi per entrare in una neutralità che sola permette di prendere la parola. Nella parte conclusiva della poesia *Disappe-arances*, questo spazio letterario diventa anche ciò che Blanchot ha definito come assenza di tempo, ovvero la scomparsa di un tempo della continuità a cui la scrittura dovrebbe affidarsi. Negli ultimi versi, Auster scrive: “For there is no more time. And it is the end of time / that begins”.²⁸ Torna qui ancora il motivo di una fase liminale, di un momento in bilico tra l’affermazione e la scomparsa, e la poesia si chiude rimandando sia sul piano semantico che su quello letterale al “cominciare”.

Un altro esempio ancora più significativo per quanto riguarda questo processo senza origine della scrittura si trova nella poesia *Autobiography of an Eye*:

Nothing ends. The hour
returns to the beginning
of the hour in which we breathed: as if
there were nothing. [...] ²⁹

Si costruisce così una ciclicità che tornerà anche nell’opera narrativa dello scrittore, e sottolinea ulteriormente la metafora dell’atto scritturale come forma di nascita a una nuova condizione, un respiro inaugurale.

Il fondo ineffabile delle cose resiste sempre alla possibilità dell’espressione e resta possibile soltanto nominare la loro forma

²⁷ Auster, *Ground Work*, 66.

²⁸ Auster, *Ground Work*, 68.

²⁹ Auster, *Ground Work*, 59.

instabile ed evanescente. Da questo punto di vista, James Peacock descrive i versi austeriani a partire da una suggestiva definizione che lo stesso Auster usa per parlare delle opere di Edmond Jabès come esempi di una “poetics of absence”.³⁰ Nel caso dei versi di *Disappearances*, le elisioni, gli spazi vuoti, le pause e la profonda ambiguità semantica sono in grado di far percepire l’esperienza stessa dell’assenza, di concretizzarla in parole. Ancora nel saggio dedicato alla poesia di Dupin, Auster scrive a proposito del compito della poesia, che “faced with an unknowable world, poetry can do no more than create what already exists. [...] For if things can be recovered from the edge of absence, there is the chance, in so doing, of giving them back to men”.³¹

Anche i versi dello scrittore statunitense sembrano porsi sotto il segno di questo stesso sforzo volto a rappresentare ciò che sfugge, con una parola sempre tesa verso la rappresentazione di un punto di fuga del linguaggio, un limite della significazione dove il referente diventa la stessa parola poetica intesa come avvenimento.

In Auster, questo modo di intendere la scrittura poetica come una forma di creazione e ri-creazione delle cose che vengono pronunciate sembra rimandare anche ai due versanti del linguaggio individuati da Blanchot in riferimento alla poetica di Mallarmé, in cui venivano distinte da una parte la prosa significativa e dall’altra il linguaggio poetico. La tensione tra i due versanti origina una forma di scomparsa che investe il mondo nel momento della sua rappresentazione, e un simile pensiero sembra guidare tutta l’opera poetica di Auster. Da un lato questa tensione è concepita come lo spazio in cui la parola passa dall’essere una rappresentazione del mondo al costituirsi come mondo, ma dall’altro è necessario considerare le differenze di carattere essenziale che intercorrono tra le due forme linguistiche. Una delle caratteristiche della parola poetica, infatti, è quella di essere immediata, sia nel senso che non ammette mediazione possibile tra sé e il suo oggetto, sia perché è

³⁰ Cfr. Auster, *The Art of Hunger*, 114.

³¹ Auster, *The Art of Hunger*, 184.

oltre ogni forma di durata, è fuori dal tempo della prosa significativa. Nella sua vocazione creatrice, il versante della parola poetica si afferma nella sua totale presenza, ma è una presenza effimera, sempre sul punto di scomparire e far scomparire. È un linguaggio che si contraddice, perché

ce langage essentiel embrasse toute l'étendue de l'expression : il va de la parole au silence, il comprend la volonté de parler et la volonté de ne pas parler, il est le souffle et la respiration mouette, il est le langage pur parce qu'il peut être vide de mots. [...] Elle prétend fonder le discours et elle lui donne comme objet suprême le silence.³²

Silenzio, “respirazione muta”, “parlare e non parlare”, sono tutte espressioni che si ritrovano anche nella poesia di Auster, sempre in chiave metaforica o allegorica per definire l'atto stesso della creazione poetica. In questo senso, ciò che Alikì Varvogli scrive in merito all'allegoria parlando di *In the Country of Last Things* sembra valere in modo ancora più evidente nel linguaggio poetico di Auster, poiché:

Allegory can be said to be a genre of absence, since what it deals with is literally not there in the text. However, this absence is not assumed to be recoverable in any unambiguous way. By using allegory as one element among many, Auster evades interpretative restrictions and replaces certainty with doubt, and forced readings with polysemy.³³

Attraverso l'impiego di una parola che sfugge costantemente al suo ruolo rappresentativo, e che concretizza invece la sua presenza di ambiguità, la poesia di Auster si pone sempre all'interno di un gioco continuo tra ciò che viene detto, il modo in cui lo si dice, e la costruzione del mondo in modo autonomo portata avanti dalla

³² Maurice Blanchot, *Faux Pas* (Paris: Gallimard, 1943), 160-161.

³³ Varvogli, *The World That is the Book*, 73.

poesia stessa. Mondo e parola si completano e si compenetrano a vicenda essendo così posti su uno stesso piano ontologico. La parola costituisce quindi una dimensione reale tanto quanto quella del mondo circostante, e traccia in esso delle vie di fuga che rappresentano non tanto una parte invisibile ma un vero e proprio elemento di costruzione creatrice.

Un aspetto fondamentale che attraversa le poesie di Auster è proprio la presenza di una forte materialità: quasi in ogni componimento vi sono riferimenti alla pietra e al muro, in un'accezione contemporaneamente metaforica e letterale. Ancora in *Disappeara-nces*, per esempio, si trovano espressioni come: "the language of stones [...] / to make a wall", "It is a wall. And the wall is death", "For the wall is a word [...] in the face of the wall",³⁴ fino all'ultima parte della poesia in cui il poema-muro diventa il luogo in cui si somma una pluralità di parole e di corpi:

Therefore, there are the many,
and the many lives
shaped into the stones
of a wall.³⁵

Il muro di parole in questo caso è diventato anche il luogo in cui "i molti", una pluralità neutra, vivono, e dietro il quale il poeta si trova rinchiuso e protetto allo stesso tempo.

In uno dei pochi studi critici interamente dedicati alla poesia di Auster e intitolato in modo emblematico *L'œil et le Mur*, Pierre-Yves Soucy si concentra sull'analisi dell'immagine del muro in relazione alla scrittura e mette in evidenza il legame tra l'atto del vedere e quello dello scrivere. La parola poetica cerca di dire il mondo nel momento in cui sta per svanire e diventare altro da ciò che già è.

Il primo approccio del poeta è di tipo sensuale e sensoriale, dice Soucy, e passa attraverso la percezione degli spazi circostanti

³⁴ Auster, *Ground Work*, 61-68.

³⁵ Auster, *Ground Work*, 67.

e delle cose. Auster sembra partire sempre dall'esperienza dell'osservazione del mondo, un'osservazione che pian piano si trasforma in una sorta di contemplazione di carattere quasi mistico in grado di trasfigurare la realtà. Così, sostiene ancora Soucy, quando la scrittura poetica si spinge verso i propri limiti e verso i limiti del linguaggio, essa scopre che sotto le parole non c'è più nulla, ed è lì che appare il muro, il muro del vuoto creato dalle parole che hanno fatto scomparire la realtà delle cose.³⁶ Una volta arrivati al muro, però, il poeta non può accontentarsi di contemplarne il silenzio ma deve scrivere *quel* muro e scrivere *sul* muro. Soltanto così si può comprendere in che modo esso non significhi tanto l'approdo della parola verso il silenzio, ma piuttosto un nuovo inizio della scrittura, la scrittura di ciò che c'è e che è lì per rappresentare un limite assoluto e invalicabile. In questo senso, la scomparsa delle cose non si rivolge più solo al mondo ma diventa anche ciò di cui si scrive o ciò che deve essere scritto, non soltanto come tema ma come esperienza, detto altrimenti, la de-scrizione dell'esperienza di scomparsa:

[...] what stands at the edge of whiteness,
invisible
in the eye of the one who speaks.

Or a word.

Come from nowhere
in the night
of the one who does not come.

Or the whiteness of a word,
scratched
into the wall.³⁷

³⁶ Cfr. Pierre-Yves Soucy, *L'œil et le Mur* (Bruxelles : La lettre volée, 2003), 9-10.

³⁷ Auster, *Ground Work*, 43.

Si ritrova in questi versi della poesia *Wall Writing* un elemento notturno, il nessun luogo dell'estraneità verso cui tende la parola, che rimane invisibile nella sua vicinanza; una parola che viene dal nulla e che si incide, quasi con violenza, su un muro, per scalfirne la superficie. Come afferma Soucy, "ce poème nous donne à entendre, si on peut dire, ce rien, ce vide derrière les mots, leur effacement même, cette absence de support qui ouvre cependant à la possibilité de les prononcer, qui éveille la nécessité de dire."³⁸

Si tratta però di un dire in cui la parola scivola senza appigli sulle cose, per arrivare a significare questa stessa mancata adesione. Una parola che ancora una volta diviene *oggetto* nel mondo. E non è un caso che tra i riferimenti poetici di Auster ci sia proprio il gruppo dei cosiddetti *Objectivist Poets*, movimento poetico sviluppatosi negli Stati Uniti a partire dagli anni Trenta con il numero della rivista *Poetry* curato da Luis Zukofsky e intitolato "Objectivists" (1931). Tra gli esponenti più importanti di questo gruppo si trovano Charles Reznikoff e George Oppen, ai quali lo stesso Auster dedica alcuni saggi significativi.

Nel tracciare un nesso tra il lavoro di Auster e quello dei poeti oggettivisti, Norman Finkelstein riassume così la linea del gruppo:

Objectivism, as these poets themselves came to understand it, is primarily concerned not with the object *per se*, but with a language of objectification derived dialectically from an honest apprehension of a subjective response to the world. The term that the objectivists so often privilege in discussing their work is *sincerity*, and it is sincerity as the force behind the poet's reportage that also operates in Auster's work.³⁹

Questa sincerità, però, non è da confondere con un atteggiamento *naïf* che pretende di risalire a un'esperienza autentica o originale del mondo, né con una forma espressiva spontanea. Essa riguarda

³⁸ Soucy, *L'œil et le Mur*, 26.

³⁹ N. Finkelstein, "In the Realm of the Naked Eye: The Poetry of Paul Auster", in Barone, *Beyond the Red Notebook*, 53-54.

invece un primo contatto immediato e istantaneo, una compresenza della percezione e della coscienza, seguita poi dalla traduzione di quest'esperienza in un linguaggio capace di *farsi* oggetto. Come scrive Auster a proposito della poesia di Reznikoff,

Each moment, each thing, must be earned, wrested away from the confusion of inert matter by a steadiness of gaze, a purity of perception so intense that the effort, in itself, takes on the value of a religious act.⁴⁰

Ancora una volta, la scrittura non è tanto un modo di esprimere il mondo quanto una maniera di stare *nel* mondo. In questi termini, la poesia si apre da una prospettiva interna al reale, con un colpo d'occhio in grado di percepire più a fondo la realtà delle cose. Nella traduzione in linguaggio, poi, si rende necessaria la comprensione della distanza tra il mondo e le parole, ed è qui che si inserisce la percezione di un vuoto e si percepisce l'impossibilità di dire. Perché scrivere, secondo l'ottica Oggettivista, è “a process by which one places oneself between things and names of things, a way of standing watch in this interval of silence and allowing things to be seen – as if for the first time – and henceforth to be given their names”.⁴¹ Il soggetto si rende quindi invisibile per diventare un puro occhio, per far sì che la coscienza non interferisca con la visione, perché “In order to see, the poet must make himself invisible. He must disappear, efface himself in anonymity.”⁴² Il poeta deve quindi essere soltanto un occhio che registra ciò che vede e prova a esprimerlo da una prospettiva sempre parziale. Anche in questo atteggiamento, Auster riconosce una relazione con la prospettiva della fenomenologia francese, soprattutto in merito all'idea di una contemplazione che non prevede un punto privilegiato o esterno

⁴⁰ Auster, “The Decisive Moment”, in *The Art of Hunger*, 36.

⁴¹ Auster, “The Decisive Moment”, 35.

⁴² Auster, “The Decisive Moment”, 38.

a ciò che viene contemplato, poiché l'origine della percezione è sempre interna al sistema percettivo stesso.

Nel solco di queste riflessioni si iscrive anche la forma poetica messa in campo da Auster. La parola poetica è sì rivolta verso la significazione di ciò che *c'è*, ma questo essere è anche teso verso ciò che sta fuori da una superficiale percezione del mondo, e si colloca in una dimensione misteriosa. Di questo mistero la parola poetica deve farsi rappresentante:

Le regard dispose la possibilité d'ouvrir une brèche qui n'implique pas seulement une résonance avec la réalité, mais également avec ce que celle-ci tient d'inexprimable (ou encore, d'inépuisable, du point de vue de sa saisie) dans sa présence, là où se concentre non un dissimulé mais ce qui scintille dans ce qui toujours résiste à la compréhension.⁴³

Tra la parola e lo sguardo si pone quindi il muro, nella sua presenza. L'occhio del poeta che assorbe il mondo circostante a sua volta è assorbito dal muro, che si staglia sull'orizzonte come l'oggetto concreto del limite. La strada che si apre in questa scomparsa a cui arriva la scrittura poetica in Auster è duplice: da una parte, il muro sembra occupare tutta la vista e si fa presenza di un'assenza; dall'altra, però, il poeta si mette nella prospettiva di aprire, attraverso le parole, una strada che ri-crea la presenza del mondo nelle immagini suscitate dall'occhio e dalla mente. In questo senso, la realtà che scompare riappare mutata di forma, in una nuova prospettiva e con un rinnovato funzionamento.

Per parlare di questo doppio ruolo della parola poetica in Auster, Marc Chénétier utilizza l'immagine di una parola *saxifraga*, prendendo a prestito il termine usato per indicare una specie di piante in grado di crescere attraverso i sassi e di rompere la roccia, ma soprattutto rimanda alla poesia modernista a partire proprio dal fiore "saxifrage" con cui in *A Sort of A Song* William Carlos

⁴³ Soucy, *L'œil et le Mur*, 61.

Williams metaforizza la potenza della parola poetica.⁴⁴ Il solo modo in cui la parola può attraversare il muro eretto dalle parole stesse è proprio quello di distruggerlo pian piano con altre parole che hanno la forza per infrangerlo. Le parole sono sì votate alla morte, alla distruzione, alla rottura di ciò che rappresentano, ma nel loro essere pietre diventano anche immortali e non sottoposte al deperimento continuo che avvolge ogni cosa. Anche la parola poetica in Auster svolge quindi il doppio compito di costruire e distruggere. Ma a questo punto, al linguaggio non resta che parlare del linguaggio stesso e continuamente metaforizzare la sua possibilità o meno di esprimere il mondo.

II.3. *La scomparsa del narratore*

Se il piano *metapoetico* e la concezione dell'atto scritturale come esperienza tesa verso qualcosa di misterioso si possono ritrovare nella scrittura poetica di Auster, è però con le opere di *fiction* che prende forma in modo più articolato il concetto di una scrittura del limite, in grado di chiamare in causa i fondamentali della narrazione. I primi lavori in prosa si possono dunque leggere come esempi di quella dinamica di spostamento assiale che mette in discussione una prospettiva stabile sul mondo. Inoltre, proprio la scrittura narrativa in Auster conserva un certo carattere *ispirato*; un contatto diretto con una parola che appartiene a un'alterità irriducibile. In una poesia significativamente intitolata *Narrative*, Auster scrive:

Because what happens will never happen,
and because what has happened
endlessly happens again,

⁴⁴ Marc Chénétier, "Un lieu fragrant et nul: la poésie de Paul Auster", in Duperray, *L'Œuvre de Paul Auster*, 258. Per il riferimento a Williams, si veda William Carlos Williams, *The Collected Poems of William Carlos Williams*, Vol. 2: 1939-1962 (New York: New Directions Books, 1991), 55.

we are as we were, everything
has changed in us, if we speak
of the world
it is only to leave the world
unsaid.⁴⁵

Sebbene la forma scelta sia ancora quella della poesia, in questo testo che è tra gli ultimi scritti prima della definitiva transizione verso la narrativa Auster mette in evidenza un carattere che resta centrale nella sua *fiction*: la considerazione dell'atto di scrittura nella forma di un *accadere*. Sotto questo aspetto, vengono messe in luce due qualità profonde dell'evento scritturale: l'impersonalità e l'impossibilità di dire.

Quanto alla prima, si può fare riferimento a uno dei primi testi in prosa scritti da Auster, *White Spaces* (1978-79), pubblicato ancora dalla casa editrice Station Hill.⁴⁶ Fin dal titolo ci si trova di fronte a una forma di evanescenza e di sottrazione: gli "spazi bianchi" rimandano agli spazi lasciati tra una parola e l'altra, all'interruzione del flusso discorsivo che rimanda a una forma di *discontinuità* simile a quella delle poesie. Tutto questo viene reso, nel breve testo, attraverso una prosa spezzata e frammentaria di cui si fa portatrice una voce in prima persona che non viene mai connotata univocamente:

Something happens, and from the moment it begins to happen,
nothing can ever be the same again.

Something happens. Or else, something does not happen. A body
moves. Or else, it does not move. And if it moves, something be-
gins to happen. And even if it does not move, something begins
to happen.

It comes from my voice. But that does not mean these words
will ever be what happens. It comes and goes. If I happen to be

⁴⁵ Auster, *Ground Work*, 91.

⁴⁶ Cfr. Paul Auster, *White Spaces* (Barrytown: Station Hill, 1980). Successivamente in Auster, *Ground Work*, 81-88.

speaking at this moment, it is only because I hope to find a way of going along, of running parallel to everything else that is going along, and so begin to find a way of filling the silence without breaking it.⁴⁷

La narrazione getta il lettore direttamente all'interno di un'azione in atto. Tutto però rimane vago: "Qualcosa accade" ma non si sa cosa. Questo accadere diventa la perturbazione di uno stato di cose, di una situazione che non tornerà più. La narrazione si costruisce attraverso un'alternanza continua tra affermazione e negazione, e anche se non accade nulla, qualcosa accade comunque, forse proprio il *nulla* e di questo nulla bisogna che la parola dia conto pur restando fedele al silenzio che manifesta.

Da questo punto di vista, se è certamente giusto identificare questo testo con il sistema di un movimento quasi fisico e materiale del linguaggio che prende forma di fronte al lettore,⁴⁸ sembra però più interessante leggere *White Spaces* in relazione a un testo sperimentale come *Lecture On Nothing* (1950) di John Cage. Al netto dell'uso degli spazi bianchi sulla pagina in entrambi i casi – anche se nel caso di Cage la struttura assume il carattere di una vera e propria partitura, come accade in molte delle sue cosiddette *Lectures* –, è soprattutto il modo enunciativo a essere molto simile. Il testo di Cage si apre infatti con le parole: "I am here / , / and there is nothing to say." E procede, poco più avanti, "What we required / is / silence / ; / but what silence requires / is / that I go on talking. [...] / But / now / there are silences / , / and the words / make / help make / the silences / . / I have nothing to say / and I

⁴⁷ Auster, *White Spaces*, 81.

⁴⁸ Questa è la posizione sostenuta in particolare da François Hugonnier, tra gli altri, in merito a quanto viene presentato nel testo di Auster. Cfr. François Hugonnier, "The Physicality of Writing in Paul Auster's *White Spaces* and *Winter Journal*" *Angles* [Online], 2, (2016), URL: <http://journals.openedition.org/angles/1801>. Lo stesso Auster del resto associa la scrittura di questo testo proprio a uno spettacolo di danza a cui assiste nel 1979. Cfr. Paul Auster, *The Winter Journal* (New York: Scribner, 2012), 224.

am saying it / and that is / poetry / as I need it.”⁴⁹ Il procedere per affermazioni e negazioni fa dell’atto di parlare – o di scrivere – una forma performativa che non si concentra sulla rappresentazione del mondo ma si esprime come sistema autoriflessivo.

Come per la voce nel caso di Cage, il corpo che appare nella scrittura di Auster scompare immediatamente nelle parole che provano a descriverlo. La voce sembra renderlo presente ma, allo stesso tempo, lo fa scomparire dietro l’atto stesso di parlarne. La prima persona narrante è presa nello stesso accadere del “qualcosa” iniziale; come se, più che un “io” in grado di dire ciò a cui assiste, si trattasse di un “io” soggetto all’accadere di qualcosa o di qualcuno che parla *in* lui. L’evento a cui è sottoposto questo “io” narrante, cioè l’“accadere del parlare”, non vuole essere un modo per sottolineare un’estraneità del soggetto rispetto all’oggetto della descrizione ma, al contrario, rappresenta un modo di porsi allo stesso livello, sullo stesso piano delle cose, nei loro silenzi e nei loro spazi bianchi, appunto.

L’impersonalità si riscontra anche nella scelta dei termini. Il verbo “accadere” [*to happen*] è impersonale, e la vaghezza di “something” all’inizio rafforza ulteriormente questo senso di mancata connotazione. Ma sembra esserci di più. Sebbene corretto grammaticalmente, nella vicinanza tra il soggetto “I” e il verbo “happen” si può intravedere anche la volontà di fondere due forme concettualmente incompatibili. Questo sembra sottolineare ulteriormente un annullamento della prima persona singolare all’interno della ‘neutralità’ del verbo. E infatti con il procedere della narrazione l’Io diventa una semplice “voce” di cui si dice:

I ask whoever is listening to this voice to forget the words it is speaking. [...]. I want these words to vanish, so to speak, into the silence they came from, and for nothing to remain but a memory of their presence, a token of the fact that they were once here and

⁴⁹ John Cage, *Lecture On Nothing*, in *Silence* [1961] (Hanover: Wesleyan University Press, 1973), 109.

are here no longer and that during their brief life they seemed not so much to be saying any particular thing as to be the thing that was happening at the same time a certain body was moving in a certain space [...].⁵⁰

Ancora una volta, alle parole non spetta il compito di significare. A questa voce impersonale si chiede di *essere* la presenza di ciò che accade, di muoversi insieme al corpo in movimento. In questo caso, il movimento di cui si parla è anche da intendersi come la tensione delle parole verso le cose. Il linguaggio non può adattarsi nel ruolo di rappresentazione perché la relazione tra le parole e le cose non può mai essere data una volta per tutte, sembra dire Auster. In questa prospettiva risuonano anche le idee espresse da Blanchot riguardo all'impossibilità del linguaggio di rappresentare univocamente il mondo, per lasciarlo, invece, in una vaghezza prossima alla scomparsa.

Ma in questa apertura tra parola e mondo scomparire ancora ogni istanza enunciativa e inaugurale. Non è dato di cominciare a scrivere perché la scrittura, nella sua essenza impersonale, è un *accadimento* senza origine: chi parla può semmai ri-cominciare e, infatti, la sua attività è un continuo ri-cominciamento, una continua ripetizione che *si* afferma come necessità. Come scrive Jean Luc-Nancy,

Cette exigence [d'écrire] veut que soit répété ce qui n'a pas eu lieu, c'est-à-dire que le non-lieu ou la non-présence de toute origine, substance, sujet, soit affirmé de la seule manière qui soit possible : dans une affirmation *nomade*.⁵¹

Ecco che qui si apre il secondo elemento che si riscontra in molti dei primi testi narrativi di Auster: quello dell'impossibilità di dire. Procedendo sulla linea tracciata dal movimento delle parole che

⁵⁰ Auster, *White Spaces*, 81.

⁵¹ Jean-Luc Nancy, *Le neutre, la neutralisation du neutre*, in *Cahiers Maurice Blanchot*, 1, (Dijon : les presses du réel, 2011), 21.

non riescono a significare fino in fondo le cose a cui si riferiscono, verso la fine di *White Spaces* si legge: “I dedicate these words to the impossibility of finding a word equal to the silence inside me”.⁵² Anche in questo caso si evince una certa continuità con il pensiero espresso da Cage in *Lecture On Nothing*, soprattutto proprio rispetto alla manifestazione del silenzio attraverso il significato del testo, così come attraverso la sua struttura.

Inoltre, non solo le parole sono inadeguate a rappresentare il mondo esterno, ma esse rendono anche impossibile la rappresentazione del silenzio del mondo interiore, considerato come il luogo della volontà di dire per eccellenza. Ciò che resta da dire non può essere che il vuoto, poiché “now emptiness is all that remains: a space, no matter how small, in which whatever is happening can be allowed to happen”.⁵³

Anche in questo caso, come già per le poesie, la struttura generale risulta circolare e torna sempre su se stessa: ciò che comincia è un ricominciamento, così come il vuoto è sempre lo spazio per la possibilità di un pieno che non si realizza. In altri termini, la scrittura è l'evento in cui ciò che è impossibile diventa possibile nel riconoscere la propria impossibilità. Una simile contorsione concettuale permette di considerare l'opera di Auster come un luogo di sperimentazione in cui le teorie sulla scrittura assumono il valore di un modo compositivo.

II.3.1. The Invention of Solitude o la neutralizzazione della voce

Se la scrittura assume l'aspetto di un accadere impersonale e di una impossibilità di esprimere il mondo, e ad essa non resta che rappresentare e riflettere i propri meccanismi, un simile movimento si ottiene solo al prezzo di una radicale messa in questione dell'istanza narrativa, che perde una collocazione stabile e si trasforma nel movimento stesso della voce *del* testo. Questo movimento, cen-

⁵² Auster, *White Spaces*, 86.

⁵³ *Ibid.*

trale in *White Spaces*, come si è visto, è altrettanto cruciale anche in *The Invention of Solitude*, dove non è tanto una crisi del soggetto a essere presentata, ma il meccanismo stesso che neutralizza la voce.

Molti critici che si sono concentrati sulle prime opere di Auster sono concordi nel considerare *The Invention of Solitude* (1982) come un libro che sfida le convenzioni classificatorie e si compone attraverso una molteplicità di generi interconnessi e dai confini labili.⁵⁴ Basta scorrerne le pagine per vedere come, anche dal punto di vista grafico, si possono incontrare molte interruzioni del testo, pagine di diario, poesie, lettere e titoli di giornali. Sulla base di quanto detto precedentemente si può considerare un buon esempio di quella scrittura liminale e nomade in grado di fondere diversi aspetti del romanzo con suggestioni e idee provenienti dalla teoria.

In particolare, però, è il gioco narrativo che attraversa tutta l'opera a rappresentare molto bene le trasformazioni a cui il narratore è sottoposto nell'atto della scrittura. Su questo fronte è ancora Blanchot a fornire alcuni principi che sembrano valere anche nella scrittura di Auster, soprattutto proprio a partire da un nesso profondo tra l'idea di solitudine e l'atto della scrittura. Nel saggio *La solitude essentielle* (1953), poi raccolto in apertura di *L'espace littéraire*, Blanchot scrive:

La fascination est fondamentalement liée à la présence neutre, impersonnelle, le On indéterminé, l'immense Quelqu'un sans figure. [...] [Écrire] c'est passer du *Je* au *Il*, de sorte que ce qui m'arrive n'arrive à personne, est anonyme par le fait que cela me concerne, se répète dans un éparpillement infini.⁵⁵

Detto altrimenti, scrivere è entrare nello spazio del neutro e della neutralizzazione, uno spazio dove la voce narrante subisce – e

⁵⁴ Si vedano in particolare, Pascal Brukner, "Paul Auster, or The Heir Intestate", in Barone (ed.), *The Red Notebook*; o ancora Sophie Chambon, "L'invention de l'écriture et la fabrication du roman", in A. Duperray (ed.), *L'oeuvre de Paul Auster*.

⁵⁵ Blanchot, *L'espace littéraire*, 31.

mostra – una modificazione. Ma qui si vede anche l'impossibilità di cominciare o di *originare* ogni scrittura, così come la presenza di una tensione che porta colui che scrive al di fuori di sé, lontano dalla sua essenza personale e soggettiva. Il centro di questa neutralizzazione è anche linguistico e sta proprio nel passaggio dal soggetto collocato e preciso “*Je*” all'impersonale e neutro “*Il*”.

In modo ancora più esplicito, questo passaggio e le sue conseguenze sono ulteriormente approfondite nel saggio dal titolo *La voix narrative*, contenuto in *L'entretien infini* (1968), dove il pensatore francese affronta il tema della terza persona e del neutro a partire dall'esempio della scrittura di Kafka. Dopo aver delineato la relazione tra la scrittura e la vita (“le récit serait comme un cercle neutralisant la vie”⁵⁶), Blanchot sottolinea la necessità di una voce che tenga il racconto ben saldo a quella circolarità finzionale, evitando così di dare la sensazione di un'origine esterna e anteriore.⁵⁷

Ma cosa rappresenta questa voce? Di quali istanze si fa portatrice? Nient'altro che di quella stessa esigenza dell'opera che è la scrittura. Da una parte essa è considerata come l'evento del raccontare nella sua impersonalità, dall'altra, però, può diventare multipla e si sottopone a un processo di spersonalizzazione e ripersonalizzazione. Sebbene non metta in evidenza una distinzione netta, Blanchot si sofferma su una differenza tra “voix narratrice” e “voix narrative”: mentre la prima è generalmente associata a un narratore identificabile, la “voce narrativa” evidenzia sempre una profonda distanza rispetto a ogni soggetto che la incarni.

A proposito del processo di neutralizzazione di questa “voce narrativa”, Giovanni Bottioli scrive:

È come se i personaggi venissero sospinti al di qua del *principium individuationis*: non hanno uno statuto proprietario, e non l'acquisteranno mai; e tuttavia non sono interamente privi della loro individualità; non dispongono di un Io-soggetto: sembra che il loro

⁵⁶ Blanchot, *L'entretien infini*, 557.

⁵⁷ *Ibid.*

Io (Moi) si sia dissolto nella lingua uniforme, non psicologicamente né socialmente caratterizzata, in cui si ritrovano.⁵⁸

In questi termini, essa è una voce che sta a distanza, e ha una diretta relazione con la forma neutra dell'opera, una dimensione che afferma continuamente soltanto il suo essere, senza avere però una connotazione precisa. La voce narrativa non è dunque la volontà di un soggetto di affermare la storia – poiché nei *récits* di Blanchot ogni soggetto è neutralizzato –; piuttosto si identifica con la storia in sé che *si* esprime:

Le « il » de la narration où parle le neutre ne se contente pas de prendre la place qu'occupe en général le sujet, que celui-ci soit un « je » déclaré ou implicite ou qu'il soit l'événement tel qu'il a lieu dans sa signification impersonnelle. Le « il » narratif destitue tout sujet, de même qu'il désapproprie toute action transitive ou tout possibilité objective. Sous deux formes : 1) la parole du récit nous laisse pressentir que ce qui se raconte n'est raconté par personne : elle parle au neutre; 2) dans l'espace neutre du récit, les porteurs de paroles, les sujets d'action tombent dans un rapport de non-identification avec eux-mêmes.⁵⁹

Nell'azione della voce narrativa si riconosce la medesima tensione vista all'opera nel definire l'idea di scomparsa. È un continuo passaggio della voce da un'adesione precisa, quella con i personaggi o con un narratore definito, a una forma di estraneità totale in cui la narrazione si costituisce come *alterazione*, cioè presentazione della parola dell'*altro*. Essa è sostanzialmente una forma di spersonalizzazione parlante. La voce narrativa pone sempre in questione la narrazione, nella misura in cui mette in dubbio qualsiasi identità fissa e originaria, e di conseguenza anche la possibilità di dire qualcosa di definitivo a proposito di un *evento*.

⁵⁸ Giovanni Bottirolì, "Introduzione", in Maurice Blanchot, *La conversazione infinita* (Torino: Einaudi, 2015), xxxix.

⁵⁹ Blanchot, *L'entretien infini*, 564.

Dalla consapevolezza di una simile difficoltà muove l'intera architettura di *The Invention of Solitude*. Attraverso le due parti in cui è suddiviso il testo, "Portrait of an Invisible Man" e "The Book of Memory", si può riconoscere un percorso che mette in atto una forma radicale di spersonalizzazione e di dispersione di sé molto simile a quanto appena visto. L'idea stessa di solitudine, "essenziale" per Blanchot, e nel suo processo di "invenzione" per Auster, assume i tratti di un sistema legato alla scrittura. In entrambi i casi non sembra esserci banalmente l'idea di una creazione artistica che necessita di una condizione di solitudine e di isolamento per essere portata a termine, né tanto meno questo isolamento si manifesta come una posa o un atteggiamento misantropico dell'artista. Seguendo ancora Blanchot, questa solitudine è definita come una sorta di "raccolgimento" [*recueillement*], quasi una meditazione dello scrittore sulla propria situazione. In termini più immediati, il raccolgimento è il tentativo di mettere insieme i pezzi di qualcosa che è separato in una prospettiva nuova. La dimensione di riflessione che si ritrova in Blanchot e in Auster risulta quindi un profondo atto di meditazione sulla possibilità dell'espressione.

Come è noto, il libro di Auster prende le mosse da un evento inaspettato e drammatico riconducibile all'ambito semantico della scomparsa: la morte del padre. "Portrait of an Invisible Man" altro non è che il tentativo di un figlio di salvare o ricostruire la figura di un padre assente attraverso la scrittura. Auster, però, non cerca di far rivivere il padre attraverso la parola scritta, ma prova a mettere in evidenza l'impossibilità delle parole di rappresentare fino in fondo l'essenza di qualcosa o di qualcuno. E a sottolineare ulteriormente un legame possibile con il lavoro di Blanchot, proprio verso la fine di questa prima parte Auster cita direttamente un passo di *L'arrêt de mort*:

For the past two weeks, these lines from Maurice Blanchot echoing in my head: "One thing must be understood: I have said nothing extraordinary or even surprising. What is extraordinary begins at the moment I stop. But I am no longer able to speak of it". To

begin with death. To work my way back into life, and then, finally, to return to death. Or else: the vanity of trying to say anything about anyone.⁶⁰

In queste poche righe si trova riassunto l'intento di tutta questa prima parte: il tentativo vano di accorciare una distanza e recuperare un ricordo. Tentativo impossibile proprio perché le parole non fanno altro che rimarcare continuamente la distanza stessa, mostrando soltanto una flebile traccia, una presenza o un fantasma. In questo senso, il titolo "Portrait of an Invisible Man" va preso alla lettera. Il ritratto proposto da Auster è un ritratto *in absentia*, e l'uomo invisibile non fa che rinforzare la propria invisibilità attraverso le parole e i ricordi del narratore.

La dimensione della scomparsa è immediatamente percepibile fin dalle primissime righe, nelle quali Auster descrive l'evento improvviso della morte del padre: "One day there is life [...] and then, suddenly, it happens there is death".⁶¹ In questa tensione tra la vita e la morte si situa la scrittura, nel tentativo di costruire una trama dell'esistenza, di mettere in ordine gli eventi della vita di una figura sfuggente e, soprattutto, di dare un senso a ciò che è accaduto. Ma, come si è visto, per Auster così come per Blanchot scrivere non è portare alla luce dei significati nascosti, e nemmeno rendere presente il passato, è piuttosto un "voler dire" inteso anche come esigenza di dire al di là da ogni significato e sistema di riferimento: un'esigenza scritturale senza fine.

L'intera narrazione, infatti, si può considerare come un processo in cui è la coscienza del narratore a essere costruita⁶² in un intreccio di riferimenti personali e universali:

⁶⁰ Paul Auster, *The Invention of Solitude* (London: Faber & Faber, 1982), 63.

⁶¹ Auster, *The Invention of Solitude*, 5.

⁶² Questa è la tesi sostenuta per esempio in William Dow, "Paul Auster's *The Invention of Solitude*: Glimmers in a Reach to Authenticity", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 39.3, (1998), 272-281.

Slowly, I am coming to understand the absurdity of the task I have set for myself. I have a sense of trying to go somewhere, as if I knew what I wanted to say, but the farther I go the more certain I am that the path towards my objects does not exist. I have to invent the road with each step, and this means that I can never be sure of where I am.⁶³

Ciò, però, significa anche che è impossibile mantenere una posizione fissa da cui parlare. Di conseguenza, l'identità assunta dal narratore diventa plurale, proprio come il tentativo di scrivere del padre trasforma quest'ultimo in una molteplicità di figure diverse e spesso contraddittorie tra loro.

The Invention of Solitude è considerato un testo autobiografico, e indubbiamente la componente personale di Auster gioca un ruolo fondamentale nella sua costruzione, così come i riferimenti, i nomi e le situazioni descritte, che appartengono al vissuto reale dello scrittore. Allo stesso tempo, però, la forma è quella di un racconto e, in quanto tale, la sua circolarità "neutralizza la vita" e la connessione tra vita e resoconto scritto non può essere data per assodata.

Al fine di mostrare la neutralizzazione operata dalla scrittura, tra la prima e la seconda parte del libro è messo in evidenza uno scarto narrativo. Se la prima parte è narrata in prima persona e offre il tentativo di ripercorrere alcuni momenti della vita del narratore "insieme" al padre, la seconda parte complica e trasforma questa struttura. "The Book of Memory" presenta, infatti, a un cambio radicale di prospettiva in cui "io" [I] diventa "Egli" [He] e, per accrescere la portata di questa spersonalizzazione, Auster usa per il protagonista il nome "A.". In "The Book of Memory" A. rappresenta il massimo grado di spersonalizzazione possibile: lo si potrebbe definire a tutti gli effetti come un passaggio verso il neutro. La lettera puntata usata in funzione di nome proprio attiva subito numerose risonanze letterarie, su tutte, quella con l'opera di Kafka nel caso di Joseph K.. Ma risulta forse più interessante l'uso

⁶³ Auster, *The Invention of Solitude*, 32.

che anche Blanchot fa di questo espediente proprio in *L'arrêt de mort*, i cui personaggi femminili J. e N. non sono mai esplicitamente presentati ma risultano come presenze nel testo.

Il legame tra *L'arrêt de mort* e *The Invention of Solitude*, però, non si limita a questi tratti comuni riguardo alla de-soggettivazione dei personaggi. Anche il libro di Blanchot è suddiviso in due parti da una cesura profonda e netta. In quel caso, la narrazione non passa da una prima a una terza persona, ma nella voce narrante si produce una trasformazione ontologica. Nella prima parte il narratore sembra padrone della situazione che narra, e descrive la malattia di J. attraverso un linguaggio comunicativo in grado di rendere conto in modo preciso di quanto accade. Nella seconda parte, invece, le sue parole vengono sospese e sembrano produrre una estroflessione del soggetto, che è espropriato della possibilità di parlare, ma si fa tramite di una parola che lo muove al racconto. Il centro della narrazione diventa non un evento accaduto e raccontato, ma l'atto stesso del raccontare, che produce un effetto di annullamento e cancellazione di tutti i soggetti di cui parla, in particolare di N.. Dalla prima alla seconda parte vi è quindi un passaggio da una condizione in cui il linguaggio è possibile, a una in cui il linguaggio presenta il *morire* (lo scomparire) di ciò che pronuncia. In questa variazione c'è uno spostamento continuo della voce narrativa, la voce *del* racconto stesso che *visita* i personaggi.

La bipartizione del testo di Blanchot mette quindi in evidenza anche un passaggio dalla vita alla morte, ma è una morte che, per via della scrittura e della narrazione, non è mai definitiva ma viene sospesa nei suoi effetti; essa diviene un'azione di mascheramento e dislocazione continua della voce narrativa. In particolare, verso l'inizio della seconda parte il narratore si sofferma sulla sua nuova situazione legata alla solitudine:

Je me suis enfermé, seul, dans une chambre, et personne dans la maison, au-dehors presque personne, mais cette solitude elle-même s'est mise à parler, et à mon tour, de cette solitude qui parle, il faut que je parle, non par dérision, mais parce qu'au-dessus d'elle

veille une plus grande qu'elle et au-dessus de celle-ci une plus grande encore, et chacune, recevant la parole afin de l'étouffer et de la taire, au lieu de cela la répercute à l'infini, et l'infini devient son écho.⁶⁴

Questa forma transitoria del linguaggio nel tentativo di moltiplicare gli effetti prodotti dalla voce narrativa rappresenta un punto importante anche in *The Invention of Solitude*. Non è un caso che la citazione diretta del testo di Blanchot da parte di Auster sia posta sul limite tra "Portrait of an Invisible Man" e "The Book of Memory", dato che la stessa frase, infatti, segna il passaggio tra la prima e la seconda parte di *L'arrêt de mort*, esattamente nel punto in cui l'io narrante si rende conto di non essere in grado di continuare a parlare come ha fatto fino a quel momento.⁶⁵ In entrambi i casi, la separazione tra un prima e un dopo nella narrazione è rappresentata da un passaggio da una voce narrante collocata e ben identificabile a una condizione di impersonalità.

In *The Invention of Solitude* l'interruzione tra le due parti permette che si verifichi anche l'apertura di un nuovo spazio in cui dall'impossibile riduzione di un io al suo vissuto e ai suoi ricordi si apre una totale dispersione e pluralizzazione a partire dall'esperienza di scrivere. Del resto, un simile orizzonte è suggerito dalle parole del narratore: "It is as if he were being forced to watch his own disappearance, as if, by crossing the threshold of this room, he were entering another dimension, taking up residence inside a black hole."⁶⁶

Lo spazio di cui parla è quello della stanza in cui prende forma la scrittura di "The Book of Memory". Nei diversi frammenti di testo che suddividono la narrazione, molte parti riportano titoli come "The Book of Memory", "Commentary on the Nature of Chance", oppure brevi intestazioni che descrivono l'argomento

⁶⁴ Maurice Blanchot, *L'arrêt de mort* [1948] (Paris: Gallimard, 2000), 57.

⁶⁵ Blanchot, *L'arrêt de mort*, 53.

⁶⁶ Auster, *The Invention of Solitude*, 77.

trattato dal frammento. Ciò conferisce all'intera narrazione l'aspetto di un taccuino di annotazioni, una sorta di libretto dei pensieri o delle meditazioni, ma anche una costruzione metanarrativa, dove ogni frammento rimanda a una logica di fondo che tiene insieme l'intera struttura. Inoltre, se nella prima parte la figura del padre era descritta come fantasmatica e invisibile, in questa seconda parte è il personaggio di A. a essere considerato come un fantasma che “feels himself sliding through events, hovering like a ghost around his own presence, as if he was living somewhere to the side of himself – not really here, but not anywhere else”.⁶⁷

Se si considera questa neutralizzazione della voce nella direzione di una voce narrativa come rappresentante a tutti gli effetti di quella che si potrebbe definire una scomparsa del narratore tra “Portrait of an Invisible Man” e “The Book of Memory”, restano tuttavia da vedere i modi in cui questa scomparsa si presenta nel testo. Tra le due parti che compongono il libro c'è anche una sorta di slittamento concettuale, oltre a quello formale del passaggio dalla prima alla terza persona. Con “The Book of Memory” la narrazione affronta il tema della scrittura del passato da un punto di vista più generale rispetto a quello personale di “Portrait of an Invisible Man”, evidenziando uno slittamento tra la memoria individuale di un “io” e quella che si potrebbe definire culturale di un “egli” non identificabile. Qui si mostra anche il paradosso insito nella condizione della solitudine dello scrittore che, sebbene fisicamente solo in una stanza, è sempre infestato [*haunted*] dai fantasmi della letteratura e della scrittura degli altri.

In questa seconda parte, la scrittura di Auster è attraversata da citazioni esplicitate o semplicemente incorporate nel testo, che rimandano alla tradizione della letteratura e della cultura universale, da *Pinocchio* alle *Mille e una notte*, dalle riflessioni sulla mnemotecnica ai *Pensieri* di Pascal, dalle poesie di Hölderlin o du Bouchet fino alle riflessioni di Freud sul perturbante. Il testo si definisce così a tutti gli effetti come una struttura in cui la dimensione intertestuale si

⁶⁷ Auster, *The Invention of Solitude*, 78.

sostituisce a ogni possibile origine e soprattutto attiva un processo di dispersione della scrittura stessa. Ma questa rassegna rappresenta anche un passaggio dalla ricerca di una traccia del padre naturale alla ricerca di alcuni padri ideali. Altri hanno riflettuto a fondo su questa forma di filiazione letteraria⁶⁸ e non sembra qui il caso di soffermarci ulteriormente su tale aspetto. Ciò che resta importante ai fini del discorso che si sta portando avanti è, però, il fatto che in questa relazione si assiste a un cambio di rapporto tra una situazione di 1:1 – in cui un preciso soggetto narrante Paul Auster si confronta con la ricerca di un preciso, sebbene sfuggente, soggetto paterno –, a una situazione di 0:∞ – dove la neutralizzazione del soggetto narrante, passato alla terza persona, si confronta con una ricerca senza fine all'interno della pluralità della letteratura stessa.

Questo tipo di rapporto richiama ciò che Blanchot, a proposito del neutro, ha definito come un rapporto di terzo genere. Infatti, la scrittura apre una continua oscillazione tra Io e Altro – tra il medesimo e il differente –, e tra questi poli possono verificarsi due forme di rapporto ben precise: la riduzione dell'Altro all'Io, processo di assorbimento della molteplicità nell'unità; oppure la riduzione dell'Io nell'Altro, processo di sostituzione dell'Io con l'Altro. Tra questi due rapporti, però, Blanchot ne individua un terzo che qui sembra utile per leggere *The Invention of Solitude*, definito come

Rapport que nous désignons comme multiple seulement parce que l'Un ne le détermine pas, rapport mobile-immobile, innombrable et sans nombre, non pas indéterminé mais indéterminant, toujours en déplacement étant sans place et tel qu'il semble attirer-repousser tout « Je » à sortir de son lieu ou de son rôle que celui-ci doit cependant maintenir, devenu nomade et anonyme dans un espace-abîme de résonance et de condensation.⁶⁹

⁶⁸ Si vedano in particolare Martine Chard-Hutchinson, "Les espaces de la mémoire dans *L'invention de la solitude*", in Duperray (ed.), *L'oeuvre de Paul Auster*; e Françoise Sammarcelli, "L'invention d'une écriture: filiation et altérité dans *L'invention de la solitude*", in Duperray (ed.), *L'oeuvre de Paul Auster*.

⁶⁹ Blanchot, *L'entretien infini*, 96.

È quindi un rapporto instabile e irriducibile, una tensione perenne tra le parti che si costruisce e si rinnova nella scrittura. Inoltre, la voce di questo rapporto, quella in grado di presentare l'apertura dello spazio d'indeterminazione, è proprio la voce narrativa. In questi termini si possono leggere le strategie letterarie messe in gioco in *The Invention of Solitude*. Nella seconda parte, infatti, la voce forza ogni limite ed esce dalla sua precisa situazione rimanendo all'interno di uno spazio indecidibile e la memoria stessa "sometimes comes to him as a voice. It is a voice that speaks inside him, and it is not necessarily his own".⁷⁰ Una voce non collocata e non collocabile che, attraverso altri libri, parla degli eventi della vita di A.: la morte improvvisa del figlio di Mallarmé *risuona* con l'episodio riferito a Daniel, figlio di A.; la costellazione di racconti dedicati alla relazione tra padri e figli sembrano *condensare* gli aspetti travagliati e tragici della relazione di "Io" con il padre Sam in "Portrait of an Invisible Man", oppure dell'esperienza stessa della paternità di A.. Le connessioni con altri testi rappresentano l'ossatura intertestuale del libro e la narrazione si riavvolge su se stessa, in una circolarità senza fine che mette in evidenza il momento dell'inizio della scrittura:

A. realizes, as he sits in his room writing The Book of Memory, he speaks of himself as another in order to tell the story of himself. He must make himself absent in order to find himself there.⁷¹

Queste erano le stesse parole usate da Auster per descrivere la poesia di Reznikoff. Ma qui l'assenza è soltanto il risultato constatato dall'atto narrativo. Ciò che costituisce il centro del testo è però il processo di scomparsa, reso visibile e leggibile attraverso il passaggio alla voce neutra, o *del* neutro: essa non ha più una sorgente ben precisa e identificabile, ma diventa una parola "plurale". In un simile orizzonte, la memoria si costituisce attraverso strategie di

⁷⁰ Auster, *The Invention of Solitude*, 123.

⁷¹ Auster, *The Invention of Solitude*, 154.

scrittura quali il gioco linguistico e la connessione analogica degli eventi e delle opere. Il testo diventa così il luogo di una trama, ma anche e soprattutto una sorta di “tessuto”, nei termini di Barthes, in grado di connettere internamente e esternamente la narrazione.

“The Book of Memory” è interamente strutturato in questo modo, attraverso storie da cui ne nascono altre e altre ancora, e tutto è sempre a uno stadio embrionale, in un inizio perenne. Il continuo ricominciare si traduce in una dimensione in cui le strategie in gioco e i risultati raggiunti fino a quel momento vengono costantemente messi in discussione. Il libro resta così ai margini della sua stessa forma, in continua tensione tra dentro e fuori, che nella dimensione portata avanti da Auster è anche un fuori dalle categorie della narrazione stessa. Tutto il racconto sembra allora essere un’esplorazione della memoria che si costruisce all’interno di una mente e che si configura nell’atto che precede la scrittura. È come se il tempo si comprimesse e poi si rilasciasse in un collasso infinito.

Esattamente come nella respirazione vista per la poesia, anche in questo caso la scrittura sembra muoversi ritmicamente in un’alternanza di momenti di contrazione e distensione. Dal punto di vista della struttura del testo, una simile alternanza si traduce nella coincidenza della frase iniziale e finale di “The Book of Memory”, che rappresenta la mancanza di vie d’uscita rispetto alla ciclicità del gesto scritturale. L’intero assetto di *The Invention of Solitude*, infatti, può essere individuato nelle parole con cui Auster apre e chiude il cerchio della narrazione con la ripetizione della frase: “He lays out a blank piece of paper on the table before him and writes these words with his pen. It was. It will never be again”.⁷² Queste stesse parole sono una traduzione di quelle con cui Blanchot si esprime in *L’espace littéraire* a proposito proprio del ricordare: “Le souvenir dit de l’événement : cela a été une fois, et maintenant jamais plus”.⁷³

⁷² Auster, *The Invention of Solitude*, 75; 172.

⁷³ Blanchot, *L’espace littéraire*, 26.

La scrittura si ripiega su se stessa e parla di se stessa, del suo infinito cominciare a dire l'*evento* che non può più tornare a essere, ma è continuamente. Questa è la stessa dimensione dello scomparire che opera in *White Spaces*. Non resta che dire questa impossibilità di dire, e l'unico modo in cui ciò è possibile è attraverso la scomparsa di un io narrante che si fonde con la pluralità e l'instabilità di una voce neutra. Così, tra scomparsa e solitudine si viene a creare una continuità fondamentale che riguarda il modo di creazione dell'opera. La scomparsa non è causa della solitudine, come si è spinti a pensare, né tanto meno lo è l'assenza, e la solitudine non è uno stato di abbandono. In entrambe le parti che compongono *The Invention of Solitude* la voce narrativa profila in controluce la figura enigmatica di una presenza, che però può essere soltanto avvicinata e mai compresa, intravista e mai guardata: essa resta come una raffigurazione dell'assenza a cui la scrittura arriva soltanto per via negativa, con un progressivo scomparire della voce.

II.3.2. *Scompare in tre atti*. The New York Trilogy

L'idea di rarefazione della voce narrante continua a essere indagata anche nell'opera che consacra Auster alla fama letteraria, ovvero *The New York Trilogy* (1987), composto da tre diverse storie pubblicate separatamente a partire dal 1985, *City of Glass*, *Ghosts* e *The Locked Room*.⁷⁴ A indicare la natura interconnessa delle tre storie il narratore dell'ultima afferma che esse "are finally the same story, but each one represents a different stage in my awareness of what it is about".⁷⁵ Considerata come l'atto fondativo di tutta l'opera seguente, la *Trilogia* racchiude in effetti molti dei temi ricorrenti in Auster: la prospettiva metanarrativa, la stratificazione dei livelli

⁷⁴ Scritte tra il 1981 e il 1984, secondo le date riportate nell'edizione Penguin Classics del 2006, le singole edizioni sono Paul Auster, *City of Glass*, (Los Angeles: Sun and Moon Press, 1985); Paul Auster, *Ghosts* (Los Angeles: Sun and Moon Press, 1986); Paul Auster, *The Locked Room* (Los Angeles: Sun and Moon Press, 1986).

⁷⁵ Auster, *The New York Trilogy*, 294.

e delle storie, la ricerca interiore dei personaggi che si rinnova continuamente sulla base di lievi trasformazioni, movimenti del destino e coincidenze. Questi elementi sono articolati attraverso una struttura dove tutto si tiene, e dove le narrazioni dialogano tra loro per mezzo di “riverberi e vibrazioni”, come le definisce lo stesso Auster.⁷⁶

Lo scrittore statunitense tratteggia con particolare attenzione le figure che abitano e infestano i luoghi descritti. Personaggi, fantasmi e ricordi assumono una presenza fisica, anche se non è mai chiaro a quale piano ontologico appartengano. Essi occupano gli ambienti in modo particolare, mutando e ri-organizzando continuamente una superficie data, come se fossero personaggi che si muovono su un palcoscenico teatrale. Anche se un simile *gioco* non può essere considerato come il centro della narrazione, questo slittamento continuo produce un altro aspetto peculiare della scrittura che riguarda il modo in cui ogni personaggio sembra recitare un ruolo nella storia.

Ci si è già soffermati, da un punto di vista teorico, sulle trasformazioni possibili che i soggetti subiscono sotto l’influsso dell’atto della scrittura. Nelle pagine seguenti si vedrà in modo particolare quale tipo di effetto venga prodotto, invece, a livello narrativo. In questa fase è sufficiente ricordare come molti dei personaggi qui assumano il ruolo di soggetto-scrittore: oltre alla figura di Daniel Quinn in *City of Glass*, infatti, in *Ghosts* il personaggio di Black si rivela essere uno scrittore; e sia il narratore sia il personaggio di Fanshawe in *The Locked Room* incarnano la figura di scrittori in competizione per creare il proprio capolavoro.

È evidente che tutte queste figure mettono in atto una dispersione dell’origine della storia. Una condizione riconoscibile in tutti e tre i libri della *Trilogia* è infatti la situazione emblematica di una storia riportata, e la voce che si fa carico di questa ri-narrazione è spesso identificata dall’atto di scrivere o di de-scrivere la storia

⁷⁶ Francesca Borrelli, *Biografi del possibile* (Torino: Bollati Boringhieri, 2005), 275.

stessa. Una tale struttura di meta-riflessioni avvolge ogni livello in un'aura di mistero in cui l'arte dello *storytelling* sembra ottenere i risultati migliori a partire dalla condizione di isolamento dello scrittore. La reclusione – in questo caso una vera e propria claustrofilia – sembra forzare la trasformazione e la trasfigurazione a cui lo scrittore si sottopone ogni volta che comincia a scrivere. Una simile operazione richiede uno spazio “chiuso”, che permette il raccoglimento necessario alla creazione ma anche il contatto con ciò che è altro. Proprio in questa condizione di solitudine è possibile far nascere una sorta di comunità invisibile, in cui i fantasmi e i ricordi possano parlare ed essere ascoltati. Le voci si condensano nella mente dello scrittore e creano il movimento che introduce nella storia un orizzonte culturale sempre più vasto.

Una simile visione è centrale nella *Trilogia*, e trova una particolare “applicazione” sul piano narrativo. Molti critici, a questo proposito, si sono concentrati soprattutto sull'idea di un raddoppiamento inquietante secondo il principio del *doppelgänger*, o hanno evidenziato la separazione tra mondo e linguaggio e quella tra realtà e finzione.⁷⁷ Indubbiamente questa prospettiva di lettura mette in luce molti degli aspetti centrali della narrazione e soprattutto prende in considerazione gli scambi continui tra personaggi e altri personaggi, tra autore/i e personaggi, tra autore/i e narratori, e ancora tra narratori e personaggi, in un gioco di proiezioni. Inoltre, secondo questa particolare visione, Auster interroga così il ruolo della scrittura come modo della creazione di nuove identità.⁷⁸

⁷⁷ Alcuni degli studi che affrontano la lettura della *Trilogia* a partire da queste tematiche sono, in particolare: Anne M. Holzapfel, *The New York Trilogy: Whodunit? Tracking the structure of Paul Auster's anti-detective novels* (New York: Peter Lang, 1996); Springer, *Crises: The works of Paul Auster*; Martin, *Paul Auster's Postmodernity*; e Peacock, *Understanding Paul Auster*.

⁷⁸ È questa la tesi, in particolare, di Carsten Sprinter, che si concentra sull'idea di una crisi d'identità come stato e condizione iniziale in molti lavori di Auster. Nel suo studio dedicato allo scrittore propone di considerare l'atto della scrittura come una possibile risposta alla perenne ricerca interiore a cui sono sottoposti i

Alla luce di quanto detto fin qui, però, quest'architettura di sovrapposizioni viene a rappresentare la volontà di mettere in luce ben più di una dispersione identitaria, e va a intaccare le stesse categorie testuali. In altre parole, riflettendo sulla costruzione della scrittura, Auster si concentra sulle aperture e sulle possibilità implicite in una prospettiva che vede l'esperienza scritturale come rivolta ancora verso una neutralizzazione della voce. In questi termini, ogni tentativo di far procedere la lettura della *Trilogia* in chiave psicoanalitica a partire da una mancanza di carattere traumatico che trova poi risoluzione in un processo di scrittura deve fare i conti con un utilizzo della narrazione che sembra piuttosto sottolineare l'impossibilità di ogni "guarigione" e di una serena risoluzione. E se di dimensione desiderante si può parlare, come nel caso dello studio di Bernd Herzogenrath, *An Art of Desire*,⁷⁹ bisogna tuttavia considerare che la scrittura non sembra di fatto offrire alcuna forma compensativa, e definisce invece una molteplicità di livelli di accesso non solo alla storia in sé ma alle strutture concettuali che la storia propone per amplificarne la dimensione mancante. Così, anziché porsi nell'ottica di un percorso di costruzione dell'identità, la scrittura si rivolge verso la scomparsa di ogni identità, verso la fusione con il tutto, e questo parte proprio dalla dispersione della voce narrante.

In questo senso, più che al desiderio concepito in chiave psicoanalitica, la narrazione della *Trilogia* sembra avvicinarsi invece alla prospettiva desiderante così come messa in campo dall'antipsicoanalisi di Deleuze e Guattari, per cui il desiderio non è mai una mancanza del singolo che si prova a colmare con la ricerca – attraverso diversi mezzi, tra cui la narrazione –, ma una costruzione che si configura sempre in *un insieme*, in una molteplicità infinita,

personaggi, così da risolvere lo stato causato dalla loro instabile identità. Si veda Springer, *Crises: The works of Paul Auster*.

⁷⁹ Cfr. Bernd Herzogenrath, *An Art of Desire. Reading Paul Auster* (London: Rodopi, 1999).

e si dà come produzione di una strategia.⁸⁰ La strategia narrativa messa in campo da Auster sembra dunque essere quella di una moltiplicazione dello stadio di scomparsa che apre lo spazio per il verificarsi di uno scomparire continuo della fonte della narrazione.

Atto primo. *City of Glass*

Come sottolineato dalle letture della *Trilogia* in chiave metafisica, anziché avviare un processo di ricomposizione delle tracce la storia si apre al mistero come forma di *comprensione* del mondo e di sé. Contrasti come dentro/fuori, io/altro, il continuo scambio tra il mondo interiore e il mondo esteriore, sono onnipresenti e si pongono come un primo elemento di difficoltà che investe e disorienta il lettore. Come si è visto, *City of Glass*, prende le mosse da uno scambio di persona: lo scrittore Daniel Quinn viene svegliato nella notte dalla telefonata di *qualcuno* che vuole parlare con il detective Paul Auster:

It was a wrong number that started it, the telephone ringing three times in the dead of night, and the voice on the other end asking for someone he was not. Much later, when he was able to think about the things that happened to him, he would conclude that nothing was real except chance.⁸¹

Non è banale rilevare che il primo soggetto che si incontra è un indefinito “it” che diventa, insieme alla voce estranea, l’origine di ogni narrazione che segue e delle decisioni prese da Quinn. La neutralità del soggetto, però, è anche rivolta verso la storia in sé, verso l’evento della scrittura. Ci si rende conto che l’evento descritto nelle prime righe altro non è che l’inizio della scrittura stessa, il *cominciamento* dell’evento di scrivere e il suo accadere. In una simile prospettiva diventa indispensabile che sia solo il “caso” a essere reale: l’intreccio non determinato degli eventi e la connes-

⁸⁰ Si veda a questo proposito quanto sostengono Deleuze e Guattari in *L'Anti-Edipe* (Paris: Éd. de Minuit, 1972).

⁸¹ Auster, *The New York Trilogy*, 3.

sione tra le parti. Si tratta di un processo senza finalità, senza la visione teleologica che si può trovare in altre narrazioni del genere giallo, dove ogni piccolo tassello è calcolato al fine di permettere la risoluzione del caso. Verso la conclusione della storia, Quinn riprende un ragionamento simile a proposito del fato:

It was something like the word 'it' in the phrase 'it is raining' or 'it is night'. What that 'it' referred to Quinn had never known. A generalized condition of things as they were, perhaps; the state of is-ness that was the ground on which the happenings took place.⁸²

Attraverso il riferimento grammaticale, l'impersonalità e la neutralità di ciò che accade diventa ancora più evidente.

Assumendo l'identità del detective Auster (strategia che rappresenta un primo significativo passaggio di livello), lo scrittore Quinn si trova ad affrontare un caso pieno di sfide e insidie, che lo porta pian piano a scomparire in una ricerca infinita, di cui fin dall'inizio sfugge l'oggetto. La ricostruzione delle tracce oscilla per tutto il libro tra il pedinamento e l'indagine da una parte, e la ricerca interiore e il cammino iniziatico dall'altra.⁸³ Verso la fine della storia si scopre che nessun detective Paul Auster è mai esistito e l'unica persona a New York che risponde a quel nome è lo scrittore Paul Auster che vive a Brooklyn con la moglie Siri e il figlio Daniel, cioè nella *reale* condizione in cui viveva l'autore della *Trilogia*. Indipendentemente da questo slittamento tra il piano biografico e quello narrativo, ciò che interessa sottolineare è il percorso aperto dall'errore iniziale, che crea una catena di eventi in grado di proliferare in modo *rizomatico*, ancora secondo l'ormai nota idea espressa da Deleuze e Guattari.⁸⁴

⁸² Auster, *The New York Trilogy*, 111.

⁸³ Su questa linea si situano molte delle letture che rimandano a una visione filosofica e metafisica. Cfr. in particolare Nealon, *Work of the Detective*, *Work of the Writer*.

⁸⁴ Robert Briggs, in un saggio dedicato interamente a una lettura in chiave filosofica della *Trilogia*, mette in luce come la forma del *rizoma* teorizzata da

Per quanto riguarda i raddoppiamenti, inoltre, Quinn si presenta come un Auster già preso in un movimento di annullamento e di scomparsa. Sua moglie e suo figlio, infatti, sono morti in un incidente, e con loro è morta anche una parte di lui. Egli è già la figura di uno scomparire, di una sottrazione rispetto alla situazione realizzata che è rappresentata dal personaggio di Paul Auster, con una moglie descritta come bellissima, un figlio della stessa età che avrebbe avuto suo figlio e una brillante carriera: tutto ciò che ormai manca a Quinn. Lo sdoppiamento e la lenta immedesimazione messe in atto dalla storia non sono soltanto impossibili ma hanno una vena perversa, perché spingono Quinn a rivivere la scomparsa subita, e lo fanno nel meccanismo inarrestabile della narrazione e di fronte a un autore Auster doppiamente colpevole.

A partire dallo scambio d'identità, Quinn approfitta della situazione per abbandonare la sua passiva condizione di scrittore e comincia a vivere la vita che ha sempre immaginato nella sua opera, compiendo così un ulteriore spostamento (un secondo passaggio di livello, questa volta già interno alla dimensione finzionale). Durante l'indagine, la scrittura di Quinn si muove verso la sua condizione interiore da una parte – le sue riflessioni riguardo alla stranezza del caso che lo ha portato a fingersi un detective, insieme alle pagine di carattere più generale che compongono il taccuino –, mentre dall'altra seguono una traiettoria che porta verso il mondo esterno – la costruzione del “nuovo” Quinn sulla base delle informazioni che trova riguardo al vecchio Peter Stillman, la persona che è stato incaricato di seguire. Lo strumento della scrittura diventa così il centro di attrazione e di rinascita, ma si impone anche come il luogo chiuso in cui il personaggio viene confinato, facendo scivolare l'uno nell'altro i piani della vita e quello della scrittura, cancellandoli entrambi in un processo di re-invenzione.

Deleuze e Guattari in *Milleplateaux* possa trovare un'interessante applicazione narrativa nel lavoro di Auster. Cfr. Robert Briggs, “Wrong numbers: the endless Fiction of Auster and Deleuze and Guattari and...”, *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 44:2 (2003), 213-224.

Col tempo Quinn si rende conto che sta seguendo un fantasma. Il vecchio Stillman è descritto come incapace di nuocere a chiunque anche se, con il procedere della narrazione, si scopre che le sue ricerche sul linguaggio prelapsario lo hanno portato a compiere un crudele esperimento sul figlio Peter, imprigionato per dodici anni in una stanza buia senza possibilità di parlare con nessuno. Per paura che il vecchio Stillman possa tornare a fare del male al figlio, la moglie di Peter assume il detective Auster (Quinn) per pedinare il vecchio e scoprire le sue intenzioni. Il periodo di detenzione ha causato gravi danni psichici al giovane Stillman, che si esprime con un linguaggio privo delle strutture minime della grammatica, un linguaggio che si può definire puro, essenziale e non comunicativo. La narrazione riporta un lungo monologo del giovane durante il primo incontro con Quinn, in cui si nota l'alternanza tra la prima persona e la terza persona senza alcuna soluzione di continuità:

"I am Peter Stillman. I say this of my own free will. Yes. That is not my real name. No. Of course, my mind is not all it should be. [...] There is the dark then. I am telling you. There was food in the dark, yes, mush food in the hush room. He ate with his hands. Excuse me. I mean Peter did. And if I am Peter, so much better. [...] I am mostly now a poet. Every day I sit in my room and write another poem. I make up all words myself, just like when I lived in the dark. [...] Peter can talk like people now. But he still has the other words in his head. They are God's language [...] I am still Peter Stillman. That is not my real name. I cannot say who I will be tomorrow. Each day is new and each day I am born again."⁸⁵

Il discorso resta confuso e frammentario; inoltre, Quinn non riuscirà mai a portare a termine le sue indagini. Egli è completamente assorbito dalla parte del detective, ma anche dalla figura del vecchio Stillman, fino al punto di seguirlo come un'ombra, assumere le sue stesse abitudini e scivolare pian piano all'interno del suo modo di pensare. Quinn sembra ritirarsi, disperdersi in

⁸⁵ Auster, *The New York Trilogy*, 15-22.

una debole traccia e, alla fine, scomparire completamente. L'unico riferimento che rimane è quanto scritto nel taccuino rosso, e la sua intera vita, insieme a quella dei due Stillman, sembra essere per sempre chiusa in quelle pagine, in cui Quinn annota confusamente:

This is not a story, after all. It is a fact, something happening in the world. [...] I have not been hired to understand, merely to act. This is something new. [...] And then most important: to remember who I am. To remember who I am supposed to be. I do not think this is a game. On the other hand nothing is clear. For example: who are you? And if you think you know why do you keep lying about it? I have no answer. All I can say is this: listen to me. My name is Paul Auster. That is not my real name.⁸⁶

A chi sono rivolte le domande di Quinn? In queste poche righe egli passa dalla consapevolezza di essere un finto detective (la sua vera identità), all'interrogare sé stesso come se fosse un altro, fino a presentarsi come Paul Auster (terza persona) e contraddirsi immediatamente. La scrittura nel taccuino segue così esattamente l'alternarsi di affermazioni e negazioni del monologo di Stillman, come se le parole di quest'ultimo fossero passate nella bocca di Quinn. La scrittura paradossale e impossibile che lo caratterizza agisce come uno specchio in cui ogni cosa viene assorbita e riflessa in una lente deformante che disperde e neutralizza tutte le voci.

Da un punto di vista formale, partendo da una situazione di massima apertura e potenzialità di realizzazione, la voce narrante opera una circoscrizione degli spazi e delle storie, seguendo soltanto alcuni fili, e creando un labirintico concatenamento di elementi. La narrazione si piega su se stessa riflettendo sulle proprie possibilità nel presentare un gioco in cui infine il narratore – chiunque sia – entra in possesso del taccuino rosso di Quinn. Nelle ultime pagine di *City of Glass*, infatti, il narratore, che fino ad allora si poteva considerare una sorta di narratore esterno si presenta di ritorno da

⁸⁶ Auster, *The New York Trilogy*, 40.

un viaggio in Africa e prende la parola alla prima persona, dicendo che, dopo essere stato contattato dall'amico e scrittore Paul Auster, insieme a quest'ultimo ha recuperato il taccuino nella casa ormai abbandonata degli Stillman.

In questo modo il lettore è portato a pensare che la vicenda di *City of Glass* non sia altro che una parziale trascrizione del taccuino, oppure una delle tante storie inventate da Quinn (alias William Wilson), o ancora una storia inventata dal narratore. In ogni caso, l'ambiguità rappresentata dalle figure dei personaggi, dell'autore e del narratore resta aperta.

Secondo atto. *Ghosts*

Seguendo il movimento appena visto, *Ghosts*, il secondo libro della *Trilogia*, rappresenta un ulteriore passo verso l'idea di scomparsa della voce narratrice. Anche in questo caso, si trova un investigatore, Blue, a cui viene affidato un caso: seguire Black. La narrazione comincia con una piatta descrizione dei fatti: "First of all there is Blue. Later there is White, then there is Black, and before the beginning there is Brown. Brown broke him in, Brown taught him the ropes, and when Brown grew old, Blue took over".⁸⁷ Queste figure sono anche i primi fantasmi a comparire. Come risulta immediatamente chiaro, prima di ogni altra cosa, viene mostrato un quadro della situazione in cui si possono riconoscere soltanto dei colori. Colori che, però, sono anche i nomi dei personaggi che *infestano* i diversi spazi descritti dalla narrazione.

Ma i fantasmi sono tracce di esistenze passate, e i personaggi di *Ghosts* sono figure che entrano nella narrazione e provengono da uno spazio esterno, quello di un breve testo teatrale scritto da Auster nel 1976 e intitolato *Blackouts*.⁸⁸ I personaggi principali di quest'opera teatrale sono il detective Blue, che è atteso da Black e da Green in un ufficio, presumibilmente di un'agenzia investigati-

⁸⁷ Auster, *The New York Trilogy*, 135.

⁸⁸ Il testo è stato pubblicato in Auster, *Hand to Mouth*, 166-188.

va. Tutta la scena si svolge in un unico spazio, in cui il dialogo tra Blue e Black viene trascritto da Green, che assume la parte di un testimone di ciò che accade: “You are here to make a record, to prove that what happened really happened”,⁸⁹ come afferma Black rivolto a Green. Tutto ciò che accade non è altro che il racconto che Blue fa a Black del caso che sta seguendo. Alla luce della lettura di *Blackouts* ci si rende conto che tutto ciò che viene descritto da Blue a Black è l'esatta situazione che si ripresenta nel libro della *Trilogia*. I personaggi di Black e di Blue sono speculari nel testo teatrale, così come sono speculari in *Ghosts*, e l'uno e l'altro recitano la parte che il testo ha scelto per loro, tanto che Black afferma: “It is written. A man will walk through that door, sit down in the chair across from me, and we will talk. By the time we have finished, there will be nothing left”.⁹⁰ La situazione si ripresenta esattamente uguale, a più riprese, anche in *Ghosts*.

È, però, forse il finale di *Blackouts* che lascia intravedere la possibilità di una ri-presa della situazione in una chiave narrativa. Le ultime battute del testo, infatti, sono:

GREEN: (*tearing last page*) Finished.

BLUE: Good. I think we are ready to begin now. [...]

BLACK: Good. Let's get on with it, then, shall we?⁹¹

In perfetto stile beckettiano, Auster conclude un testo fatto di attese e dialoghi assurdi con un nuovo inizio, un invito ad “andare avanti” oltre il testo: i tre attori si preparano a una nuova recita, che li porta dritti nelle pagine di *Ghosts*. In questa “nuova” veste, il detective Blue, dalla finestra del suo appartamento affittato per compiere le indagini, vede la stanza di Black, così da poter sorvegliare ogni suo movimento. La prima volta, Black viene descritto

⁸⁹ Auster, *The New York Trilogy*, 169.

⁹⁰ Auster, *The New York Trilogy*, 196.

⁹¹ Auster, *The New York Trilogy*, 188.

mentre è intento a scrivere su un taccuino, solo nella sua stanza, e la situazione cambia molto poco nell'intera narrazione.

Anche in questa storia la scrittura gioca un ruolo fondamentale: in una stanza Black che scrive e legge, in un'altra stanza, nell'edificio opposto, sull'altro lato della strada, Blue che annota ciò che fa Black, ripetendo inconsciamente lo stesso gesto. Pian piano Blue comincia a figurarsi alcune ipotesi sul caso, e traccia nella sua mente, possibili interpretazioni sulla scrittura di Black.

In tutta la storia narrata in *Ghosts* si trovano molte esperienze di lettura e di scrittura, il cui effetto è quello di mistificare, confondere e spostare continuamente l'attenzione: una somma caotica di descrizioni e indizi che si riferiscono ad altre scritture e ad altri libri. La narrazione segue una sorta di trama fatta di contingenze e richiami, dove ogni luogo della città, ogni aspetto della vita dei due personaggi, così come ogni elemento utile ai fini del caso, apre la narrazione all'incursione di storie esterne: la situazione che vive Blue lo mette in relazione con la storia narrata in *Walden* di Thoreau, il suo comportamento nei confronti della moglie lo porta a meditare sulla storia di *Wakefield* di Hawthorne e, più in generale, gli eventi narrati sembrano rimandare in modo diretto a quanto era accaduto in *City of Glass*, con una misteriosa trama di riferimenti e situazioni.⁹² In questo senso *Ghosts* procede sulla stessa linea intrapresa da Auster già con "The Book of Memory", quella cioè di mettere in risonanza la situazione attuale con un'infinita virtualità di oggetti rappresentati dalla letteratura stessa: una sorta di comunità letteraria a cui il narratore si affida per costruire i riferimenti che fanno da sfondo alla vicenda. Poco a poco la storia si popola così di altri fantasmi, quelli della letteratura. L'intera narrazione riflette sull'atto di raccontare e sullo *storytelling*, come un grande esercizio metanarrativo. Inoltre, questa dimensione si ripercuote anche a un livello interno, poiché, "as the days goes on,

⁹² Per una mappatura completa dei riferimenti intertestuali che si trovano in *Ghost* si rimanda a Varvogli, *The World That is the Book*, 5-10. Si veda anche Carsten Springer, *Paul Auster: A Sourcebook* (New York: Peter Lang, 2001), 24-32.

Blue realizes there is no end to the stories he can tell. For Black is no more than a kind of blankness, a hole in the texture of things, and one story can fill this hole as well as any other”.⁹³

Quando comprende di essere bloccato nella stanza, Blue decide che l'unica cosa da fare è entrare nella mente di Black. Comincia a leggere gli stessi libri che legge l'altro e, soprattutto, prova a leggere ciò che sta scrivendo, con la ferma convinzione che in quelle pagine si possa celare la chiave dell'intero caso. Come in *City of Glass* anche qui il narratore resta incerto, attraversato da diverse scritture e dalla voce della letteratura che parla in lui e attraverso di lui. Anche in questo caso la differenza tra i personaggi si riduce fino a scomparire e, dopo alcuni incontri tra Blue e Black, in cui entrambi decidono di mascherare la loro identità, diventa chiaro che la situazione presentata fin dall'inizio, ovvero che Blue sia stato incaricato di seguire i movimenti di Black, si capovolge completamente, e che quindi, per tutta la narrazione, è sempre stato Black a “seguire” e tentare di “leggere” Blue, anche se non si saprà mai il motivo.

L'intera architettura organizzata da Auster in *Ghosts* sembra reggersi sulla convinzione di Blue che le parole possano essere in grado di rappresentare il mondo, ma come egli stesso scopre, “what happened is not really what happened. For the first time in his experience of writing reports, he discovers that words do not necessarily work, that it is possible for them to obscure the things they are trying to say”.⁹⁴

Verso la fine si scopre che Black è uno scrittore. Come lettori, siamo quindi portati a credere che sia lui ad aver scritto la storia appena letta e che Blue sia una sorta di personaggio della sua narrazione, colui che è stato seguito, anche se alla fine è il solo che sopravvive e quindi anche il solo che potrebbe raccontare la storia. Il passaggio continuo tra un personaggio e l'altro, sulla base dell'autorità conferita dal testo e dalla scrittura, sembra risolversi

⁹³ Auster, *The New York Trilogy*, 145.

⁹⁴ Auster, *The New York Trilogy*, 147-148.

con una sovrapposizione tra i due che si rende evidente quando Blue decide che è tempo di agire, così “the door will open, and after that Black will be inside of him forever”.⁹⁵ Dopo il violento attacco a Black, Blue prende il manoscritto e lo porta con sé. Leggendolo, nella sua stanza, si rende conto che “Black was right [...] I knew it all by heart”,⁹⁶ e scompare nelle parole della narrazione e nel pensiero di una voce narrativa che non può fare altro che *riportare* questa scomparsa.

Terzo atto. *The Locked Room*

Mentre in *City of Glass* la storia sembra mantenere una chiara separazione tra le personalità di Stillman e Quinn, pur suggerendo un continuo slittamento, e *Ghosts* si fonda già su uno schema meno rigido, nell'ultima storia della *Trilogia* la distanza si assottiglia sempre di più fino ad arrivare a una sovrapposizione totale: qui infatti il narratore in prima persona *diventa* il personaggio di Fanshawe.⁹⁷ Entrambi sono scrittori e amici da molto tempo, ma Fanshawe improvvisamente scompare, e il narratore è destinato a prendere il suo posto. Circa verso la metà della parte iniziale, l'anonimo narratore riflette sulla situazione in cui si è trovato coinvolto:

In some sense, this is where the story should end. The young genius is dead, but his work will live on, his name will be remembered for years to come. His childhood friend has rescued the beautiful young widow, and the two of them will live happily ever after. [...] But it turns out that this is only the beginning.⁹⁸

Da questo punto in avanti la storia si complica. Il narratore è

⁹⁵ Auster, *The New York Trilogy*, 184.

⁹⁶ Auster, *The New York Trilogy*, 195.

⁹⁷ Il nome del personaggio avvia immediatamente il gioco interletterario anche nel caso di *The Locked Room*, facendo riferimento al primo romanzo di Hawthorne dal titolo *Fanshawe* (1828).

⁹⁸ Auster, *The New York Trilogy*, 235.

assorbito dalla vita di qualcun altro, collaborando e interagendo con il fantasma dell'amico e con la sua storia personale, ricordi comuni e episodi del passato. Non riesce a fare a meno di pensare a Fanshawe, e pian piano la sua esperienza del mondo diventa meno autentica: tutto ciò che fa sembra un riflesso delle azioni e degli scritti dell'altro. Anche in questo caso, l'esperienza della scrittura si fa veicolo di una perdita di sé, si risolve in una forma di instabilità che diventa vaghezza e dispersione di sé. Le due vite, separate fino al momento in cui il narratore si fa carico degli scritti di Fanshawe, diventano immediatamente una: il narratore sposa la moglie di Fanshawe e ne adotta il figlio, lavora all'edizione delle opere non pubblicate dell'amico scivolando così nella condizione dell'*altro*.

Tramite l'atto della scrittura, il narratore viene privato della sua vita personale e si "chiude" in quella di Fanshawe, trasformando quest'ultimo in una sorta di personaggio inventato dalla sua narrazione. Inoltre, in *The Locked Room* il potere e la libertà del narratore sembrano essere messe *in scacco* anche da una forza esterna. Da una parte egli si rende conto di essere prigioniero della storia che sta narrando, ma dall'altra è anche consapevole dello strano potere affidatogli, quello di ri-creare, con le parole, un uomo che già esiste:

I had been given the power to obliterate, to steal a body from its grave and tear it to pieces. It was an intolerable position to be in, and I wanted no part of it. [...] Once I opened the suitcases, I would become Fanshawe's spokesman – and I would go on speaking for him, weather I liked it or not. [...] to issue a dead sentence was bad enough, but working for a dead man hardly seemed better.⁹⁹

Il campo d'azione lasciato al narratore è ristretto a ciò che Fanshawe ha scritto. Come una sorta di *deus ex machina* quest'ultimo diventa la forza esterna e invisibile che muove la narrazione.

⁹⁹ Auster, *The New York Trilogy*, 222.

Inoltre, il fatto che sia scomparso non ci dice che sia morto, e la lettera che il narratore riceve è un'ulteriore prova del fatto che, non solo è ancora vivo, ma è anche *presente* e al corrente di tutti gli sviluppi della vita del narratore.

Ancora una volta, la scrittura si fa veicolo di una ricerca di identità che anche in questo caso sembra risolversi in una scomparsa. L'edizione e pubblicazione dell'opera di Fanshawe – ciò che resta di lui per il resto del mondo – è un atto di ri-scrittura che assorbe, e quasi cancella, le idee del narratore. Nel caso di *The Locked Room*, il potere accordato al narratore è quello di un autore che lo esercita creando e distruggendo i suoi personaggi. Ma anche in questo caso egli si fa attore, e *gioca* a fare Fanshawe. Allo stesso modo, però, quest'ultimo assume il potere di originare la narrazione poiché ogni scrittura del narratore non è altro che la ri-proposizione di ciò che *qualcuno* ha scritto. In altre parole, la presenza-assenza di Fanshawe è il motore della narrazione; la sua scomparsa è ciò che spinge il narratore a intraprendere la ricerca che lo porta a scomparire a sua volta nella scrittura e nella figura dell'altro. Come accade per Black in *Ghosts*, Fanshawe rappresenta l'esperienza della scrittura intesa come un potere nascosto che controlla la narrazione da una distanza, e rigenera la storia stessa senza possibili soluzioni se non quella di continuare il suo infinito movimento e la sua perpetua re-invenzione.

II.3.3. Sovrapposizioni e cancellazioni

Nel seguire brevemente le oscillazioni prodotte dai continui scambi resi possibili dall'atto del narrare e dello scrivere, si nota come la *Trilogia* rappresenti quasi una sorta di paradigma per un manuale di narratologia che mette in discussione le sue categorie e i suoi elementi. Nelle pagine dei tre libri si trovano rappresentati autori ai quali viene tolta ogni autorità sui testi, scrittori assorbiti da una scrittura che segue regole e principi autonomi rispetto ad ogni scelta, e narratori-scrittori che diventano personaggi di narrazioni di altri. Tutti sono confinati nelle pagine del taccuino rosso

che attraversa le tre storie, perché quella della scrittura è l'unica dimensione che possiedono. Alla fine di *City of Glass* il narratore riporta le parole dell'ultima pagina del taccuino: "What will happen when there are no more pages in the red notebook?"¹⁰⁰ Ad accadere è una lenta e inesorabile scomparsa delle strutture e degli elementi narrativi. Le tre storie cominciano con una sorta di vacanza, un'assenza materiale, e la ricerca non sembra procedere verso una forma in grado di colmare il vuoto: piuttosto, scegliendo la scrittura come modo di affrontare il percorso, i narratori-scrittori si espongono a un processo di trasformazione della loro voce.

La neutralizzazione che investe i/l narratori/e, aprendo nello spazio narrativo la possibilità continua per fare in modo che l'altro entri a modificare la situazione iniziale, riporta al centro del discorso l'idea di voce narrativa di Blanchot da cui si è partiti. Ma è ancora al testo blanchottiano tradotto proprio da Auster che vale la pena fare qui riferimento. Il linguaggio della narrazione non può essere posseduto perché è un linguaggio *del* neutro, che mette da parte l'identità del narratore. Questa è anche la legge fondamentale del *Noli me legere* che Blanchot riprende proprio in *Après coup*, ossia l'impossibilità di una decifrazione e di una padronanza dello scritto da parte dello scrittore: "Jamais tu ne sauras ce que tu as écrit, même si tu n'as pas écrit que pour le savoir".¹⁰¹ Contemporaneamente, però, questa legge è già da sempre trasgredita nel momento in cui si situa in una necessità della lettura e della narrazione. È questo il senso profondo della parola liminale che si trova tra una parte e l'altra di *L'arrêt de mort* e nella citazione riportata in *The Invention of Solitude*; ed è questa anche la necessità di continuare a rinarrare la stessa storia che si ritrova nella *Trilogia*.

In altre parole, ogni processo di scrittura rappresenta un movimento di scomparsa espresso dalla forza superiore di affermazione dell'opera stessa. Ma questa forma è in Auster riprodotta all'interno dell'atto narrativo, come spostamento della narrazione verso una

¹⁰⁰ Auster, *The New York Trilogy*, 131.

¹⁰¹ Blanchot, *Après coup*, 85.

voce neutra. Il processo di scomparsa a cui è sottoposto l'autore è qui posto anche al livello dello scambio tra narratore e narrazione. Nella narrazione, infatti, il narratore non è padrone della storia che narra, ma è "condannato" a narrarla e la sua voce perde di autorità, minacciata dalle incursioni di una voce estranea.

In tutta la *Trilogia* le molte scritture presenti vanno esattamente nella direzione di realizzare questo imperativo del *Noli me legere*. Aniché risolvere le crisi identitarie, la scrittura e la lettura – che alla fine coincidono tutte con il taccuino rosso – rappresentano un *circolo vizioso* che si riferisce continuamente a sé stesso. Ogni riferimento a quanto sta prima e dopo il testo viene meno. Gli scrittori delle tre storie – da Auster a 'Auster', da Quinn alla voce narrante, da Blue a Black, fino a Fanshawe – nel momento in cui cominciano a scrivere si possono considerare come elementi di un'opera collettiva che, alla fine, è proprio la stessa *Trilogia*. Queste figure sembrano condannate a un infinito processo di scrittura di cui sfuggono le ragioni e i limiti. I personaggi scivolano continuamente dalla posizione di scrittore a quella di lettore, ma sono anche sempre tenuti lontani da ogni comprensione di ciò che scrivono e leggono.

Spossessati dal loro ruolo creativo, essi diventano dei testimoni del testo, non possono che seguirne lo sviluppo che, autonomamente, si costruisce in loro *assenza*. Alla fine di *The Locked Room*, per esempio, il narratore cerca inutilmente di incontrare Fanshawe di persona, ma l'incontro si riduce ancora una volta a uno scambio di scritture: Fanshawe non si mostra e fa scivolare sotto la porta della stanza chiusa un taccuino dove ha scritto, probabilmente, la storia che stiamo leggendo. L'episodio manda in confusione il narratore, e con lui il lettore, rendendolo incapace di proseguire la lettura: "I lost my way after the first word, and from then on I could only grope ahead, faltering in the darkness, blinded by the book that had been written *for me*".¹⁰² Le parole non hanno un autore, ma soltanto un destinatario, e questo è il narratore che viene incaricato di presentare e "mettere in scena" la storia.

¹⁰² Auster, *The New York Trilogy*, 314. [Corsivo mio].

Inoltre, proprio in merito a questa dimensione misteriosa del raccontare e della possibilità di leggere, un rimando intertestuale interno a *City of Glass* sembra essere il Poe non soltanto di William Wilson ma anche quello di *The Man of the Crowd*, la cui narrazione parte proprio dall'idea di un libro che non si lascia leggere e che, esattamente come la città moderna, diventa un insieme indecifrabile di strutture e simboli. Inoltre, la metaforica della lettura si estende ulteriormente perché, proprio come il narratore del racconto di Poe si trova a seguire il vagabondare senza meta di un presunto criminale per poi scoprire di non poter *leggere* quella figura misteriosa, allo stesso modo anche Quinn – ma lo stesso vale per Blue e anche per il narratore di *The Locked Room* – si trova a un punto in cui ogni presunzione di comprensione scompare per affermare una suprema impossibilità di leggere che è anche la suprema affermazione dell'opera di non appartenere a nessuno.

Il taccuino rosso resta così il solo oggetto che attraversa interamente le storie della *Trilogia*, mentre i personaggi-scrittori sono infine destinati a trasformarsi e a scomparire. È come se questi ultimi non fossero descritti nel momento di essere, nella loro particolare individualità, ma piuttosto in un perenne *divenire*. Accettando il caso Stillman, Quinn *diviene* un detective e *diviene* Paul Auster; allo stesso modo, Blue *diviene* Black nella sua indagine. Infine, se si considera *The Locked Room*, si può seguire il narratore nel suo lento *divenire* Fanshawe, il quale sembra configurarsi come invisibile manovratore e ispiratore dell'intera narrazione.

II.4. *L'atto di scomparsa*

Seguendo questa suggestione fino ai suoi limiti si può vedere che sia i narratori sia i personaggi-scrittori sono sottoposti a una sorta di spostamento categoriale nel momento in cui affrontano l'esperienza della scrittura. La loro intera identità è confinata a una performance. In *The Invention of Solitude* e in *The New York Trilogy* Auster sembra dunque seguire la regola che viene diretta-

mente dalla sua formazione poetica: quella di un anonimato della fonte della scrittura. Ma questo anonimato, e il relativo processo di scomparsa, può essere praticato soltanto nella scrittura, in un piano immanente alla narrazione. Così, a un livello interno alla storia, ogni possibile autorità diventa soltanto la presenza neutra e impersonale del narrare: ancora una testimonianza dell'*accadere* di qualcosa. Se ciò che si legge è l'*accadere* non tanto delle cose narrate ma della narrazione stessa, proprio questo evento sembra disperdere, pagina dopo pagina, non solo ogni affidabilità concessa al narratore, ma anche la sua presenza.

In altre parole, lo spossessamento che porta l'autore a scomparire nel testo, attraverso la messa in discussione di ogni possibile origine esterna alla narrazione diventa il modo in cui la scomparsa agisce sul testo stesso, modificando la dimensione narrativa. Ciò avviene attraverso due passaggi fondamentali in grado di minare alla base il principio di autorità: l'autore che *diviene* "attore", come scriveva Blanchot; e la comparsa di una voce narrativa che neutralizza la soggettività del narratore.

In un simile orizzonte, l'invenzione di cui parla *The Invention of Solitude* è quella di una voce, di una scrittura che deve reinventarsi continuamente e che continuamente reinventa il proprio oggetto. Il narratore di "The Book of Memory" scompare in un "egli" indefinito che percorre una struttura intrecciata di riferimenti e relazioni intertestuali, facendo *diventare* la sua storia la storia di *Pinocchio*, quella di *Moby Dick* o ancora quella narrata nel libro di Jonah. In ogni caso la narrazione si disperde in una molteplicità frammentata di voci, diventa una "parola plurale" e nomade. La pluralità viene espressa necessariamente attraverso la neutralità della voce narrativa, poiché essa, diversamente da quella identificabile con un soggetto narrante, è la sola in grado di rappresentare l'autonomia del racconto e del testo, insieme al suo anonimato.

La distanza che si costruisce all'interno dell'atto narrativo tra chi scrive e i personaggi viene meno, la voce dell'io sparisce nell'*accadere* della narrazione e ciò che rimane è un movimento di dispersione. Così, anche quando il narratore scompare, la narrazione procede

in una frammentazione e in un'oscillazione continua. Il linguaggio del racconto sospende ogni forma di rapporto statico e preciso. In questo modo la dimensione propria della scrittura è quella in cui la neutralità della voce narrativa *diventa* un nuovo personaggio ogni volta facendolo scomparire.

Le parole del giovane Peter Stillman, per esempio, provengono da un luogo sconosciuto e oscuro, e passano nella mente di Quinn, ma sono rivolte a Auster, dato che per tutto il suo monologo il giovane Stillman è convinto di parlare proprio con il detective Paul Auster. Questo non può essere considerato come un caso in cui un personaggio decide di parlare con l'autore della storia, perché quest'autore è già inserito nel gioco della scrittura e, in un certo senso, è espropriato della sua storia da parte del vero narratore che si tiene nascosto e si presenta soltanto alla fine. La circolarità narrativa di cui parlava Blanchot a proposito della voce narrativa è qui totalmente rispettata, e riduce ogni esteriorità alla neutralità imposta dalla storia.

Qualcosa di simile accade per le parole di Black lette da Blue, che scopre di conoscere a memoria tutto ciò che ha appena letto, come se fosse sempre stato al corrente di quella scrittura. Infine, in *The Locked Room*, il narratore legge le parole che Fanshawe ha scritto per lui sul taccuino, ma commenta: "each sentence erased the sentence before it, each paragraph made the next paragraph impossible".¹⁰³ In preda a una sorta di trance comincia a strappare una a una tutte le pagine, in un atto che ricorda quello compiuto da Green nel testo teatrale *Blackouts* e che in entrambi i casi prelude però a un nuovo inizio.

Se si considera Fanshawe come la forza generatrice del libro, la storia in sé, la voce narrativa – da non confondere con l'autore o con lo scrittore – si può pensare che sia lui stesso in quanto storia ad aver risposto alla misteriosa affermazione secondo cui "The question is the story itself" posta all'inizio di *City of Glass*. Ma, come afferma il narratore, "He had answered to the question

¹⁰³ Auster, *The New York Trilogy*, 314.

by asking another question, and therefore everything remained open, unfinished, to be started again".¹⁰⁴ La voce narrativa non ha alcuna risposta da dare, né tanto meno risolve i casi aperti dalla narrazione; essa si pone soltanto come forma neutra che registra ciò che la storia stessa sembra aver organizzato.

Il racconto è libero di esprimersi in una legge che gli è propria e mette in luce trame e connessioni sempre diverse tra le sue parti. In questo, la voce narrativa *diviene* la voce dei vari personaggi ma non perché essi la possiedano ma perché sono chiamati a recitarla. Del resto, i diversi narratori che si incontrano nella *Trilogia* non sembrano fare altro e la suddivisione nei tre atti che portano alla scomparsa del narratore riprende esattamente l'orizzonte di lettura che Blanchot tracciava nel considerare l'autore come un *attore*.

In termini simili, in *La logique du sens* (1969) ancora Deleuze parla del divenire concentrando su una doppia struttura intrinseca in ogni evento. A proposito dell'oscillazione tra piano personale e piano impersonale, egli sostiene che

L'acteur effectue donc l'événement, mais d'une tout autre manière que l'événement s'effectue dans la profondeur des choses. Ou plutôt cette effectuation cosmique, physique, il la double d'une autre, à sa façon, singulièrement superficielle, d'autant plus nette, tranchante et pure pour cela, qui vient délimiter la première, en dégage une ligne abstraite et ne garde de l'événement que le contour ou la splendeur : devenir le comédien de ses propres événements, *contre-effectuation*.¹⁰⁵

L'attore e, nel caso specifico, anche i numerosi scrittori della *Trilogia* incarnano l'evento dello scrivere o quello del narrare, aprendo così le infinite configurazioni che comportano. Il raddoppiamento di cui parla Deleuze rappresenta la tensione continua tra la dimensione personalizzata e quella impersonale, tra la voce del narratore e quella narrativa, una prospettiva interna e una esterna

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Paris: Éd. de Minuit, 1969) 176.

e instabile. Per comprendere meglio il legame di questo *divenire* con l'atto della scrittura, sempre Deleuze precisa, in *Critique et Clinique* (1993), che

Devenir n'est pas atteindre à une forme (identification, imitation, Mimésis), mais trouver la zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation telle qu'on ne peut plus se distinguer d'une femme, d'un animal ou d'une molécule : non pas imprécis ni généraux, mais imprévus, non-préexistants.¹⁰⁶

La voce narrativa è questo tentativo di avvicinamento, è il processo del *divenire* sempre altro, restando in una prossimità indeterminata e indeterminabile.

In questi termini, la forma postmoderna che si trova in Auster sembra avere a che fare con la prospettiva messa in campo dal teorico Ihab Hassan in *The Dismemberment of Orpheus* in merito all'idea cruciale di "indetermanence", un neologismo nato dalla fusione dei termini "indeterminacy" e "immanence", che egli definisce come

[a] complex referent which these diverse concepts help to delineate: ambiguity, discontinuity, heterodoxy, pluralism, randomness, revolt, perversion, deformation. The latter alone subsumes a dozen current terms of unmaking: decreation, disintegration, deconstruction, decenterment, displacement, difference, discontinuity, disjunction, disappearance, decomposition, de-definition, demystification, detotalization, delegitimation [...]. Through all these signs moves a vast will to unmaking, affecting the body politic, the body cognitive, the erotic body, the individual psyche—the entire realm of discourse in the West. In literature alone, our ideas of author, audience, reading, writing, book, genre, critical theory, and of literature itself, have all suddenly become questionable.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique* (Paris: Éd. de Minuit, 1993), 11.

¹⁰⁷ Hassan, *Dismemberment of Orpheus*, 269.

E su questa linea Hassan continua evidenziando che il movimento verso cui tende questa forma di radicale messa in discussione di tutto è proprio quello che definisce come una “vanishing form”, che si può leggere come atto di scomparsa di ogni categoria stabile legata al processo della scrittura.

Questa condizione di indeterminatezza è centrale nelle parole di tutti gli scrittori della *Trilogia*. Sia il passaggio alla voce narrativa sia l'idea del narratore-scrittore-attore portano all'origine di un processo di trasformazione: una tensione verso la realizzazione dell'opera che Blanchot sintetizza efficacemente nella formula “du ‘ne pas encore’ au ‘ne plus’”.¹⁰⁸ Nella discontinuità che si apre tra una forma statica e la sua messa in discussione radicale si verifica il processo di scomparsa che investe la voce narrante in *The Invention of Solitude* e *The New York Trilogy*. Auster non sceglie di portare avanti una linea precisa di sviluppo della storia, ma segue le possibili trame che il *divenire* della voce narrante può intrecciare.

Come l'autore, spossessato dall'opera che scrive, scomparire in essa, così anche il narratore sembra svanire e disperdersi nelle pieghe che la storia configura. In questi termini, però, la voce narrativa del neutro non è da considerarsi come un punto di arrivo del processo di scomparsa, ma come il segno preciso di questa dispersione in atto. *The Invention of Solitude* e *The New York Trilogy* non rappresentano quindi l'assenza del narratore, ma piuttosto sembrano indicare perfettamente il percorso del suo scomparire, nel tentativo di trovare una forma di espressione che si ripercuote anche sui personaggi.

¹⁰⁸ Blanchot, *Après coup*, 86.

III. I MODI DELLA SCOMPARSA. DAL DENTRO AL FUORI

L'incontro con la voce narrativa è il momento in cui l'alterità irriducibile entra nella scrittura e trasforma il narratore nelle diverse possibilità della narrazione stessa. Un simile avvicinamento, e la conseguente sovrapposizione tra le parti, rende la voce narrante una neutralità concentrata nell'atto di dire e ri-dire ciò che qualcuno ha già detto e scritto. Si tratta di una sovrapposizione dei piani presenti in quel principio del *récit* – o *racconto* – che Gérard Genette vedeva tripartito nei suoi significati di enunciato narrativo (o una relazione più o meno dettagliata degli eventi), degli eventi stessi che formano l'oggetto di quell'enunciato (la *storia*, o il contenuto narrativo), e infine dell'atto di raccontare (ossia il narrare).¹⁰⁹ A rimarcare il legame che Auster intrattiene con la tradizione letteraria statunitense, gli scivolamenti delle parti in gioco rimandano nel suo caso ancora a una sorta di suo autore feticcio, cioè l'Hawthorne dei *Twice-Told Tales* (1837), nei quali si trova un'esplicitazione della situazione narrativa che organizza la storia in un racconto riportato, con la premessa esplicita o implicita che quanto si sta per leggere è vero, sebbene da sempre introdotto nel sistema finzionale di una narrazione.

¹⁰⁹ Come è noto, la polisemia del termine *récit* è affrontata da Genette nella fase introduttiva al suo *Discours du récit*. Cfr. Gérard Genette, *Figure III*, 71.

Emblema di un simile procedimento è *Wakefield* su cui Auster ricalca parzialmente la vicenda di *Ghosts*, ma che si configura anche come modello per molte altre sue storie.¹¹⁰ L'incipit di Hawthorne esplicita in modo diretto una riconfigurazione dei piani: "In some old magazine or newspaper, I recollect a story, told as truth, of a man – let us call him Wakefield – who absented himself for a long time from his wife".¹¹¹ In *Ghosts* una simile struttura è ripresa in forma di "interruzione" della narrazione principale, per usare il termine di Peacock,¹¹² al fine di presentare la storia che Blue ricorda di aver letto su un magazine dall'emblematico titolo *Stranger Than Fiction* riguardo a uno scalatore che durante un'escursione sulle Alpi svizzere ritrova il padre scomparso congelato in un ghiacciaio, rendendosi conto, in quel preciso momento, di essere più vecchio di lui. Più in generale, la struttura della storia riportata, che trova precursori illustri come Poe o Henry James, tra gli altri, è anche ripresa dal narratore di *The New York Trilogy*, che racconta i fatti descritti nel taccuino passato di mano in mano. In questo senso la narrazione e i narratori sono posti su un piano di *recitazione*, dove il racconto si definisce come rapporto (*report*) su e di qualcosa. Come si vedrà, questo è uno degli espedienti narrativi principali su cui Auster si concentra con maggiore attenzione anche in *Leviathan*, *The Book of Illusions*, *Oracle Night* o in *Travels in the Scriptorium*, al momento basti qui considerarlo come uno dei modi più frequenti della narrazione austeriana.

¹¹⁰ Sull'importanza del racconto di Hawthorne come riferimento intertestuale privilegiato della *Trilogia* si veda soprattutto Varvogli, *The World That is The Book*, 52-56.

¹¹¹ Nathaniel Hawthorne, *Wakefield*, in *Young Goodman Brown and Other Tales* (London: Oxford University Press, 1987), 124.

¹¹² James Peacock, "The Father in the Ice: Paul Auster, Character, and Literary Ancestry", *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 52:3 (2011), 362-376, qui 364. Peacock considera le deviazioni dalla narrazione principale nei libri di Auster come forme di "interruzioni etiche", riprendendo le parole di Lévinas, per mostrare come questi intermezzi contribuiscano a esplicitare una serie di rimandi inter- e intratestuali che configurano la narrazione come luogo di costante frammentazione dell'istanza narrativa.

III.1. *La fiction, l'incontro, la follia*

In un ulteriore gioco di smascheramento, poi, nel 1992 Auster pubblica il suo *The Red Notebook*, con un rimando diretto al taccuino presente nella *Trilogia*. In tredici brevi racconti lo scrittore narra di incontri casuali e di storie sentite durante la sua vita, così come di episodi privati accaduti tra il 1972 e il 1980 e che hanno portato alla scrittura di *City of Glass*. Una configurazione simile si trova poi in *Why Write?* (1995), breve testo in cui Auster sembra mettere a punto una certa idea di *fiction*, o meglio, un'idea di come si configuri per lui l'arte della scrittura: ovvero un sistema di incontri casuali ed eventi imprevedibili che definiscono le esistenze narrate. Esattamente come accadeva nei frammenti intitolati "Commentary on the nature of chance" in *The Invention of Solitude*, Auster descrive qui situazioni in cui la coincidenza più remota diventa norma: un ragazzo e una ragazza si innamorano e nel presentarsi reciprocamente ai genitori scoprono che i loro padri erano stati, rispettivamente, prigioniero e carceriere in un campo di prigionia durante la Seconda guerra mondiale; un oggetto speciale perso in un luogo è inspiegabilmente ritrovato anni dopo in un altro molto distante; un padre e un figlio, a distanza di anni, abitano per un periodo nella stessa casa in un altro paese senza esserne consapevoli.¹

Indipendentemente dal fatto che lo si consideri o meno come destino – ma Auster è restio all'impiego di questa parola –, quegli eventi particolari diventano il materiale riportato nelle narrazioni. La scrittura mette allora in moto una sorta di macchina del caso, dove gli elementi più insignificanti possono diventare il motivo scatenante che origina la storia. In termini generali, del resto, il tema classico dell'incontro si lega in modo inscindibile alla categoria del caso, poiché "[l]'incontro è un evento. In genere si tratta di un accadimento che coinvolge due o più persone: dopo un percorso (di una di esse o di tutte, non importa), esse entrano in contatto fra

¹ Paul Auster, *Why Write?* [1995] in *Collected Prose*, 265-273.

loro in modo volontario o involontario, programmato in partenza o del tutto casuale.”²

La base da cui muovono molti lavori di Auster è proprio un incontro inaspettato, una coincidenza che origina una catena di eventi legati attraverso una struttura non lineare. La narrazione dipende da questi incontri poiché è possibile soltanto a partire da essi. Seguendo la costruzione sia di *The Red Notebook* sia di *Why Write?*, così come anche dei successivi *Accident Report* (1999) e *It Don't Mean a Thing* (2000), si riconosce alla base della narrazione una forte continuità tra l'evento vissuto e l'evento narrato, una sorta di implicazione doppia che porta all'esplicitazione della verità dei fatti raccontati: “This really happened. Like everything else I have set down in this red notebook, it is a true story”,³ come si legge nell'ultima pagina di *The Red Notebook*, ma simili affermazioni si trovano anche in altri luoghi della scrittura austeriana.

In piena sintonia con la letteratura postmoderna, Auster esaspera con tono quasi formulaico l'intreccio tra letteratura e vita, tra finzione e realtà, mettendo continuamente in dubbio le relazioni tra i due poli.⁴ Ma la sua posizione è anche rivolta a una riflessione di carattere estetico. L'ultimo episodio di *Why Write?* racconta di un ricordo del giovane Auster che non riesce a ottenere l'autografo del suo giocatore di baseball preferito perché non ha con sé una matita e un foglio su cui scrivere. La delusione per quel mancato autografo lo spinge, da quel giorno, a portare sempre con sé una penna o una matita, così da non farsi mai più trovare impreparato:

If nothing else, the years have taught me this: if there's a pencil in your pocket, there's a good chance that one day you'll feel tempted to start using it. As I like to tell my children, that's how I became a writer.⁵

² Romano Luperini, *L'incontro e il caso* (Bari: Laterza, 2017), 10.

³ Auster, *The Red Notebook*, 379.

⁴ Su questo aspetto si veda soprattutto il primo capitolo di Brendan Martin, *Paul Auster's Postmodernity* (New York: Routledge, 2008).

⁵ Auster, *Why Write?*, 276.

Per Auster la scrittura è il modo di testimoniare un incontro, un momento “straordinario” vissuto o meno in prima persona, l’equivalente di quel che per Cartier-Bresson era il “moment décisif”⁶ dell’arte fotografica, ma anche una variante letteraria di ciò che per Cézanne era l’atto del dipingere: “Il y a une minute du monde qui passe, il faut la peindre dans sa réalité”.⁷ Anche Auster sostiene che lo scrittore debba soprattutto essere *presente* all’incontro con lo straordinario: essere l’occhio che registra quel “minuto” della sua realtà e lo riporta nella sua arte. In quest’ottica l’impersonalità della narrazione diventa essenziale, perché solo così si evita l’impasse della coscienza individuale e si resta sempre nella compresenza tra il mondo e la sua percezione. Lo scrittore abbatte la distanza tra sé e l’oggetto descritto, ponendosi letteralmente nella condizione di essere oggetto e soggetto della scrittura allo stesso tempo.

Punto centrale della *fiction* è dunque una possibile fusione tra l’occhio, che testimonia l’evento nella maniera più neutra possibile, e l’evento stesso: solo attraverso una simile compresenza e confusione dei piani può sorgere la scrittura e ha origine la descrizione dell’evento che è anche il suo accadere continuo. A un livello diegetico, nella struttura narrativa e negli scambi tra i personaggi, quest’idea della testimonianza diventa fondamentale per la scrittura austeriana: se il racconto è una testimonianza neutra che trasforma l’atto stesso della narrazione in una forma di presenza, chi racconta si consegna a un meccanismo che ingloba tutto, andando a coincidere esplicitamente con il momento della narrazione e della scrittura. Le tre forme del *récit* viste in precedenza vengono quindi a sovrapporsi, e in questo modo sfumano i contorni ontologici della storia, della situazione narrativa e della narrazione in sé, aprendo delle zone di connessione.

⁶ “The Decisive Moment” è anche il titolo che Auster utilizza per un saggio dedicato alla poesia di Charles Reznikoff, che, nel solco della *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty, definisce come “an ethics of the poetic moment”. Cfr. Paul Auster, “The Decisive Moment”, in *The Collected Prose*, 373-385, qui 374.

⁷ Paul Cézanne citato in Maurice Merleau-Ponty, “Le doute de Cézanne”, in *Sens et non-sens* [1966] (Paris: Les Éditions Nagel, 2009), 36.

In questa idea di *fiction*, Auster si trova vicino a quanto Blanchot scriveva in *Le livre à venir*. Secondo lo scrittore francese, il racconto [*récit*] condanna chi ha vissuto l'incontro con lo straordinario alla narrazione continua di quest'evento:

Le récit n'est pas la relation de l'événement, mais cet événement même, l'approche de cet événement, le lieu où celui-ci est appelé à se produire, événement encore à venir et par la puissance attirante duquel le récit peut espérer, lui aussi, se réaliser.⁸

La scrittura si circoscrive a quel singolo fatto, a quel singolo intreccio di casualità che perde i suoi confini di inizio e fine, e si trova a essere un continuo *divertimento* [*divertissement*], nella misura in cui propone un cambio di direzione interno alla narrazione suggerito da una tensione casuale.

Dal canto loro, i personaggi-scrittori di Auster sono sempre chiamati a questa forma di *relazione* dell'evento che li attrae irrimediabilmente nella rete di scambi disposta nella narrazione. In questi termini, ciò che Blanchot definisce come "loi secrète du récit" può essere considerata anche come una teoria dell'incontro a tutti gli effetti.⁹ Il racconto non è rivolto che verso sé stesso, senza alcuna pretesa di veridicità nei confronti del mondo circostante, perché non deve fare riferimento a qualcosa che sta prima o dopo l'atto della scrittura.

Nella narrazione finzionale l'evento si attesta come ciò che si dà ogni volta di nuovo, sempre in tensione verso il suo realizzarsi. Così

⁸ Blanchot, *Le livre à venir*, 14.

⁹ La loi secrète du récit è il titolo che Blanchot sceglie per una parte del suo saggio posto in apertura di *Le livre à venir* e intitolato *Le rencontre de l'imaginaire*. Cfr. Blanchot, *Le livre à venir*, 12. A proposito della narrativa blanchottiana, inoltre, proprio in ambito statunitense uno degli studi più sistematici pubblicati di recente si concentra sull'idea di un incontro inaspettato come centro attorno a cui ruotano molte delle storie dello scrittore francese. Cfr. Kevin Hart (ed.), *Clandestine Encounters. Philosophy in the Narratives of Maurice Blanchot* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010).

si forma il legame biunivoco secondo cui la scrittura è l'avvenimento dell'incontro e quest'ultimo avviene soltanto nella scrittura. Solo in questo modo può aver luogo il *divenire* visto in precedenza, perché il racconto riunisce

dans un même espace Achab et la baleine, les Sirènes et Ulysse, voilà le vœu secret qui fait d'Ulysse Homère, d'Achab Melville et du monde qui résulte de cette réunion le plus grand, le plus terrible et le plus beau de mondes possibles, hélas un livre, rien qu'un livre.¹⁰

Gli incontri straordinari sono il luogo di uno scambio, di un'infinita sovrapposizione tra gli eventi, i personaggi e le strutture stesse della narrazione. La *fiction* diventa il campo di forze dove la realtà si fa finzione e la finzione diventa mondo possibile. In altre parole, la *fiction* instaura con la realtà una nuova forma di continuità: permette di aprire all'interno del reale una configurazione legata al possibile e non soltanto all'attuale.

Nelle sue implicazioni narrative, Blanchot sviluppa questa teoria soprattutto in *La folie du jour* (1973), seconda versione di un *récit* originariamente pubblicato sulla rivista *Empédocle* nel 1949. Tra le due versioni non vi sono differenze salvo che per il titolo, che nell'edizione del 1949, sulla copertina della rivista, figura come «Un récit?» e nelle pagine interne diventa «Un récit» senza punto interrogativo, quasi a volere sottolineare il genere della storia narrata.¹¹ Di fatto, *La folie du jour* è uno tra i *récits* più enigmatici di Blanchot, sia per la struttura frammentaria sia per la sua dimensione metariflessiva. A partire dalla presenza o assenza del punto

¹⁰ Blanchot, *Le livre à venir*, 15-16.

¹¹ Si veda a questo proposito la raccolta di saggi scritti da Jacques Derrida e dedicati alla scrittura narrativa di Maurice Blanchot raccolti in *Parages*. In particolare, Derrida nel saggio «*La folie du titre*» discute la variazione del titolo del racconto senza che il contenuto cambiasse nel corso del tempo. Cfr. Jacques Derrida, *Parages* (Paris: Galilée, 1986).

interrogativo si può riconoscere la volontà di rendere ambigua la forma stessa della narrazione.

Pur presentandosi come storia autobiografica, il racconto attiva subito un processo di mascheramento in cui il narratore è sottoposto a una forza di neutralizzazione che lo distanzia da sé e dai suoi ricordi. L'io narrante racconta di essere stato ricoverato in un ospedale dopo un'aggressione. Durante la medicazione, i medici gli chiedono di raccontare quanto è accaduto così da poter stendere un verbale dell'incidente, ma il narratore non è in grado di creare una storia coerente e non può trarre un racconto da quei fatti: "Je dus reconnaître que je n'étais pas capable de former un récit avec ces événements".¹²

In questi termini, *La folie du jour* è soprattutto un racconto sull'impossibilità del racconto.¹³ Il termine "follia" va qui considerato come il pervertimento di una forma ritenuta canonica o condivisa. Così, la follia del racconto è soprattutto il tentativo di scrivere *verso* i limiti stessi della narrazione, di forzare questi limiti, mantenendo però salda la volontà di parlare di un evento e di de-scrivere ciò che è accaduto. Circa a metà della sua narrazione, continuamente spezzata e interrotta, ripresa e ricominciata, il narratore sente la necessità di precisare che "tout cela était réel, notez-le".¹⁴ L'affermazione segue alla descrizione di una visione che si colloca come ulteriore forzatura del reale. In altri termini, il racconto non può che mantenere l'evento reale come orizzonte già de-realizzato, al fine di renderne concrete le variazioni possibili nell'*accadere* della narrazione. Il fatto non sarà mai dato una volta per tutte al di là della scrittura ma, proprio grazie a essa, sarà sempre un avvenimento prossimo e *a venire*. L'incontro tra il reale e il fittizio diventa così una tensione aperta e rinnovata; ciò

¹² Maurice Blanchot, *La folie du jour* [1973] (Paris: Gallimard, 2002), 29.

¹³ È questa la tesi sostenuta da Manola Antonioli, sulla scorta del saggio di Derrida, circa la dimensione *folle* che investe tutti i livelli della narrazione nel *récit* di Blanchot. Si veda Manola Antonioli, *L'écriture de Maurice Blanchot. Fiction et Théorie* (Paris: Édition Kimé, 1999) 32-39.

¹⁴ Blanchot, *La folie du jour*, 17.

permette alla *fiction* di estendere la dimensione del suo racconto fino ai limiti della significazione, il che fa dire ancora al narratore: “Un récit ? Non, pas de récit, plus jamais”.¹⁵

Chi racconta è messo da parte, è escluso dalla consapevolezza di ciò che sta raccontando: la parola lo attraversa per raggiungere una meta che non è mai la rappresentazione o la spiegazione dei fatti, ma la presentazione di un evento non ancora accaduto nel linguaggio narrativo, sempre sul punto di rigenerarsi. Del resto, alla richiesta insistente dei medici, il narratore risponde: “Un récit ? Je commençai : je ne suis ni savant ni ignorant. J’ai connu des joies”,¹⁶ riprendendo così l’inizio del racconto e richiudendo idealmente il cerchio narrativo su sé stesso. L’evento che ha avuto luogo una volta scompare nella scrittura, ma questa scomparsa, la sua impossibilità, la sua follia, cominciano ad apparire come il movimento puntuale della narrazione; un movimento rivolto non tanto verso l’annullamento della possibilità di scrivere e di dire l’evento, quanto piuttosto verso una dimensione che agisce come richiamo per il racconto, la sua legge interna, che lo porta sempre a ricominciare.

Sebbene non immediatamente riconoscibile nei termini appena espressi, una simile tensione tra fatti e finzione è presente nella scrittura di Auster. Anche per Auster la *fiction* apre nella descrizione dei fatti una possibile fuga, il sorgere di un qualcosa di inatteso. Gli episodi raccontati in *The Red Notebook* e *Why Write?* sembrano acquisire un significato nuovo alla luce della loro riconfigurazione narrativa, così come il titolo rimanda consapevolmente al taccuino della *Trilogia*, costruendo una forza tensiva che passa continuamente dalla possibilità della *fiction* all’attualità – o alla riattualizzazione – del vissuto. Come sottolinea Dennis Barone, pur nella sua posteriorità il taccuino rosso si allegorizza e diventa un pre-testo per la narrazione della *Trilogia*, di *The Invention of*

¹⁵ Blanchot, *La folie du jour*, 29.

¹⁶ *Ibid.*

Solitude e di un più ampio ragionamento sulle relazioni tra teoria e scrittura.¹⁷

Utilizzare il titolo “The Red Notebook” per la descrizione di fatti narrati come reali, quando lo stesso “taccuino rosso” aveva precedentemente costituito la costante in grado di legare le storie di *The New York Trilogy*, sembra mettere la realtà e la *fiction* su uno stesso piano, rendendo l’una la dimensione speculare dell’altra – dove per speculare si intende anche una forma di elaborazione mediata dalle infinite possibilità della *fiction* stessa così come da un atteggiamento teorico. Inoltre, proprio l’ordine in cui sono stati pubblicati i due taccuini suggerisce, da parte di Auster, l’idea che la realtà dei fatti narrati dipenda dalla loro configurazione finzionale e scritturale. In altri termini, anche per lo scrittore statunitense sembra valere l’idea della scrittura intesa non soltanto come evento, ma anche come *a venire* dell’evento narrato, creando così tra realtà e finzione un legame sempre sul punto di riconfigurare sia l’una sia l’altra in un rapporto indefinibile. Soltanto a partire da questa prossimità e da questo percorso di avvicinamento del noto all’ignoto si apre la *fiction*. Ancora una volta ciò che permette la scrittura è la volontà di forzare i limiti tra ciò che si vede e si vive e ciò che è invisibile.

Ma la relazione tra *fiction*, follia e incontri inattesi si trova esplitata in Auster anche nel suo *The Brooklyn Follies* (2005), nel quale il personaggio-scrittore Nathan Glass, alle prese con una diagnosi di cancro, decide di tornare a Brooklyn e per ricominciare a vivere si dedica al progetto di scrivere il *Book of Human Folly*:

in it I was planning to set down in the simplest, clearest language possible an account of every blunder, every pratfall, every embarrassment, every idiocy, every foible, and every inane act I had committed during my long and checkered career as a man. When I couldn’t think of stories to tell about myself, I would write down

¹⁷ Cfr. Dennis Barone, “Introduction: Paul Auster and the Postmodern Novel”, in Barone (ed.), *Beyond the Red Notebook*, 1-27.

things that had happened to people I knew, and when that source ran dry as well, I would take on historical events, recording the follies of my fellow human beings down through the ages, beginning with the vanished civilizations of the ancient world and pushing on to the first months of the twenty-first century.¹⁸

La doppia follia del titolo del libro di Auster e di quello di Glass diventa in questo caso spia di una riflessione sulla scrittura come momento di riconfigurazione finzionale dell'assurdità del mondo. Il progetto di Glass nasce per documentare le "stranezze" della sua vita passata, ma presto diventa un racconto teso a registrare il presente e il futuro, andando a costituire lo spazio narrativo nel quale gli eventi e gli incontri folli prendono forma. Come spesso accade in Auster, quindi, il libro interno alla narrazione viene pian piano a sovrapporsi al libro che lo contiene e lo veicola, non soltanto nei contenuti ma anche nelle intenzioni e nel progetto. Questo movimento folle converge nel momento narrativo e lo scivolamento dei piani si configura come il punto essenziale della narrazione: ancora una volta giocare le vite in un movimento in cui a salvarle è solo la finzione. È questo infatti il progetto che, nuovamente nel letto di un ospedale per via di un attacco di cuore, viene concepito da Nathan Glass:

My idea was this: to form a company that would publish books about the forgotten ones, to rescue the stories and facts and documents before they disappeared — and shape them into a continuous narrative, the narrative of a life.¹⁹

III.2. *Il fuori, il caso*

La *fiction* non ha il compito di sostituirsi alla realtà, ma quello di mettersi in relazione a essa al fine di far emergere tutte le sue

¹⁸ Paul Auster, *The Brooklyn Follies* (London: Faber & Faber, 2005), 73.

¹⁹ Auster, *The Brooklyn Follies*, 301.

possibili configurazioni. In termini teorici, in linea con questa prospettiva si trova anche uno dei concetti centrali nell'idea della scrittura su cui ancora Blanchot inizia a riflettere in modo sistematico a partire dagli anni Cinquanta, ossia il concetto di *Dehors* [il *fuori*]. Da questo punto di vista, il neutro e il processo di neutralizzazione visti nel capitolo precedente sono una delle forme possibili con cui il *fuori* si manifesta nella narrazione. Allo stesso modo, questo concetto si attesta come presenza sempre esterna e in grado di muovere il *récit*.

Parlando delle relazioni tra il neutro e il *fuori* nel pensiero di Blanchot, il filosofo Roberto Esposito esplicita come "l'enunciato si radica nell'essere anonimo del linguaggio prima che qualsiasi io prenda parola".²⁰ Questo sembra qui valere anche in Auster, poiché l'io che parla nelle sue storie è già da sempre denunciato come portatore di una storia interna al sistema finzionale. In questi termini, è un io che in virtù del suo parlare è a un passo dal perdere la sua collocazione precisa e si rende soggetto – *subjectum* – a una forza che non padroneggia e che non gli appartiene. In questi termini, l'io che parla non è un dato ma un *darsi* continuo che si compie nel suo atto di scrittura/narrazione.

L'io dietro alla *Trilogia* così come quello dietro alla prima parte di *The Invention of Solitude* prende forma soltanto nella sua configurazione di istanziazione della storia che narra. Allo stesso modo, i narratori-personaggi che compaiono come portatori di storie di altri diventano istanza enunciativa sottoposta al movimento incessante della storia. Ciò avviene in virtù dell'apertura della narrazione [*récit*] proprio come incontro con il *fuori*.

Risulta allora più chiaro perché nell'ottica di Blanchot il canto delle sirene che "rapisce" Ulisse, così come la balena di *Moby Dick*, non si possono considerare come manifestazioni del *fuori* o come sue forme concrete, ma si devono leggere come il risultato dell'incontro con esso; incontro che, però, ha luogo soltanto nella narrazione.

²⁰ Roberto Esposito, *Terza persona* (Torino: Einaudi 2007), 164.

Sempre su questa linea, a proposito dell'esempio del canto delle sirene usato da Blanchot, Foucault scrive in *La pensée du dehors*:

Seule la promesse d'un chant futur parcourt leur mélodie. Ce par quoi elles séduisent, ce n'est pas tellement ce qu'elles font entendre, mais ce qui brille au lointain de leurs paroles, l'avenir de ce qu'elles sont en train de dire. Leur fascination ne naît pas de leur chant actuel, mais de ce qu'il s'engage à être. [...] Offert comme en creux, le chant n'est que l'attirance du chant, mais il ne promet rien d'autre au héros que le double de ce qu'il a vécu, connu, souffert, rien d'autre que ce qu'il est lui-même.²¹

Il canto altro non è che la tensione *verso* il canto: il *fuori* che attira a sé ogni narrazione si attesta come la regola che permette l'incontro con l'altro, e non come l'altro reso attuale o descritto. Blanchot parla di "fuori" piuttosto che di "altro", perché quest'ultimo termine chiama ancora in causa una riduzione di ciò che è esterno a una dimensione interna al giudizio, mentre il *fuori* è una pura autonomia dell'esteriorità che si manifesta *in sé*, lontana da ogni interiorità. Una simile distinzione permette di comprendere come la relazione tra la *fiction* e il *fuori* non sia una relazione tra due poli ma sia piuttosto la possibilità stessa della relazione. Da qui è possibile inferire alcuni caratteri specifici con cui il *fuori* agisce sulla costruzione narrativa. Senza arrivare a una definizione che si rivelerebbe impossibile data la qualità polisemica del termine, si possono delineare almeno tre motivi interdipendenti che definiscono il suo funzionamento.

Il primo di questi motivi riguarda la descrizione di un movimento erratico. Il *fuori* agisce essenzialmente come polo attrattivo per la dinamica del racconto. Si presenta come una forza che rivela un elemento estraneo, impossibile da comprendere secondo una logica di azione e reazione. Esso è il richiamo che muove le azioni dei personaggi senza che quel movimento abbia una finalità pre-

²¹ Foucault, *La pensée du dehors*, 537-538.

cedentemente stabilita o una direzione precisa. Non è raro trovare in Blanchot un personaggio che viene attratto da qualcosa che non comprende, una gioia inaspettata che deriva da una visione o un invito a seguire figure misteriose: questo carattere quasi estatico dell'essere attratti è dunque un aspetto primario attraverso cui il *fuori* impone le sue regole e stabilisce il suo particolare campo d'azione all'interno della narrazione.

Un secondo motivo che delinea un'azione del *fuori* a livello narrativo, e che si associa alla dimensione appena vista, riguarda proprio l'idea dell'incontro. Il movimento erratico, così come un'irrequietezza costitutiva, porta i personaggi a una ricerca infinita nella quale avvengono gli incontri e gli scambi che aprono la trama a una dimensione inaspettata. L'incontro fa intravedere una possibilità alternativa, mette in contatto con qualcosa che sfugge alla norma e rappresenta un orizzonte altro. Sotto questo aspetto è evidente come l'incontro sia un risvolto dell'attrazione del *fuori*, ma rappresenti anche il punto di origine per un percorso verso il *fuori*. Ad un livello più generale, il vagare senza meta dei personaggi, la loro totale sottomissione a una logica che non padroneggiano, è lo stesso principio che costituisce il centro dell'ispirazione letteraria: l'incontro con lo straordinario. Non a caso, in *L'espace littéraire* Blanchot colloca la riflessione dedicata al *fuori* vicino a quel centro continuamente decentrato rappresentato dalla descrizione del mito di Orfeo e Euridice. Poiché la letteratura taglia i legami con il reale riconfigurandolo, il *fuori* diventa il solo spazio designato per una scrittura che si svolge in direzione della costruzione dell'opera, la quale si attesta come orizzonte mai raggiunto e sempre prossimo. Il legame con il canto di Orfeo è dunque evidente, dal momento che anche il volto di Euridice è la promessa di un volto e non il volto in sé da contemplare. Così l'incontro non si risolve mai in una conoscenza precisa e definitiva ma resta sempre nell'ambito dell'impressione, di un avvicinamento. In questi termini, il *fuori* è quindi un luogo vuoto espresso da una scrittura errante: non il contrario del mondo, ma piuttosto la sua alterità e la sua estraneità nell'atto di compiersi, cioè la *fiction* stessa intesa come processo creativo.

Infine, un terzo motivo, che rimanda necessariamente ai due precedenti, è il legame inscindibile tra la dimensione del *fuori* e la scrittura. Per Blanchot, infatti, è soltanto all'interno del *récit* che si apre la forza che spinge verso i limiti della narrazione, ma l'apertura di questa linea di fuga è resa possibile dalla scrittura stessa. In altre parole, il *fuori* per Blanchot è già da sempre interno alla scrittura perché si costituisce come la sua regola fondamentale, il suo funzionamento basilare. La scrittura del *fuori* rappresenta una forma di costruzione autonoma degli eventi nel racconto, una riflessione del meccanismo che auto-genera la *fiction*. È evidente che una simile idea di *fuori* sembra delineare una legge interna, una vera e propria legge del *récit*, di cui Blanchot scrive:

C'est là un rapport très délicat, sans doute une sorte d'extravagance, mais elle est la loi secrète du récit. Le récit est mouvement vers un point, non seulement inconnu, ignoré, étranger, mais tel qu'il ne semble avoir, par avance et en dehors de ce mouvement, aucune sorte de réalité, si impérieux cependant que c'est de lui seul que le récit tire son attrait, de telle manière qu'il ne peut même « commencer » avant de l'avoir atteint, mais cependant c'est seulement le récit et le mouvement imprévisible du récit qui fournissent l'espace où le point devient réel, puissant et attirant.²²

Ecco come interagiscono e si relazionano i motivi del *fuori*. Una simile struttura diventa per Blanchot regola del gioco, dove la posta estrema è la possibilità stessa della comprensione attraverso una logica condivisa e condivisibile in cui lo scrittore e i lettori si possono ritrovare. La legge del racconto stabilisce anche una dimensione ludica, dove la regola che sottende alla costruzione della narrazione è legata a una configurazione degli eventi narrati in uno svolgimento imprevedibile.

Una controparte meno astratta di questa riflessione si può vedere nel modo di intendere il racconto e la *fiction* nei romanzi di Auster. Proprio come i personaggi di Blanchot sono presi in un movimento

²² Blanchot, *Le livre à venir*, 14.

che non capiscono e che non sono in grado di controllare, come se fossero guidati da una forza estranea, così anche i personaggi dei libri di Auster risultano spesso come delle marionette in balia degli eventi. Ma la forza attrattiva che Blanchot riconosce nell'azione del *fuori*, in Auster sembra assolta dalla presenza del caso, da cui scaturiscono molte sue opere.

Che gli eventi “strani”, le rivelazioni, gli incontri inaspettati siano tutti elementi ricorrenti nella scrittura di Auster è cosa nota. Più interessante è però vedere come proprio a partire da queste contingenze si origina la possibilità stessa della costruzione finzionale. È come se gli aspetti casuali costituissero una trama a sé, in cui i personaggi si muovono di un movimento necessario, dove ogni azione è attratta verso un polo a essa collegato per via di un legame misterioso. All'interno di narrazioni apparentemente realistiche si fa strada una logica altra a cui i personaggi sono soggetti, alienati e costretti a un movimento errante. In questo senso, il “wrong number” all'origine di *City of Glass* va inteso nella sua forma più aperta: non soltanto con il significato di “sbagliato” perché in opposizione a un numero giusto, ma piuttosto “errato” nella sua radicale forma di casualità. La dinamica che si prospetta a partire da quell'errore è l'infinito vagabondare di Quinn, un errare messo in atto dalla stretta correlazione tra l'atto narrativo e la continua necessità di scrivere. La scrittura stessa diventa quindi la *divergenza* a cui i personaggi e la narrazione sono sottoposti, e il loro andare alla deriva dipende da una predisposizione che è scritta sul taccuino, ancora una volta una *scrittura* a cui però sembra mancare uno scrittore.

In questi termini, la legge del racconto è da intendersi come una norma di funzionamento della narrazione, nella quale si aprono ulteriori sistemi riferiti a quelli visti fino a qui e di cui si può rintracciare l'andamento e l'operatività in riferimento soprattutto al movimento dispersivo dei personaggi.

III.2.1. *La legge della contigenza*

In una conversazione del 1995 con lo scrittore Gérard de Cor-

tanze, Auster precisa che la sua scrittura è mossa dall'indagine delle stranezze della vita.²³ In questa direzione si muove la narrazione di *The Brooklyn Follies*, come si è visto, ma anche un progetto del tutto particolare come *I Thought My Father Was God* (2001), che raccoglie una serie di racconti inviati dagli ascoltatori al programma radiofonico *The National Story Project* dell'emittente NPR, condotto per un breve periodo da Auster stesso.²⁴ La selezione di queste storie e la successiva archiviazione per categorie e parziale revisione da parte dello scrittore in vista della pubblicazione è guidata soprattutto dal fatto che in esse si trovano "Incredible plots, unlikely turns, events that refuse to obey the laws of common sense".²⁵

Non solo al caso ma all'"incidente" è quindi rivolta l'attenzione di Auster. Questo si configura come un evento che interrompe una catena logica; è ciò che accade e spezza una *routine*, e soprattutto è ciò che non si può prevedere e non si può attendere: è l'inatteso appunto. Di contro, però, esso è anche ciò che non si può evitare e quindi ciò che *si* verifica necessariamente e indipendentemente da ogni volontà. L'incidente è la convergenza di catene di eventi tra loro indipendenti in un nuovo evento in grado di mettere in discussione ogni "legge" o previsione. Scrive Auster:

In philosophical terms, I'm talking about the power of contingency. Our lives don't really belong to us, you see – they belong to the world, and in spite of our efforts to make sense of it, the world is a place beyond our understanding.²⁶

In termini narrativi, una simile visione si riconosce soprattutto in *The Music of Chance* (1990). Come è facile intuire dal titolo,

²³ Cfr. Gérard De Cortanze, *La solitude du labyrinthe* (Arles: Actes Sud, 2004), 107.

²⁴ Cfr. Paul Auster, *I Thought My Father Was God and Other True Tales from NPR's National Story Project* (New York: Picador USA, 2002), 15-29.

²⁵ Auster, *I Thought My Father Was God*, 20.

²⁶ Auster, "Interview with Larry McCaffrey and Sinda Gregory," in *The Art of Hunger*, 288-289.

il romanzo esplora apertamente le configurazioni, le armonie (o disarmonie) e gli intrecci, che il caso costruisce nella vita del protagonista Jim Nashe, creando attorno a lui una spirale di inesorabile dispersione. Una parte della vicenda narrata può essere riassunta brevemente con l'incipit:

For one whole year he did nothing but drive, traveling back and forth across America as he waited for the money to run out. He hadn't expected it to go on that long, but one thing kept leading to another, and by the time Nashe understood what was happening to him, he was past the point of wanting it to end. Three days into the thirteenth month, he met up with the kid who called himself Jackpot. It was one of those random, *accidental encounters* that seem to materialize out of thin air—a twig that breaks off in the wind and suddenly lands at your feet. [...] He had already given up, because he figured *there was nothing to lose* anymore, he saw the stranger as a reprieve, as a last chance to do something for himself before it was too late. [...] Without the slightest tremor of fear, Nashe closed his eyes and jumped.²⁷

Si dispongono già qui tutti gli elementi che nella narrazione vengono poi disseminati e intrecciati seguendo una consequenzialità “misteriosa”. Dopo aver ottenuto un'enorme eredità, Nashe decide di viaggiare senza meta attraverso l'America. Si apre qui un primo tema, o una prima relazione con il caso. Questo essenziale vagabondaggio, nelle pagine di *The Music of Chance*, si unisce anche a ciò che Auster, in un articolo dedicato alla scrittura di Samuel Beckett, definisce come atto di *alleggerimento*: “The movement [...] toward a kind of unburdening, by which he leads us to the limits of experience”.²⁸ Un movimento “a togliere”, una sorta di

²⁷ Paul Auster, *The Music of Chance* [1990] (Lonson: Faber & Faber, 1992, 1. [Corsivi miei])

²⁸ Auster, *The Art of Hunger*, 87. Oltre ad aver lavorato direttamente sulla scrittura di Beckett, in Auster la critica ha spesso rilevato delle forti qualità beckettiane, soprattutto in riferimento all'assurdità delle trame. In relazione a *The Music of Chance* si veda in particolare la relazione tracciata tra le coppie presenti

spoliazione che, da un punto di vista narrativo, si riflette in una sospensione degli eventi e delle descrizioni, fino a una totale mancanza di coordinate. Si tratta dello stesso movimento che coglie Quinn in *City of Glass*.

Portata all'estremo, questa spoliazione arriva a ciò che Aliko Varvogli definisce come "austerities" [austerità], giocando con il cognome dell'autore e con l'austerità che la sua scrittura e i suoi personaggi presentano. Analizzando *The Music of Chance*, Varvogli scrive:

In his travels, Nashe is caught in a self-referential, sealed world; he has to feed his hunger for driving, but since this can only work if he never reaches a destination, he is condemned to drive on, always moving towards a destination that necessarily recedes as he approaches it.²⁹

Connesso all'errare del personaggio si trova il secondo elemento centrale di *The Music of Chance*: l'incontro casuale con Jack Pozzi, alias Jackpot. Come già in *The New York Trilogy*, anche in questo caso l'incontro inaspettato è frutto di un errore. Nel suo girare a vuoto Nashe imbocca l'uscita sbagliata dell'autostrada, e anziché provare a rimediare "he impulsively went up the next ramp, knowing full well he had just committed himself to the wrong road. It was a sudden, unpremeditated decision, but [...] Nashe understood that there was no difference".³⁰ Si tratta quindi di una "strada

nel libro di Auster e quelle di *Waiting For Godot* in Ilana Shiloh, "A Place Both Imaginary and Realistic: Paul Auster's *The Music of Chance*", in *Contemporary Literature* 43:3 (2002), 488-517, qui 504-505. Recentemente, anche María Laura Arce ha proposto un'analisi comparata della *Trilogia* in relazione alla trilogia di Beckett composta da *Molloy*, *Malone meurt* e *L'innommable*, sottolineando proprio come in qualche modo la *Trilogia* di Auster si possa considerare quasi come una vera e propria riscrittura di quella di Beckett. Cfr. María Laura Arce, *Paul Auster's Ghosts: The Echoes of European and American Tradition* (Lanham: Lexington Books, 2018).

²⁹ Varvogli, *The World that is the Book*, 106.

³⁰ Auster, *The Music of Chance*, 6.

sbagliata” presa consapevolmente e seguita con dedizione fino in fondo. L’espressione “to be committed to” denota qui una forma quasi volontaria di errore, di sottomissione alla natura del caso che lo porta all’incontro con Jack.

È questo un evento fondamentale, una sorta di attrazione necessaria verso l’ignoto che diventa il motivo fondante della narrazione. Se, come accadeva in Blanchot, il racconto nasce prevalentemente dall’esigenza di raccontare un incontro eccezionale, il caso di Nashe e Jack rientra nella categoria degli incontri straordinari. La catena casuale che porta alla conoscenza dei due personaggi sembra assumere la forma di una vera e propria attrazione verso il *fuori*. Pozzi è presentato come un reietto, picchiato selvaggiamente e quasi privo di conoscenza, mentre vaga senza meta sul ciglio della strada. Nashe lo vede e “before he was aware of what he was doing, he had already stopped the car, had rolled down the window on the passenger side, and was leaning over to ask the stranger if he needed help”.³¹

Il terzo elemento che dispone l’intera architettura degli eventi è lo stato interiore di Nashe al momento dell’incontro con Pozzi, la sua predisposizione. Il protagonista, ex pompiere, ex marito e quasi ex padre, viene presentato in una fase della sua vita in cui tutto ciò a cui ha creduto fino a quel momento è svanito in una nuvola di incertezza.³² Gli restano soltanto i soldi dell’eredità e la sua automobile. Tagliare i ponti con la sua vita non è un tentativo di fuga ma una forma di deviazione – anche in questo caso, una strada diversa –, una *divergenza* rispetto a una linea retta. Così Nashe si rende conto che “he was no longer in control of himself, that he was fallen into the grip of some baffling, overpowering force”.³³ Un simile stato di sottomissione è possibile per il personaggio soltanto

³¹ Auster, *The Music of Chance*, 20.

³² Come spesso accade in Auster, il personaggio Nashe attraversa uno di quei momenti di “crisi esistenziale” su cui si è concentrato Springer nel suo studio.

³³ Auster, *The Music of Chance*, 7.

a patto dell'abbandono preventivo di tutto ciò che possiede e di ogni volontà. È in preda a una

recklessness and violence [...] that deeply satisfied him, but nothing could match the pleasure of simply throwing things away. [...] He felt like a man who had finally found the courage to put a bullet through his head – but in this case the bullet was not death, it was life, it was the explosion that triggers the birth of new worlds.³⁴

Il piacere della liberazione dagli oggetti, così come il trasporto con cui si era liberato dalla sua vita passata e ben ordinata, è il motivo essenziale della relazione con il caso così come inteso in *The Music of Chance*. Il termine “recklessness”, inoltre, rappresenta un violento abbandono di sé, non soltanto una lenta *spoliazione* ma quasi un vero e proprio strappo a se stessi, alle proprie convinzioni e alla propria “cura”, in tensione verso una forza di distruzione che investe ogni cosa. Si tratta di uno stato di “negligenza”, nell’accezione di “noncuranza” verso sé e gli altri.

Come visto anche nell’incipit, Nashe considera la possibilità creatrice della distruzione e non soltanto quella annientatrice: ciò che “il salto” nel vuoto e “il proiettile” prospettano è l’esplosione fondativa di un nuovo ordine di eventi. L’essere attratti trova così la sua necessaria controparte in uno stato di noncuranza che permette di seguire ciecamente gli eventi. È utile notare come, in riferimento ai personaggi di Blanchot, Michel Foucault considerava la negligenza come atteggiamento primario ed essenziale attraverso cui la legge del *fuori* muove e attrae la narrazione e i suoi elementi interni:

L’attirance a pour corrélatif nécessaire la négligence. De l’une à l’autre, les rapports sont complexes. Pour pouvoir être attiré, l’homme doit être négligent – d’une négligence essentielle qui tient pour nul ce qu’il est en train de faire [...] et pour inexistants

³⁴ Auster, *The Music of Chance*, 9-10.

son passé, ses proches, toute son autre vie qui est ainsi rejetée dans le dehors.³⁵

È questa esattamente la condizione in cui Nashe è presentato. Ma vi sono anche altre affinità con l'idea di *fuori*. Sebbene in questo caso Auster non descriva direttamente l'attività della scrittura, né tanto meno presenti un personaggio-scrittore, l'intero romanzo può essere considerato come una metafora della creazione artistica sottoposta a leggi misteriose e sfuggenti. A suo modo, anche Jack Pozzi è attraversato dalla stessa negligenza che investe Nashe, e soltanto questa condizione comune sembra permettere il loro incontro. Il movimento di attrazione si fa sempre più essenziale, e il processo di avvicinamento dei due personaggi porta Nashe ad *affidarsi* totalmente al caso e al *fuori* incarnati da Pozzi.

Quest'ultimo, detto Jackpot per via della sua dipendenza dal poker, convince Nashe a prestargli dei soldi per partecipare a una partita che ha in palio abbastanza denaro da poter rendere ricchi i due. Dopo aver dato prova della sua bravura con le carte, Jack contatta due giocatori, Stone e Flower. Al momento culminante della partita, però, la fortuna volta le spalle a Jack che perde tutto e si ritrova con un debito altissimo che né lui né Nashe possono saldare. I due si rassegnano a una assurda forma di pagamento: lavorare per i due creditori sottoscrivendo un contratto che li condanna, di fatto, a un periodo di lavori forzati per costruire un muro.

Anche in questo caso, Nashe e Jack non hanno alternative e si abbandonano alla folle "punizione" considerandola come un possibile percorso di purificazione. La loro intera esistenza è così sottomessa a una pura logica della casualità. La parte precedente alla partita di poker e la partita stessa diventano quindi soltanto un preludio a quanto accade nella seconda parte della narrazione, che si concentra sulla descrizione della "prigionia" dei due personaggi. Come scrive Tim Woods, "*The Music of Chance* presents us with a narrative that invites a rationalist and realist interpretation, but

³⁵ Foucault, *La pensée du dehors*, 531.

which increasingly takes on a surrealist content”,³⁶ suggerendo una bipartizione anche concettuale. Le due fasi della storia si possono considerare anche come due momenti del movimento attivato dal caso, inteso qui a tutti gli effetti come una versione austriana del *fuori* di Blanchot: la fase relativa all’attrazione, con la rappresentazione dell’andamento erratico, dell’incontro e della negligenza; e la fase della trasformazione o *sospensione*, in cui la negligenza attiva il processo di scomparsa che investe i personaggi.

L’inizio del secondo momento si può ricostruire attraverso alcuni eventi evidenziati in modo marcato. Con l’ingresso nella casa di Stone e Flower si ha un primo cambio di ambiente. Il luogo ha un’ostentata artificialità, e non ha l’aria di essere particolarmente accogliente. I due proprietari mostrano a Pozzi e Nashe due stanze separate dal resto dell’abitazione che costituiscono una sorta di “tempio” in cui hanno sistemato i loro oggetti più cari. La stanza di Flower è occupata da una collezione che comprende prime edizioni di libri, mobili antichi, ma anche oggetti banali e privi di ogni valore, accumulati nel tempo senza una logica se non quella della casualità con cui sono stati trovati. La collezione si compone di *objets trouvés* sul modello surrealista, scelti sulla base di caratteristiche estetiche, e sovraccaricati di un valore particolare per via delle contingenze che li hanno portati alla luce. La stanza di Stone, al contrario, è occupata dal plastico della cosiddetta “City of the World”, un modello in miniatura di una città ideale ricalcata su ambienti reali. Sparsi per tutta la superficie vi sono diversi pupazzetti che raffigurano Stone in varie fasi e occasioni della sua vita. Una scena, in particolare, colpisce Nashe: il modellino di Stone e Flower abbracciati mentre festeggiano per la vincita alla lotteria che li ha resi ricchi.

È solo dopo questo giro “rituale” che Pozzi, Stone e Flower si siedono al tavolo da gioco per cominciare la loro partita. Dopo alcune ore, Nashe esce dalla stanza in cui i tre stanno giocando e,

³⁶ Tim Woods, “*The Music of Chance: Aleatorical (Dis)harmonies*”, in Barone (ed.), *Beyond the Red Notebook*, 148.

arrivato nuovamente davanti al plastico della “città del mondo”, è preso da un impulso incontrollabile e stacca la statuetta dei due padroni di casa e se la infila in tasca: “He was not sure why he had done it, but the last thing he was looking for just then was a reason. Even if he could not articulate it to himself, he knew that it was absolutely necessary”.³⁷ L'intera scena assume l'aspetto della rottura di un equilibrio, un maleficio o persino di un rito voodoo. Anche questo gesto segna un momento di passaggio, al punto che da lì in poi la partita di Jack comincia ad andare male fino alla disfatta finale e all'incarcerazione.

Qui si apre la nuova fase della vita di Nashe e Pozzi. L'ambiente del racconto si concentra soltanto nell'area circoscritta della tenuta di Stone e Flower in cui i due debitori lavorano alla costruzione del muro. Tutto il lavoro deve essere fatto a mano e un uomo di nome Murks è messo a guardia del cantiere. L'intera vita dei due personaggi è posta completamente nelle mani dei creditori, i quali diventano a tutti gli effetti carcerieri e carnefici: il tentativo di fuga di Pozzi viene punito duramente e porta alla sua misteriosa scomparsa, mentre Nashe muore in un incidente d'auto – forse un suicidio – quando aveva ormai saldato definitivamente il suo debito ed era a un passo dal tornare libero.

Da un punto di vista diegetico, questi sono i fatti. In termini più generali, però, questa fase si articola in una dinamica interna e misteriosa molto simile a quella vista a proposito della relazione tra una teoria del *fuori* e la “legge del racconto”. Nella narrazione, infatti, si manifesta una forza di *sospensione* che agisce su più livelli e di fatto interrompe ogni possibile linea di sviluppo. La tenuta di Stone e Flower diventa un luogo in cui vige una legge autonoma rispetto a ogni forma esterna e condivisa: “It was as if some secret communiqué had been broadcast silently through the house, informing her that [Nashe] and Pozzi no longer counted, that they had been relegated to the category of nonpersons.”³⁸

³⁷ Auster, *The Music of Chance*, 97.

³⁸ Auster, *The Music of Chance*, 113.

Non soltanto sospensione del diritto, quindi, ma anche una sospensione della condizione più generale di persone. È possibile riconoscere qui anche i tratti di un annullamento della persona in quanto essere di diritto molto simile a quella del paradigma concentrazionario, dove lo spazio del campo diventa uno spazio in cui il potere agisce direttamente sui corpi in una condizione di anomia che si fa norma.³⁹ Ma a rendere la situazione ancora più cupa è la scomparsa di buona parte dei personaggi incontrati nella prima parte, il che segna una prima interruzione nella linearità del racconto. L'intera vita passata di Nashe svanisce senza lasciare tracce. Tuttavia, è una rimozione che colpisce anche gli stessi Stone e Flower, che dopo aver condannato Nashe e Pozzi scompaiono dalla narrazione. Essi, però, si configurano come una sorta di norma invisibile che non permette alcuna trasgressione, e ad acuire la situazione vi è la figura del guardiano che si presenta al lavoro armato di una pistola. Come i burocrati o le guardie dei racconti di Kafka, anche Murks diventa l'ingranaggio di un sistema che accetta passivamente, contribuendo a portarlo avanti senza riserve.

Del resto, che questo sia uno dei romanzi più kafkiani di Auster risulta evidente proprio dall'atmosfera straniante e allo stesso tempo assurdamente accettata come incontrovertibile che percorre tutta la seconda parte.⁴⁰ E non è un caso che a partire dall'ingresso nella casa la narrazione introduce una riflessione sulla legge: a una legge autonoma che si presenta come compiaciuta della propria assurda crudeltà, si affianca un'altra legge, ancora più misteriosa, e legata

³⁹ Su questo aspetto si rimanda soprattutto alle riflessioni relative ai concetti di "nuda vita" e di campo di concentramento come "paradigma biopolitico" moderno portate avanti da Agamben a partire dalla prima parte della sua indagine sul potere. Cfr. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Edizione integrale 1995-2015* (Macerata: Quodlibet, 2018), 150-162.

⁴⁰ A questo proposito anche l'analisi di Aliko Varvogli si concentra in particolare sui motivi kafkiani interni al libro, sottolineando come l'intera situazione di *The Music of Chance* sembri riprodurre la dimensione inspiegabile, e per certi versi impensabile, in cui sono attratti i personaggi di Kafka. Cfr. Varvogli, *The World that is the Book*, 108-115.

direttamente alla scrittura e al linguaggio. Quest'altra norma incontrollata e invisibile è quella che sottomette Nashe fino alla fine del romanzo. Se Pozzi, infatti, si oppone alla situazione di prigionia appellandosi al "Primo Emendamento" della Costituzione americana che garantisce il diritto di espressione, Nashe sembra interiorizzare totalmente l'assurdità della legge vigente nella casa, e sente agire su di sé una forza oscura di trasformazione. Il controllo di Murks si fa sempre più profondo e sembra agire sui pensieri di Nashe:

His body ached, and his muscles had become inexpressibly weak with exhaustion, as if he were suddenly burning up with high fever. It was odd how quickly it had come over him: no sooner had Murks mentioned the word *flu* than he seemed to have caught it. [...] Perhaps he was so empty now that even a word could make him sick.⁴¹

Anche in questo caso, come un personaggio kafkiano, a Nashe non resta altra scelta se non quella di sottomettersi a una norma che non può capire né controllare. La sua scelta, però, non è la rassegnazione, ma la negligenza. Privato della sua vita, del suo passato e di ogni forma interiore in grado di caratterizzarlo, egli concepisce la sua esistenza come quella di un monaco, dedicandosi al lavoro e astenendosi da ogni forma di giudizio. Come nell'*epoché* scettica, il suo atteggiamento tende a una rinegoziazione dei termini di giusto o sbagliato, nella stessa direzione vista in precedenza riguardo alla dimensione dell'erranza.

La sospensione del diritto si riflette, a livello del testo, in una sospensione delle aspettative create dal movimento che attraversa tutta la prima parte. La promessa di una narrazione *on the road* viene tradita dal racconto del lungo periodo di detenzione. Rispetto all'intreccio che copre i primi capitoli, la fase della punizione propone una sorta di meditazione quasi ascetica, una sospensione dell'azione in cui la costruzione del muro diventa metafora del

⁴¹ Auster, *The Music of Chance*, 188.

lavoro della scrittura. Pietra dopo pietra Nashe costruisce la sua opera, come fosse una rappresentazione concreta dell'architettura del caso, il tentativo di dare forma a una forza invisibile. In opposizione alla casualità insensata a cui si trovano sottomessi i due prigionieri, il muro diventa una forma della volontà di creare un ordine concreto e visibile. Anche dopo la scomparsa di Pozzi, Nashe continua il suo lavoro, forse con maggiore dedizione, come se le pietre potessero mantenere vivo non soltanto il ricordo dell'amico, ma anche il suo corpo. Così, la narrazione della costruzione del muro si configura come la presenza di un'assenza, e in esso si mantengono le tracce dei personaggi scomparsi. Per Nashe, infatti, "each time he picked up another stone, he feels as if he were carrying Pozzi",⁴² e la costruzione diventa l'opera a cui tutto tende, l'unico fine concreto che assorbe in sé ogni energia vitale. Il muro e la narrazione proseguono di pari passo, e anche il legame tra le pietre e la scrittura si fa sempre più forte, al punto che Nashe ogni sera si ritrova ad appuntare su un quaderno la quantità di pietre posate durante il giorno.

Questa necessità di documentazione comincia presto a rappresentare una sorta di nuova esigenza scritturale per lui, che

sensed that it was fulfilling some inner need, some compulsion to keep track of himself and not lose sight of where he was. [...] He began to think of it as a journal, a logbook in which the numbers stood for his most intimate thoughts.⁴³

In questo modo anche Nashe, così come tutti gli altri personaggi, viene assorbito nelle pietre del muro, scomparire in esse, diventando parte integrante di questa architettura infinita e priva di ogni origine che si staglia in mezzo al niente come la raffigurazione più concreta della legge del *fuori* e della contingenza. In termini metaforici questo processo di assorbimento rimanda alla forza at-

⁴² Auster, *The Music of Chance*, 205.

⁴³ Auster, *The Music of Chance*, 203.

traente esercitata dalla scrittura, la quale poi si concretizza in una sostanza permanente in grado di annullare ogni presenza esterna.

L'associazione tra il linguaggio e le pietre presente nella scrittura di Nashe rievoca qui la poetica di Auster, e in particolare quanto si trova nella poesia *Disappearances*: “and therefore a language of stones, / since he knows that for the whole of life / a stone / will give way to another stone / to make a wall”.⁴⁴ Attraverso il muro, tutti i personaggi di *The Music of Chance* sono trasformati in parole-pietra, in entità linguistiche. Non è un caso che la statuetta di Stone e Flower rubata da Nashe venga posta simbolicamente tra i mattoni del muro, sepolta per sempre tra quelle pietre.

Sebbene non direttamente, *The Music of Chance* rappresenta idealmente la continuazione infinita di una parola sempre in grado di trasformare tutto nelle diverse forme del testo. La parola-pietra diventa così un personaggio e poi la cellula-base dell'unica opera in grado di tenere in vita Nashe. In tutti i casi, però, la presenza concreta è sottoposta a una rarefazione inesorabile, a un significato sempre sfuggente e rinviato.

In quanto circoscrive ulteriormente uno spazio che è già determinato dalla recinzione, il muro traccia così una soglia in grado di stabilire il parametro di un “nuovo” fuori, in una somma di costruzioni che non va da nessuna parte. Una simile idea trova riscontro anche nel rimando musicale che Auster inserisce nel libro, e che fornisce il riferimento del titolo: *Les barricades mystérieuses* (1717) del compositore francese François Couperin. Tra il brano – considerato come esemplare del cosiddetto *Style Brisé* del barocco francese – e l'impianto narrativo si instaura una nuova relazione, poiché lo stesso Nashe comincia a vedere nella composizione musicale una sorta di messaggio: “as far as he was concerned, the barricades stood for the wall he was building in the meadow, but that was quite another thing from knowing what they meant”.⁴⁵ Sono quindi barricate che trovano un corrispettivo concreto (il muro, la

⁴⁴ Auster, *Ground Work*, 61.

⁴⁵ Auster, *The Music of Chance*, 181.

scrittura, l'armonia delle note), ma misteriose perché agiscono in funzione di una legge e di una costruzione non immediatamente comprensibile. Il brano di Couperain è in sostanza un'armonia mai risolta, dove ogni nuova nota o frase può aprire all'infinito la composizione, senza portarla a una conclusione.⁴⁶ Allo stesso modo, le pietre potrebbero infinitamente aggiungersi al muro, così come la scrittura che ne descrive la costruzione potrebbe proseguire all'infinito se non fosse interrotta dalla morte di Nashe. In questo caso, la regola dell'attrazione e una misteriosa legge del racconto che sottende a tutta la narrazione sembrano non poter mai arrivare a concludersi in modo risolutivo, ma soltanto a interrompersi bruscamente in una scomparsa che investe ogni cosa.

III.2.2. *La Legge umana, la legge del racconto*

L'attenzione che Auster rivolge al tema della legge intesa come imposizione esterna emerge anche in *Leviathan* (1992). Considerato tra i suoi romanzi più realistici, qui l'atmosfera misteriosa delle pagine di *The Music of Chance* è abbandonata in favore della rivendicazione di uno spazio finzionale nella rappresentazione del mondo. In questo, l'opera trova una maggiore affinità con *The Locked Room*, al punto che la si potrebbe quasi considerare una continuazione postuma dell'ultimo romanzo breve della *Trilogia*. *Leviathan* è infatti la narrazione di uno scrittore, Peter Aaron, che ricostruisce la vita e la lunga amicizia con un altro scrittore scomparso di nome Benjamin Sachs. Tra i numerosi elementi che ritornano in *The Locked Room* e *Leviathan* vi è il fatto che anche in questo caso il narratore è innamorato della moglie dell'amico e gli invidia l'abilità come scrittore.

Anche da un punto di vista strettamente testuale, all'inizio delle due storie si ritrova una formula molto simile. Nelle prime

⁴⁶ Di "unresolved harmonies" a proposito di *The Music of Chance* parla già Herzoggerath, evidenziando come la struttura irrisolta possa leggersi in relazione all'idea di desiderio. Cfr. Herzoggerath, *An Art of Desire*, 206-210.

pagine di *The Locked Room* il narratore dice di Fanshawe: “He is the place where everything begins for me”; mentre in *Leviathan* la frase diventa: “As much as Sachs himself, I’m the place where everything begins”.⁴⁷ Non è trascurabile il cambio di soggetto. Nel caso di Fanshawe, infatti, il narratore veniva totalmente assorbito all’interno della figura misteriosa dell’altro, e tutto cominciava da quest’ultimo, come se del primo non restasse che una forma vuota di presenza. In *Leviathan*, invece, c’è fin da subito una vicinanza tra il narratore e il personaggio, e non a caso i due rappresentano un “luogo” di inizio del racconto, essendo posti sullo stesso piano. Se il narratore di *The Locked Room* era espressione di una voce oscillante, qui la scrittura si concentra piuttosto sulla possibilità stessa della narrazione, attraverso il racconto di un narratore che rimane omodiegetico fino alla fine, ben situato nella sua situazione particolare, nel suo luogo.

Il libro si apre con la notizia di un uomo dilaniato dall’esplosione di una bomba. Pur avendo perso di vista Sachs da molto tempo, Aaron associa immediatamente il nome dell’amico a quello della vittima. Comincia così una corsa contro il tempo che lo porta a scrivere un libro nel tentativo di ricostruire la figura di Sachs e la catena di eventi che hanno portato al suo gesto:

Once the secret is out, all sorts of lies are going to be told, ugly distortions will circulate in the newspaper and magazines [...]. It’s not that I want to defend what he did, but since he’s no longer in a position to defend himself, the least I can do is explain who he was and give the true story [...]. In other words, the whole time I’m here in Vermont writing this story, they’ll be busy writing their own story.⁴⁸

L’intero racconto assume il carattere di una contronarrazione, in cui la *fiction* rappresenta una versione in grado di contrastare la tesi istituzionale: una verità parallela e in contrapposizione con la

⁴⁷ Auster, *Leviathan*, 51; Auster, *The New York Trilogy*, 199.

⁴⁸ Auster, *Leviathan*, 2; 7.

“Master Narrative” costruita dai media e dall’FBI come narrazione definitiva.⁴⁹

Il concetto stesso di *fuori* sembra essere declinato in *Leviathan* proprio a partire da uno stretto confronto con il concetto della legge: da una parte quella del mondo, rappresentata appunto dagli agenti dell’FBI; dall’altra quella del racconto, incarnata dalle figure di Aaron e Sachs e dalle loro opere. Come accadeva anche in *The Music of Chance*, qui il contrasto tra i personaggi che incarnano le due leggi, inoltre, assume a tutti gli effetti l’aspetto di un gioco delle parti, e il narratore si sofferma sul particolare degli occhiali da sole indossati dagli agenti come strumento che li trasforma:

These were the ordinary sunglasses, so to speak, and they lent an artificial quality to the scene, as if the men who wore them were merely actors [...]. It allowed me to think of myself as an actor as well, and because I had become someone else, I suddenly had the right to deceive them, to lie without the slightest twinge of conscience.⁵⁰

Legge umana e legge del racconto mettono in dubbio ogni affidabilità, e sollevano una questione riguardo a ciò che si legge nel resoconto del narratore.

⁴⁹ Da questo punto di vista, è interessante notare che *Leviathan* è dedicato allo scrittore Don DeLillo, il quale con il suo romanzo *Libra* (1988) ha per certi versi canonizzato uno stile possibile della contronarrazione mettendo in luce una serie di trame sotterranee, intrecciando documenti storici, rapporti dell’FBI e testimonianze, per costruire una narrazione alternativa dell’omicidio Kennedy. Inoltre, DeLillo è tornato a concentrarsi e a misurarsi con l’importanza delle contronarrazioni in particolare dopo l’attentato dell’11 Settembre, sia da un punto di vista teorico che da un punto di vista narrativo. Per quanto riguarda un approccio più teorico si rimanda qui al saggio *In the Ruins of the Future* pubblicato da “Harper’s Magazine” nel 2001 e che presenta una meditazione sulle diverse storie possibili che attraversano un evento tanto traumatico come è stato l’attacco alle Twin Towers. Per quanto riguarda, invece, la forma narrativa, si può considerare il romanzo *Falling Man* (2006) come un esempio di contronarrazione in cui, sullo sfondo della tragedia nazionale, la storia segue le vicende private di una coppia profondamente segnata dai fatti storici.

⁵⁰ Auster, *Leviathan*, 5.

Anche il titolo del libro segnala già un rimando diretto all'ambito della legge, con il richiamo all'opera capitale di Thomas Hobbes.⁵¹ Per il filosofo la legge era da considerare indispensabile e indiscutibile, mentre la sua espressione concreta era l'assolutismo dell'autorità che la incarna. Nella versione di Auster, il Leviatano diventa però il simbolo di un potere corrotto, di un sistema che opprime i propri cittadini fino a portarli alla ribellione. Il titolo ha quindi valore critico rispetto alle tesi di Hobbes e ciò è ancora più evidente a partire dall'epigrafe di Ralph Waldo Emerson posta in apertura: "Every actual state is corrupt". Più significativo è però il modo in cui prosegue il passo di Emerson, facendo seguire una precisazione che non è riportata da Auster ma che esplicita la nota posizione sulla disobbedienza civile e sulla possibilità di trasgredire la legge: "Good men must not obey the laws too well".⁵² Sembra tuttavia essere il termine "actual" a fornire una possibile chiave di lettura per comprendere il livello su cui si gioca l'intero romanzo e, in particolare, il ruolo della scrittura così come inteso da Aaron e Sachs proprio nei termini di una trasgressione. *Leviathan*, infatti, si può considerare come la descrizione di alcuni tentativi di porsi in contrasto con una dimensione *attuale*, quindi effettiva e fattuale, delle cose e della legge per provare a sostituirla con un'altra. Il contrasto tra una legge reale – attuale nelle sue molteplici configurazioni e applicazioni – e quella del racconto, intesa nei termini visti sin qui, nel romanzo di Auster è declinata attraverso la contrapposizione tra la dimensione fattuale e quella potenziale rappresentata dalle infinite variazioni della *fiction*.

La narrazione di Aaron è quindi una sorta di ri-costruzione possibile, che però è subito segnata dalla precisazione che:

⁵¹ Per uno studio approfondito delle relazioni e dei legami che attraversano il libro di Auster e l'opera di Hobbes si rimanda al saggio Mark Osteen, "Phantoms of Liberty: The Secret Lives of *Leviathan*", *The Review of Contemporary Fiction*, 14:1 (1994), 87-91.

⁵² Ralph Waldo Emerson, *The Complete Works. Essays. Second Series*, (New York: Houghton Mifflin Company, 1903), 208.

I have nothing to rely on but my own memories. I'm not saying that these memories should be doubted, that there is anything false, but I don't want to present this book as something is not. There is nothing definitive [...]. It's not a biography or an exhaustive psychological portrait, and even though Sachs confided a great deal to me over the years of our friendship, I don't claim to have more than a partial understanding of who he was.⁵³

Tuttavia, la scrittura per Aaron diventa un'operazione necessaria e, indipendentemente dal fatto che si possa o meno considerare veritiero, il suo racconto si fa portatore di un'autorità fondamentale: quella della narrazione. Dal canto loro, gli agenti e la legge che rappresentano sono tenuti in scacco proprio da questa narrazione di cui ci viene detto di dubitare.

Come accadeva anche in *La folie du jour*, Aaron si trova a dover contrastare, con il proprio racconto fatto di frammenti, la richiesta di esattezza portata avanti da chi indaga sulla morte di Sachs. E d'altra parte, come Aaron, il narratore del *récit* di Blanchot afferma: "Je m'étais intéressé à leur recherche. Nous étions tous comme des chasseurs masqués. Qui était interrogé ? Qui répondait ? L'un devenait l'autre. Les mots parlaient seuls".⁵⁴

È ancora Derrida a scrivere a proposito dell'atto narrativo nel *récit* di Blanchot che la fine del racconto "qui arrive avant la fin, ne répond pas à la demande des autorités, des autorités qui exigent un *auteur*, ou encore un narrateur, un *Je* capable d'ordonner une suite narrative, de se souvenir et de dire la vérité".⁵⁵ E procede segnalando che la scelta della narrazione per riportare i fatti si pone in una prospettiva di forzatura da parte di un sistema esterno:

Dans *La folie du jour*, on peut dire que la demande autoritaire fait pression sur une voix narrative pour qu'elle se constitue en voix

⁵³ Auster, *Leviathan*, 22.

⁵⁴ Blanchot, *La folie du jour*, 21.

⁵⁵ Derrida, *Parages*, 143.

narratrice et *donne lieu* à un récit *identifiable*, rassemblé, ajointé dans son sujet et dans son objet.⁵⁶

Queste stesse parole si adattano perfettamente alla pratica narrativa di Aaron, il quale si presenta appunto come *luogo* di inizio e, soprattutto, come portatore di un'autorità parallela che permette la sua personale *performance* scritturale a prescindere da ogni esattezza. Su questa linea, il motto di Hobbes, "Auctoritas, non veritas, facit legem" entra in una nuova risonanza con la scrittura di Aaron, ma come nei casi visti in precedenza, anche questa autorità è interamente confinata all'atto narrativo.

Insomma, l'intera narrazione si pone oltre ogni pretesa di esautività, *fuori* dalla legge del mondo: una sorta di versione sempre alternativa che trattiene in sé la vaghezza dei fatti accaduti. Aaron costruisce il suo racconto spingendo i fatti verso un territorio poco rigoroso e definibile: la vita di Sachs assume così la forma di una composizione fatta di incontri fatali, rivelazioni infantili che diventano lezioni di vita, e soprattutto risponde a una legge autonoma fatta di scelte irrazionali, molto simile alla legge della contingenza vista in *The Music of Chance*.

La vicenda si struttura quindi attraverso una doppia linea: da una parte la cornice narrativa, ovvero la descrizione della situazione in cui il narratore scrive il suo resoconto – isolato in una casa-rifugio acquistata dallo stesso Sachs e da lui utilizzata come luogo di ritiro dedicato alla creazione letteraria – *pressato* dalle richieste degli agenti dell'FBI; dall'altra la narrazione dedicata alla vita di Sachs. Fin dall'inizio quest'ultimo è presentato come un *outsider*. Nel primo capitolo sono riportati due eventi che segnano profondamente il suo agire, in particolare per quel che riguarda proprio il rapporto con l'istituzione e le sue forme. Aaron racconta che Sachs, ancora ventenne, viene messo in carcere per diserzione rifiutando di andare a combattere in Vietnam. L'esperienza rappresenta un primo scontro con lo Stato, che punisce il pacifismo del ragazzo e

⁵⁶ Derrida, *Parages*, 150.

contribuisce a far sorgere in lui una certa disillusione verso la presunta libertà difesa dalla legge. È durante la detenzione che Sachs comincia a scrivere, convinto che la scrittura possa rappresentare il metodo migliore per agire sulla coscienza pubblica e risvegliare la protesta contro l'ingiustizia. Il contrasto con la legge che lo incarcera si esprime così attraverso una scrittura ispirata dalla lettura di Henry David Thoreau, uno dei principali riferimenti intertestuali presenti in *Leviathan*.⁵⁷

Aaron si sofferma poi sul ricordo d'infanzia di un episodio raccontato da Sachs in merito a una gita a Liberty Island per visitare la Statua della Libertà. Sachs descrive l'imbarazzo provato per via dell'abbigliamento che la madre lo aveva obbligato a indossare: "There we were, about to pay homage to the concept of freedom, and I myself was in chains".⁵⁸ Come nel caso dell'incarcerazione, anche qui viene messa in luce la dimensione contraddittoria dell'istituzione che in nome di un'autorità sacrifica la libertà di pensiero del singolo.

La Statua della Libertà diventa così per Sachs il simbolo di una legge "attuale" che limita nei fatti ogni dissenso. Immediatamente, però, a essa si oppone l'alternativa letteraria e finzionale della scrittura. Il primo e unico libro pubblicato da Sachs, infatti, si intitola emblematicamente *The New Colossus*, dall'omonimo sonetto scritto nel 1883 dalla poetessa Emma Lazarus e inciso su una placca di bronzo posta sul basamento della Statua della Libertà. Anche in questo caso, però, un riferimento al *Leviatano* di Hobbes sembra evidente. Infatti, nel frontespizio del libro del filosofo il sovrano è raffigurato come un individuo dalle dimensioni colossali il cui corpo è formato dalle teste dei sudditi rivolte verso di lui. Tutta-

⁵⁷ Cfr. Auster, *Leviathan*, 28. Qui si fa riferimento al saggio pubblicato da Thoreau, *Civil Disobedience* (1849), in cui il trascendentalista americano promuove una forma di resistenza a ogni Stato considerato come un organismo opprimente che priva l'uomo delle sue principali libertà, andando contro alle sue più profonde inclinazioni. Una simile posizione rimanda direttamente anche all'epigrafe di Emerson vista in precedenza

⁵⁸ Auster, *Leviathan*, 33.

via, rispetto a questa immagine e alla luce dell'idea di legge che emerge nel libro di Auster, sembrano significative le parole con cui ancora Agamben interpreta quell'immagine come emblema della sacrificabilità dei sudditi, perché proprio la grande metafora del *Leviatano* mostra che “[s]ono i corpi assolutamente uccidibili dei sudditi a formare il nuovo corpo politico dell'occidente.”⁵⁹ Dal canto suo, il *New Colossus* scritto da Sachs è un romanzo storico che racconta il clima politico in cui è stata costruita la Statua della Libertà, clima che viene posto in netto contrasto con l'America a lui contemporanea. Di quel libro Aaron dice che “The dominant emotion was anger, a full-blown, lacerating anger that surged up on nearly every page: anger against America, anger against political hypocrisy, anger as a weapon to destroy national myths”.⁶⁰ La stessa rabbia riversata nella scrittura è poi all'origine dell'azione terroristica di Sachs, che dopo aver abbandonato la passività della teoria passa alla pratica vagando per l'America e facendo esplodere le repliche della Statua della Libertà sparse in tutto il Paese. È proprio durante i preparativi per una di queste esplosioni che Sachs perde la vita.

Nei termini del discorso qui presentato, il personaggio di Benjamin Sachs si può identificare allora come una figura del *fuori*, “straniero” – nel senso di estraneo – alla propria patria e alla propria cultura, in una condizione di perenne esilio, sia come scrittore sia come terrorista.⁶¹ Egli presenta tratti simili a quelli del personaggio di Akim in *L'Idylle* di Blanchot, in particolare per via dell'impossibilità di rassegnarsi ad accettare una condizione imposta come situazione appunto idilliaca ma che in realtà vieta

⁵⁹ Agamben, *Homo Sacer*, 116.

⁶⁰ Auster, *Leviathan*, 40.

⁶¹ È ulteriormente significativo che Auster dedichi questo libro proprio a DeLillo, il quale traccia una relazione tra la figura del terrorista e quella dello scrittore proprio in funzione di una voce *contro* l'autorità e sempre ai margini della società. Si veda su questo l'intervista di Anthony De Curtis, “An Outsider in This Society: An Interview with Don DeLillo” [1990], in Frank Lentricchia (ed.), *Introducing Don DeLillo* (Durham, Duke University Press, 1991), 43-67.

ogni forma di differenza e differenziazione. Così come il personaggio del *récit* di Blanchot tenta invano di sottrarsi al simbolo incarnato dal potere della casa-prigione, Sachs cerca, prima nella scrittura e poi nell'azione terroristica, la sua personale resistenza e fuga. La scelta della Statua della Libertà come *eidolon* contro cui scagliarsi fa il paio con la condizione incarnata dall'Idillio – che in greco presenta la stessa radice di *eidolon*, *eidos* – del titolo nel *récit* di Blanchot. In entrambi i casi, idillio e idolo promettono una condizione che non sono in grado di assolvere, e si attestano come esempi di universalità solo a patto di annullare ogni singolarità, diversità o alterità.

È però anche un altro evento collegato alla Statua a segnare profondamente la vita di Sachs. Aaron racconta che a una festa in terrazza organizzata in occasione del centenario della costruzione della Statua, il personaggio viene urtato da un invitato e precipita nel vuoto. Nonostante l'altezza, la caduta non si rivela fatale ma rappresenta il punto di una svolta sostanziale:

First I realized that I was falling, and then I realized that I was dead. I don't mean that I sensed I was going to die, I mean that I was already dead. I was a dead man falling through the air, and even though I was technically still alive, I was dead, as dead as a man who's been buried in his grave. [...] Even as I fell, I was already past the moment of hitting the ground, past the moment of impact, past the moment of shattering into pieces. I had turned into a corpse [...] I wasn't there anymore. I had left my body, and for a split second I actually saw myself disappear.⁶²

La caduta diventa così il momento di una presa di coscienza sul mondo, su di sé e sulla propria situazione. Tutto avviene per una strana consequenzialità di eventi casuali, ma per Sachs l'incidente ha un significato preciso e rappresenta una punizione per la sua codardia e mancanza di azione. Una volta ripresosi e dimesso dall'ospedale, scompare definitivamente. Il testo accom-

⁶² Auster, *Leviathan*, 116-117.

pagna questa transizione con l'uso di alcuni termini evocativi. La scomparsa è preceduta da un'affermazione di Sachs rivolta ad Aaron in cui egli giustifica il suo abbandono della scrittura dicendo: "I don't want to spend the rest of my life rolling pieces of paper into a typewriter. I want to stand up from my desk and do something. The days of being a shadow are over".⁶³ In opposizione a quell'ombra, il nuovo Sachs agisce nel mondo sotto il nome di "Phantom of Liberty",⁶⁴ e con questo soprannome firma le sue esplosioni.

Sono soprattutto i termini scelti da Auster in questo romanzo a essere particolarmente interessanti. Riprendendo il ragionamento relativo al colosso e alle sue declinazioni in *eidolon*, si può anche fare riferimento a quanto scriveva Jean-Pierre Vernant nella sua analisi dedicata al *kolossós* nella Grecia antica, dove assumeva il ruolo di una possibile manifestazione dell'invisibile attraverso la categoria psicologica del «doppio». Come spiega Vernant, per i greci il doppio materializzato nel colosso, in forma di statua o di idolo, diventa rappresentazione concreta di potenze legate all'al-dilà (*psychē*) e si dà a vedere come presenza di un mondo altro:

Colossos et psyché sont donc, pour le Grec, étroitement apparentés. Ils rentrent dans une catégorie de phénomènes très définis, auxquels s'applique le terme de εἰδῶλα [*eidōla*] et qui comprend, à côté de cette ombre qu'est la *psychē* et de cette grossière idole qu'est le *colossos*, des réalités comme l'image du rêve (ὄνειρος) [*óneiros*], l'ombre (σκιά) [*skiá*], l'apparition surnaturelle (φάσμα) [*phásma*].⁶⁵

⁶³ Auster, *Leviathan*, 122.

⁶⁴ Cfr. Auster, *Leviathan*, 216. *Le Fantôme de la liberté* è anche il titolo del penultimo film del regista francese Luis Buñuel realizzato nel 1974. Il film rappresenta una feroce parodia della società borghese e un attacco all'ipocrisia della classe dirigente che si può mettere qui in relazione con le motivazioni che spingono Sachs a compiere i suoi attentati.

⁶⁵ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez le Grecs* (Paris: Éditions La Découverte, 2005), 329.

Tutti questi aspetti sono, nella Grecia antica, riconducibili alla categoria del doppio, in quanto funzionano da manifestazione di aspetti invisibili e si configurano come realtà esterne al soggetto ma in grado di muoverlo. Non si tratta quindi di semplici illusioni o immagini, ma di vere e proprie presenze che attraggono.

Letta attraverso questa lente, la metamorfosi di Sachs da “ombra” a “fantasma” che attraversa il libro come una trama in filigrana è forse l’elemento più significativo della sua scomparsa che però non è nient’altro che una nuova presenza, o la presenza di una nuova forma. Il *New Colossus*, il “Phantom of Liberty”, così come le copie della Statua della Libertà (*eidōlai*) fatte esplodere diventano incarnazione di doppi che manifestano una forza che, pur nella sua concretezza, trascende il personaggio: una vera e propria forza del *fuori*, che però agisce nella narrazione attraverso questa configurazione lessicale.

In un simile orizzonte, la dimensione fondativa del personaggio sembra quella di un lento venir meno legato alla sua opposizione alla legge; un contrasto che definisce il suo silenzio e il suo isolamento. La forma fantasmatica stessa è per sua natura relativa a un’idea di manifestazione dell’assenza, e nel caso di *Leviathan* incarna pienamente l’elemento liminale e instabile legata alla figura di Sachs. Questo non è più soltanto un *outsider* o un reietto della società: diventa una figura del *fuori* in virtù di una trasformazione ontologica che lo porta ad agire nel mondo come la presenza residuale di un morto. La caduta non lo uccide ma lo fa morire nella sua forma “attuale”, ovvero quella di uno scrittore in perenne lotta con ogni forma di autorità. Allo stesso modo la rinascita avviene soltanto dopo questa morte figurata e prosegue nella scrittura di Aaron.

La condizione necessaria perché avvenga l’attrazione verso la forma postuma della vita di Sachs è anche in questo caso legata alla sua negligenza, e a una serie di incontri tanto casuali quanto fatali. La caduta dalla scala antincendio è causata da una donna, Maria Turner, descritta come “the embodiment of his [di Sachs] catastrophe, the central figure in the drama that had precipitated his

fall, and therefore no one could have been as important to him".⁶⁶ In sostanza la donna assume il ruolo di innesco per la trasformazione di Sachs. Ma aggiunge anche un'ulteriore narrazione o sottotrama, poiché racconta ad Aaron che Sachs, dopo essere sparito, si è rifugiato in una casa nel Vermont – lo stesso luogo in cui Aaron sta scrivendo il suo resoconto. In poche pagine Aaron riporta quanto raccontatogli: dopo aver vagato per un bosco un'intera notte, Sachs raggiunge una delle poche strade, dove un'automobilista si ferma per dargli un passaggio. La situazione richiama immediatamente quella che origina la storia di *The Music of Chance*, ma qui l'evoluzione delle cose prende un'altra piega. Per strada i due si fermano ad aiutare un uomo, Reed Dimaggio, rimasto in panne con l'auto. Sachs è testimone della lite tra il ragazzo che gli ha offerto il passaggio e l'altro automobilista, lite che degenera prima nell'omicidio del ragazzo e si conclude poi con la morte di Dimaggio ucciso dallo stesso Sachs, che si è visto minacciato in quanto testimone. In rapida successione: Sachs ruba il pick-up di Dimaggio, trova una borsa piena di soldi e dell'esplosivo e inizia la sua personale indagine sulla vita dell'uomo che ha ucciso.

Si sviluppa così una nuova sottotrama portata avanti da relazioni inaspettate tra i personaggi. Sachs entra in contatto con Lillian, la moglie di Dimaggio e, nel tentativo di espiare la sua colpa, decide di sottoporsi a una forma di incarcerazione auto-imposta in cui la casa della vedova diventa il suo rifugio. Grazie ai soldi trovati nel pick-up si occupa di lei e della sua giovane figlia. Si trova così trascinato e attratto nella vita di Dimaggio, come spinto da una forza esterna, e scopre che anche quest'ultimo ha attraversato le sue stesse crisi di coscienza e soprattutto il travagliato dissidio tra la scrittura e l'azione: "As long as I was devoting myself to Dimaggio, I would be keeping him alive. I would give him my life, so to speak, and in exchange he would give my life back to me".⁶⁷ È uno scambio di energia vitale che riproduce lo stesso scambio messo

⁶⁶ Auster, *Leviathan*, 216.

⁶⁷ Auster, *Leviathan*, 225.

in atto dalla narrazione di Aaron. Così come il narratore cerca di rimettere insieme i pezzi dell'amico scomparso perché sente di non aver fatto tutto il possibile per evitare la sua morte, anche Sachs si sente in debito verso la vita di Dimaggio, e si fa carico delle sue idee.

In un simile orizzonte *Leviathan*, come già si è visto per *The New York Trilogy*, sembra proliferare in una struttura "rizomatica" in cui ogni evento si attesta come snodo fondamentale al fine di "attuare" diverse configurazioni.⁶⁸ Si ripete anche qui la stessa tensione verso l'altro visto in precedenza. Ma nel caso di *Leviathan* non è più soltanto il narratore a subire l'attrazione: piuttosto egli si attesta come testimone del movimento attrattivo, un osservatore⁶⁹ che registra questo flusso tensivo che va da un personaggio all'altro attraverso una forma di indebolimento della presenza. Dal punto di vista della costruzione narrativa, l'infittirsi dell'intreccio porta alla reduplicazione continua delle coppie (Aaron e Sachs, Sachs e Dimaggio, Maria e Lillian) e delle narrazioni. Esattamente come per le diverse copie della Statua della Libertà che vengono fatte esplodere, il libro di Auster si frantuma in una serie di scritture parallele: *Leviathan* è il titolo che Sachs ha dato al suo ultimo romanzo rimasto incompleto, e diventa il titolo che Aaron sceglie per il suo resoconto, che è anche il dattiloscritto che consegna all'agente dell'FBI alla fine del romanzo (nonché il libro stesso

⁶⁸ Aliko Varvogli descrive la narrazione di *Leviathan* come un "sentiero che si biforca", facendo riferimento al classico racconto di Borges considerato come emblematico delle strategie narrative del postmodernismo. Cfr. Varvogli, *The World that is the Book*, 143.

⁶⁹ In questi termini, nel suo studio *American Fiction in Transition. Observer-Hero Narrative, the 1990s, and Postmodernism* Adam Kelly indaga la categoria di "observer-hero" per definire i tratti di una forma narrativa testimoniale che nella letteratura postmoderna interseca la dimensione della testimonianza con quella della *fiction*, in una costruzione che confonde continuamente i piani. Oltre al caso di *Leviathan*, Kelly riconosce questa forma anche in *The Human Stain* di Philip Roth, *The Virgin Suicides* di Eugenides e *The Waterworks* di Doctorow. Cfr. Adam Kelly, *American Fiction in Transition. Observer-Hero Narrative, the 1990s, and Postmodernism* (New York: Bloomsbury, 2013).

che leggiamo), mettendo così a disposizione degli investigatori un'ulteriore narrazione.

Con questo nuovo indizio, però, il libro si chiude, e tutto rimane incompleto in un nuovo inizio possibile. Del resto, già Aaron si rende conto che tutta la narrazione è costretta a restare in sospeso, senza arrivare a una conclusione che sia in grado di fornire una spiegazione definitiva. La sua intera storia non è altro che un montaggio di diverse versioni della verità, in cui ogni personaggio descrive una parte del racconto, ma ancora resta il dubbio sull'attendibilità di queste voci. Infatti, *Leviathan* è attraversato da commenti di Aaron del tipo: "Lillian is not always to be trusted", oppure "Fanny had told me one thing, Sachs had told me another. [...] They had presented me with two versions of the truth, two separates and distinct realities".⁷⁰

In definitiva l'intero romanzo è l'insieme di tutte le storie raccontate dai diversi personaggi scomparsi e dispersi nella scrittura, e tutte le domande del narratore – e con loro anche quelle del lettore – sono destinate a restare senza risposta. Dopo l'ultimo incontro con Sachs, il senso di frustrazione di Aaron viene descritto in questi termini: "I wanted to know about Maria Turner, about Fanny, about the manuscript of *Leviathan*, [...]. There were a hundred loose threads, and I figured I had a right to know everything, that he had an obligation to answer all my questions".⁷¹ La presunta autorità del narratore nei confronti di Sachs e della sua storia viene meno, e la legge del racconto trionfa su ogni altra legge, chiudendo la narrazione su sé stessa e sul mistero della scomparsa del personaggio che si sottrae così definitivamente a ogni potere.

⁷⁰ Auster, *Leviathan*, 69; 98.

⁷¹ Auster, *Leviathan*, 235.

IV. SCOMPARIRE NELLA SCRITTURA

Se la legge del racconto si declina in Auster come indagine delle infinite configurazioni che il caso e la contingenza aprono nella costruzione narrativa, è proprio questa erranza sostanziale a definire il principio della narrazione come movimento essenziale e necessario dei personaggi. Gli incontri fortuiti permettono che gli eventi raccontati si attuino nella tensione verso un moto destinato a chiudersi soltanto per mezzo di una drastica e radicale interruzione del flusso narrativo. Ma in diretta relazione proprio con le dinamiche dell'incontro e dell'attrazione verso il *fuori* si trova anche un altro elemento centrale della scrittura austeriana: quello della *quest*.

In continuità con altri temi ricorrenti in Auster, identificati dalla critica soprattutto nel concetto di *perdita* e di *mananza*, in particolare nelle analisi di Marc Chénétier, Carsten Springer e Bernd Herzogenrath, nella *paternità* – ricercata o negata – centrale nelle letture di Bruce Bawer e di François Gavillon, o ancora nella *crisi identitaria*, su cui si concentrano Springer e Alikì Varvogli, nella sua estesa e dettagliata analisi Ilana Shiloh si concentra proprio sulla *quest*, declinata nei suoi caratteri postmoderni come elemento che mette in moto la narrazione. Considerando questo aspetto come una “infrastructure underlying all of the narrative of [Auster’s] prose works”,¹ Shiloh evidenzia come,

¹ Ilana Shiloh, *Paul Auster and Postmodern Quest: on the road to nowhere* (New York: Peter Lang, 2002), 1.

contrariamente alla tradizionale visione lineare e teleologica della *quest*, analizzata e canonizzata da Northrop Frye, tra gli altri, la scrittura di Auster declina invece questo *topos* in una continua e inarrestabile deriva. Nel suo caso quella che inizia sempre come ricerca dell'altro (inteso soprattutto come un altro personaggio) si trasforma poi in una ricerca di sé, nel tentativo di ricostruire la propria vita dopo una tragedia o un trauma, assumendo come mezzo privilegiato la scrittura. Non un percorso lineare ma piuttosto il girare attorno a un oggetto, spesso soltanto intravisto, che rappresenta l'assenza di ogni punto fisso e di ogni centro.

IV.1. *Dalla quest alla question. L'arte della fuga*

Sebbene in linea teorica ogni ricerca presupporrebbe un linguaggio rappresentativo in grado di far progredire la narrazione verso un punto di scioglimento – e del resto l'universalità e la dimensione archetipica della *quest* dipendono proprio dalla comunicabilità della sua forma simbolica² – nel caso di Auster non si ritrova questo modo di procedere. In questi termini, è certamente evidente in lui una ripresa della tradizione del *romance* americano di Hawthorne e Melville in particolare, dove, come scrive Barbara Lanati, “l'irrazionalità, il fiabesco, il caso, il miracolo” che del *romance* sono elementi costitutivi, sono [...] il prodotto di una certa lettura della realtà e della natura della domanda che chi scrive si pone. Perché quella realtà, e la sua natura, è infatti nel *romance* americano, rappresentata e interrogata.”³ Tuttavia, con l'uso di forme come la “meta-anti-detective fiction” o più in generale quella legge della contingenza e del caso che configura

² È in questa prospettiva che Frye parla del carattere simbolico della *quest*. Cfr. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* [1957] (Princeton: Princeton University Press, 2000), 118-119.

³ Barbara Lanati, *Frammenti di un sogno. Hawthorne, Melville e il romanzo americano* (Feltrinelli: Milano, 1987), 67.

una costante tensione tra movimenti contrastanti, la sua scrittura non è rappresentativa ma autoriflessiva. Questo pone la struttura stessa del linguaggio al centro della ricerca, dell'interrogazione e del dubbio. La somma dei particolari che vengono intrecciati nella scrittura non costruisce quindi una linea retta verso una fine che garantisce la risoluzione dei problemi, ma rappresenta un ulteriore grado di complicazione che nasconde e sottrae l'oggetto di ricerca in una stratificazione sempre più articolata di livelli narrativi.

L'atto del ricercare si trasforma in una radicale interrogazione sul mondo e sulla sua rappresentabilità. Così, quella che si presenta come una *quest* assume ben presto i tratti di una *question*, una domanda che attraversa la possibilità della narrazione ma soprattutto la possibilità che la narrazione possa essere concepita come mezzo per arrivare a una risposta. Più che esemplificare un percorso di ritrovamento, ogni romanzo diventa così la rappresentazione di questa domanda radicale su se stessi, compiuta attraverso un movimento che si può definire *aggirante* o *divergente*. È ancora Blanchot a usare questa immagine quando, nelle pagine iniziali di *L'entretien infini*, presenta i motivi caratteristici con cui la domanda si presenta in termini letterari. La sua analisi si sofferma sull'idea del salto, poiché “questionner, c'est faire un saut dans la question. La question est cet appel à *sauter*, qui ne se laisse pas retenir dans un *résultat*”.⁴

Il salto risulta quindi la condizione essenziale perché la domanda abbia luogo. Inoltre, continua Blanchot, la domanda non va intesa soltanto nella sua dimensione di interrogazione rivolta a qualcuno su qualcosa. Essa diventa una “messa in domanda”, una messa in questione delle cose. In questo modo, la “question, en ce détour de la profondeur qui lui est propre – mouvement qui nous détourne d'elle et de nous –, nous met en rapport avec ce qui n'as pas de fin”.⁵

⁴ Blanchot, *L'entretien infini*, 24.

⁵ Blanchot, *L'entretien infini*, 27.

La condizione iniziale delle tre storie in *The New York Trilogy*, così come l'inizio di *The Music of Chance* o di *Leviathan*, ripropongono questa stessa dinamica. Anche la caduta di Sachs appartiene allo stesso ambito semantico del salto, dato che per tutto il libro viene ripetuto a più riprese che quell'incidente è stato cercato. Allo stesso modo, i tentativi di levitazione descritti in *Mr. Vertigo* (1992) mettono in luce anche la relazione di questo aspetto con il movimento di totale attrazione e dedizione verso l'altro. Una volta superata l'iniziale diffidenza dell'orfano Walt verso il misterioso Master Yehudi, il ragazzino a cui è stato promesso che apprenderà l'arte della levitazione afferma: "I followed his commands with blind obedience, never bothering to question what his purpose might have been. He told me to jump, and I jumped."⁶ E questa iniziazione, che si trasforma in una costante domanda sulle intenzioni del suo maestro, diviene infine una domanda su di sé che lascia spazio nel finale a una forma di mistico superamento:

You must learn to stop being yourself. That's where it begins, and everything else follows from that. You must let yourself evaporate. [...] That's how it's done. The emptiness inside your body grows lighter than the air around you. Little by little, you begin to weigh less than nothing. You shut your eyes; you spread your arms; you let yourself evaporate. And then, little by little, you lift yourself off the ground.⁷

In questo caso l'evaporazione di sé assume i tratti del librarsi in volo lasciandosi tutto alle spalle. Più in generale, però, la metaforica del salto come interrogazione radicale stringe in Auster anche un legame con il movimento errante dei personaggi.

A questo proposito, è utile tornare più nel dettaglio sulla figura di Maria Turner in *Leviathan*. Il personaggio gioca un ruolo importante nei momenti di svolta del romanzo, soprattutto per

⁶ Paul Auster, *Mr. Vertigo* [1994] (New York: Penguin, 2020), 45.

⁷ Auster, *Mr. Vertigo*, 293.

la vita di Sachs: è lei che ne causa la caduta; è la sola a sapere dove si nasconde; ed è ancora lei a permettergli di approfondire la conoscenza di Dimaggio. Oltre a essere la principale fonte di informazioni su cui Aaron fonda la sua scrittura, Maria rappresenta il solo legame di Sachs con il resto del mondo dopo la sua scomparsa. In questo senso è dunque il collante che permette la tenuta dell'intero *plot*.

Fotografa di professione, la sua opera è segnata da una ricerca sull'identità dei soggetti scelti e dalla volontà di ricostruire attraverso i suoi scatti la loro dimensione interiore. Il suo lavoro raddoppia la stessa funzione della scrittura di Aaron. Ed è proprio la descrizione dei suoi progetti fotografici a fornire una chiave d'accesso al romanzo da un punto di vista estetico.⁸ A proposito di una di queste opere, in cui tenta di desumere il profilo psicologico

⁸ Il personaggio di Maria Turner, così come molte delle opere performative a lei attribuite nelle pagine del libro, sono direttamente ispirati all'artista Sophie Calle e alla sua opera. Auster e Calle instaurano una collaborazione professionale basata su un esperimento performativo in cui Sophie Calle decide di trasformarsi nel personaggio di Maria Turner indagando tre momenti: l'influenza del personaggio di Maria sulla vita di Sophie Calle; L'influenza di Calle sulla vita di Maria Turner; e il tentativo di trasformare se stessa in un personaggio letterario. Quest'ultimo punto porta l'artista a chiedere a Auster di creare una sorta di "sceneggiatura", o di descrizione di azioni che lei avrebbe seguito alla lettera per alcuni giorni. La richiesta si traduce nella stesura del testo *The Gotham Handbook* [1994], in cui Auster scrive a Calle alcune indicazioni di massima su come avrebbe dovuto comportarsi in situazioni diverse. La documentazione fotografica di questa collaborazione artistica entra poi a far parte dell'opera di Sophie Calle volta a indagare proprio il legame stretto tra *facts* e *fiction* che prende il significativo titolo di *Double Game*. Cfr. Sophie Calle, Paul Auster, *Double Game: Gotham handbook. Sophie Calle and Paul Auster* [1999] (New York: Violette, 1999); Paul Auster, *The Gotham Handbook* [1994], in *Collected Prose*, 285-286. Per un'analisi critica di questa collaborazione si rimanda a Trofimova, *Paul Auster's Writing Machine* (London: Bloomsbury, 2014). Si veda anche Sonja Longolius, *Performing Authorship: Strategies of «Becoming an Author» in the Works of Paul Auster, Candice Breitz, Sophie Calle, and Jonathan Safran Foer* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2016).

degli ospiti di un albergo a partire da fotografie dei loro oggetti personali, il narratore scrive:

she invented life stories for them based on the evidence that was able to her. It was an archeology of the present, so to speak, an attempt to reconstitute the essence of something from only the barest fragments.⁹

Un'“archeologia del presente” che riduce i soggetti delle fotografie alla dimensione di un'immagine. Ancora più significativo nella sua tensione con l'intera struttura di *Leviathan* è però il progetto a cui Maria lavora nel momento in cui incontra Aaron. Dopo aver trovato una rubrica, la donna decide di cercarne il proprietario contattando e fotografando ogni persona di cui trova l'indirizzo. L'intera impresa assume così i tratti di un “portrait in *absentia*, an outline drawn around an empty space, and little by little a figure would emerge from the background, pieced together from everything he was not”.¹⁰ La figura però resta un enigma e il progetto non verrà mai portato a termine.

Tuttavia, da un punto di vista narrativo l'idea di un ritratto “in *absentia*” è particolarmente efficace, perché rappresenta una perfetta definizione della ricostruzione compiuta da Aaron riguardo la vita dell'amico. Come si è visto anche a proposito delle scelte lessicali relative alle idee di “colosso”, “ombra” e “fantasma”, la figura di Sachs si attesta come immagine in negativo che prende forma poco a poco, ma sempre restando nell'incertezza delle descrizioni fatte dagli amici e delle loro testimonianze. Una simile struttura rende vana ogni speranza di arrivare a una ricostruzione esaustiva ed evidenzia invece la necessità che la ricerca diventi principalmente interrogazione sul proprio strumento espressivo, sia esso la scrittura o la fotografia.

⁹ Auster, *Leviathan*, 63.

¹⁰ Auster, *Leviathan*, 67.

Questo modo di procedere per via di un accumulo di storie in grado di intessere molte trame intorno a uno stesso soggetto è tra le principali strategie narrative adottate da Auster nelle opere pubblicate in seguito. In lavori come *The Book of Illusions* (2002), *Oracle Night* (2004) e *Man in the Dark* (2008), ma anche in *Travels in the Scriptorium* (2006) e più di recente in *4321* (2017), lo scrittore approfondisce un aspetto sempre rimasto in filigrana in ogni sua opera: la potenza della *fiction* nel generare uno spazio di alterazione e moltiplicazione di ciò che viene descritto. La costruzione narrativa si sdoppia di continuo, e l'accumulo di indizi si configura come insieme di storie, di narrazioni e di immagini che portano la trama a riflettersi in frammenti e riferimenti intrecciati.

Auster non si concentra più solo sul tema del doppio per disperdere ogni origine o univoco principio di individuazione, ma sfrutta alcuni motivi tipici della reduplicazione finzionale, come il sogno o la storia nella storia, creando architetture complesse e ricche di tensioni. In questo senso, la *metafiction* austeriana riprende e soprattutto interroga i tratti della *mise en abyme*, ovvero, “toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient”, come riassume Dällenbach.¹¹ La duplicazione delle storie è quindi un modo per ri-presentare, ad un livello interno, la funzione narrativa designata dal livello esterno. L'uso che Auster fa di queste pratiche autorizza così una lettura nella direzione che Dällenbach aveva indicato nei due principi cardini del suo pensiero, ossia che non è possibile “attribuer valeur réflexive à telle ou telle séquence à moins d'y être autorisé par la totalité du récit”, né “pratiquer d'allégorèse réflexive sur des textes où la réflexivité ne se trouverait pas thématisée et ne donnerait point la garantie d'une certaine systématité.”¹²

Oltre a un semplice gioco di riproduzioni dell'opera all'interno dell'opera, però, la *mise en abyme* può assumere anche un carattere *relazionale* in cui a essere riprodotta è la condizione narrativa stessa.

¹¹ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire* (Paris: Seuil, 1977), 18.

¹² Dällenbach, *Le récit spéculaire*, 70.

Nel *récit spéculaire* il meccanismo di raddoppiamento diventa un quindi “un rapport de rapports, la relation du narrateur *N* à son récit *R* étant homologue de celle du personnage-narrateur *n* à son récit *r*”.¹³ Ne deriva che la *mise en abyme* diventa una relazione di scambio, in cui i livelli interno ed esterno si influenzano reciprocamente. In Auster ciò sembra assumere i contorni di un *fuori* che si interiorizza nei personaggi e ne fa delle funzioni di un sistema che li connette attraverso dettagli e suggestioni. In questo modo la potenza della *fiction* non rappresenta soltanto il potere evocativo o creatore dell’arte della scrittura, ma trattiene in sé le infinite potenzialità con cui la scrittura configura i suoi legami con gli eventi rappresentati.

Essa diventa a tutti gli effetti una *distrazione* per i personaggi. La stratificazione dei livelli narrativi fornisce una pluralità di storie che si fanno svolgimenti possibili dell’evento narrato, come accade in maniera a volte quasi didascalica in *4321*. In casi più elaborati, invece, gli elementi metanarrativi fungono da veri e propri poli attrattivi per la storia e aprono delle vie di fuga in cui essa si sviluppa in modi sempre diversi.

In Auster il movimento di attrazione ha dunque la funzione di aprire la possibilità infinita del domandare e della domanda profonda che mette in discussione tutto. Ancora nelle riflessioni di Blanchot si trova la definizione di un nuovo movimento direttamente collegato a quest’apertura derivante dal percorso aggirante del *détournement*: l’atto della fuga. È proprio riguardo a questa dimensione sottrattiva che Auster si trova in maggiore affinità con il pensatore francese. La fuga non rappresenta tanto il fuggire da qualcosa o da qualcuno ma riproduce lo stesso percorso aggirante della domanda:

L’homme fuit. Il fuit d’abord quelque chose, puis il fuit toute chose

¹³ È questa in particolare l’idea di *mise en abyme* che si trova in Gide e dalla quale Dällenbach prende le mosse per la sua indagine sul racconto speculare. Cfr. Dällenbach, *Le récit spéculaire*, 30.

par la force démesurée de la fuite qui transforme tout en fuite, puis lorsque celle-ci s'est saisie de tout, faisant de tout chose ce qu'il faut également fuir et qu'on n'arrive pas à fuir, sous la répulsion qui attire, elle fait se dérober le tout dans la réalité panique de la fuite.¹⁴

“Sottrarsi” e “distogliersi” sono quindi le pratiche principali del movimento del neutro e soprattutto di quello dell’attrazione verso il *fuori*. Entrambi i moti si possono associare anche a quella fondamentale negligenza che permette l’attrazione e, di fatto, produce la possibilità di uno scomparire dei personaggi.

La fuga, quindi, si dà prima come erranza e poi diventa un *divergere* continuo della narrazione stessa. A livello letterario, la dinamica del *divertimento* si riflette nel riconfigurarsi dell’intera architettura della storia sulla base delle variazioni proposte dalle narrazioni interne. Inoltre, in romanzi come *The Book of Illusions*, *Oracle Night*, *Man in the Dark* e anche *Travels in the Scriptorium*, la strategia della riflessione e rifrazione della storia è garantita anche da un insieme di elementi che rimandano a forme espressive diverse, dall’arte al cinema. Per accumulo, queste contribuiscono ad accrescere i significati della vicenda principale riflettendone le strutture. La storia e le storie sembrano così girare a vuoto, la struttura lineare si perde in una frammentazione dei livelli rappresentativi che mettono in discussione la possibilità stessa di una descrizione e comunicazione dei fatti, e interrogano invece la forma finzionale. Tramite simili strategie, la scrittura di Auster non raddoppia la presenza, ma, ancora una volta come in un *portrait in absentia*, sfrutta le configurazioni fittizie per aprire le vie di fuga in cui il soggetto rappresentato e la storia stessa perdono consistenza e si dissolvono o si interrompono in un arresto della *quest* per immergersi in un abisso di rifrazioni.

¹⁴ *Ibid.*

IV.1.1. *Le regole dell'attrazione*

L'attenzione che Auster rivolge a codici espressivi diversi dalla scrittura non è certo episodica nelle sue opere.¹⁵ Spesso fotografie, film, quadri, brani musicali funzionano come veri e propri ingranaggi del meccanismo stesso della scrittura: le descrizioni di quadri in *The Invention of Solitude*, così come la contemplazione del dipinto *Moonlight* di Albert Blacklock e le numerose riflessioni sulla pittura del personaggio di Thomas Effing in *Moon Palace* sono soltanto alcuni degli esempi più espliciti. In *The Invention of Solitude* anche la fotografia del padre posta in copertina della prima edizione e sulla quale si concentra la prima parte del *memoir* definisce una connessione tra la scrittura e l'immagine. La dimensione fotografica qui assume i tratti di un "prolungamento"¹⁶ della figura paterna, la cui ricerca si avvale anche di una traduzione in parole dell'immagine stessa per espanderne la presenza spettrale.

In tutti questi casi non si tratta quasi mai di semplici descrizioni dei soggetti rappresentati, ma di immagini che vengono a rappresentare nella loro alterità formale una possibile estensione della *fiction* oltre i limiti della scrittura. Ugualmente, queste descrizioni non accompagnano l'osservazione fornendo una spiegazione o un'interpretazione, ma traducono una forma visiva in un'esperienza scritturale, a volte sfruttando il meccanismo dell'*ekphrasis* e altre volte moltiplicando e rispecchiando la struttura narrativa che li

¹⁵ Già a partire dai saggi dedicati a pittori come David Reed e Jean-Paul Riopelle si evidenziava una certa sensibilità "multimediale". Si vedano in particolare i saggi *Black on White* (1975) e *Northern Lights* (1976), entrambi in Auster, *The Art of Hunger*, 188-198. Inoltre, anche in un lavoro come *The Story of my Typewriter* (2000) Auster ha deciso di affiancare alle sue parole le opere dell'amico e artista newyorkese Sam Messer, essenzialmente quadri che ritraggono la macchina da scrivere di Auster o lo scrittore stesso nell'atto della creazione come *investito* dai tasti e dalle lettere. Cfr. P. Auster, *The Story of My Typewriter*, in *Collected Prose*, 289-300.

¹⁶ In questi termini, riprendendo Susan Sontag, Silvia Albertazzi si riferisce a quella fotografia nella sua analisi. Cfr. Silvia Albertazzi, *Il nulla, quasi* (Firenze: Le Lettere, 2010), 36.

contiene.¹⁷ Questo è certamente uno dei centri possibili attorno a cui ruota la ricerca estetica di *The Book of Illusions*, dedicato all'intreccio dell'esistenza di David Zimmer con quella di un vecchio attore del cinema muto scomparso al culmine della carriera.

Docente universitario di letteratura, Zimmer è presentato in una fase di crisi personale in seguito alla tragica morte della moglie e dei due figli in un incidente aereo. Condizione simile a quella di Quinn o di Nashe, quest'abbandono di sé diventa per Zimmer il motivo della sua autodistruzione. È in questa negligenza che avviene l'incontro fatale con il personaggio di Hector Mann, attore degli anni Venti le cui disavventure in alcune scene del film *The Teller's Tale* fanno ricomparire un sorriso sul viso di Zimmer e ciò origina la sua attrazione irrazionale verso i film dell'attore: "Any choice would have been arbitrary by then, but that night an idea had presented itself to me, and on the strength of two minutes of film and one short laugh, I chose to wander around the world looking at silent comedies".¹⁸ Inoltre, già dal titolo del film si intuisce come la presenza del paradigma cinematografico funzioni in stretta relazione con la dimensione narrativa.

La risata suscitata da quelle immagini assume una funzione inaugurale e quasi epifanica: non perché rappresenti una possibile rivelazione, ma piuttosto perché diventa un elemento di *interruzione* e di rottura in grado di rappresentare per il personaggio un diversivo, una divergenza. Il meccanismo qui presentato è simile a quello visto in precedenza, ma nel caso di *The Book of Illusions* l'intero processo di attrazione casuale è reso ancora più indefinibile dal fatto che la *quest* non ha per stimolo un personaggio amico, come avveniva con Fanshawe o Sachs, ma l'immagine di un uomo sconosciuto, come accadeva invece per le fotografie di Maria. La

¹⁷ A proposito di una possibile funzione *ekphrastica* dei riferimenti visuali utilizzati in Auster, e in particolare proprio in riferimento a *Moon Palace*, si veda lo studio di J. Hetman, *Ekphrastic Conceptualism in Postmodern British and American Novels: Don DeLillo, Paul Auster and Tom McCarthy* (Amsterdam: Peter Lang, 2016), 139-142.

¹⁸ Paul Auster, *Book of Illusions* [2002] (New York: Picador, 2003), 12.

dimensione figurale dell'attore non rappresenta una controparte reale, ma entra fin da subito nella vita del narratore come una forma fantasmatica e immaginaria, una presenza che viene sovraccaricata di significato.

Una volta pubblicato, lo studio dedicato a Mann ottiene gli elogi dell'attore stesso, che decide di incontrare Zimmer. Inizialmente restio ad accettare l'invito, quest'ultimo trascorre qualche giorno a Tierra del Sueño (Terra del Sogno), ranch in cui l'attore si è ritirato e dove vive con la moglie Frieda Spelling e la giovane Alma Ground, figlia di una delle storiche attrici con cui Hector lavorava e personaggio che convince Zimmer a raggiungere lo studio cinematografico nel deserto del New Mexico in cui hanno continuato a girare film senza distribuirli. È con il pretesto di vedere queste pellicole prima della morte di Hector, ormai gravemente malato, che Zimmer viene attratto in quel luogo. La storia d'amore con Alma e la corsa contro il tempo per riuscire a vedere i film "fantasma" prima che Frieda li distrugga coprono una parte della narrazione, anche se buona parte del romanzo è occupata dalla storia della vita di Hector che Alma racconta a Zimmer durante il viaggio. In un rapido precipitare degli eventi, però, Hector muore la notte dell'arrivo di Zimmer, Alma in uno scatto d'ira verso Frieda la colpisce e accidentalmente ne causa la morte, dopodiché scompare per sempre. A Zimmer non resta che tornare a casa e provare a scrivere il racconto di ciò che è accaduto. Così *The Book of Illusions* diventa per lui la narrazione postuma dell'attrazione e della conseguente fuga verso un mondo fatto di finzioni, in grado di sollevarlo dalla spirale di dolore in cui il trauma della perdita di tutta la sua famiglia prima, e di Alma poi, lo avevano gettato.

Da un punto di vista formale, quasi a riprodurre a livello stilistico la stessa erranza dei personaggi, *The Book of Illusions* si compone di generi narrativi diversi: si trovano, per esempio, molte lettere riportate in corsivo nel testo, estratti del diario di Hector Mann, il lungo racconto di Alma e una specie di saggio sul cinema di Mann che occupa per intero il secondo capitolo, diverso per stile dal resto della narrazione. Tutte queste scritture complica-

no e sfumano i confini e i limiti rappresentativi di ogni forma, interrogando l'esperienza della scrittura di Zimmer e della narrazione stessa. È però nelle pieghe e nei ripiegamenti, nei rimandi interni della storia, che si trovano gli elementi più interessanti e esemplificativi dell'arte narrativa. James Peacock considera i molti raddoppiamenti proposti da Auster come un gioco sperimentale che produce essenzialmente due ordini di implicazioni: da una parte questi dimostrano come l'identità di Hector sia di fatto un *work in progress* e abbia un valore performativo; dall'altra portano a concepire lo stesso romanzo come un'opera aperta, sempre sul punto di modificarsi e di cambiare direzione.¹⁹

È indubbio che tali aspetti costituiscano un punto essenziale in *The Book of Illusions*, ma è anche possibile evidenziarne un'ulteriore implicazione estetica. Il continuo sistema di reduplicazione delle storie costituisce un dispositivo di sottrazione, in cui i rimandi tra le narrazioni non hanno la funzione di accrescere la conoscenza degli eventi o dei personaggi; al contrario, sembrano assorbirli fino alla cancellazione dentro il sistema fittizio delle loro rappresentazioni. Ogni tentativo di trasformazione delle vite di Zimmer, Hector e Alma, sembra risolversi in ulteriori illusioni e mondi illusori,²⁰ che nondimeno rappresentano l'unico orizzonte ontologico possibile.

Si possono seguire le conseguenze di una simile idea concentrando l'analisi su alcuni aspetti in grado di rappresentare una sorta di *mise en abyme* dell'intera organizzazione narrativa. Questi elementi si possono raggruppare in tre livelli: un livello letterario rappresentato dai molti riferimenti intertestuali presenti nella narrazione; un livello *affettivo* che riguarda l'incontro tra Zimmer e Alma; e un livello rappresentato dalle immagini che riguarda i film descritti. Sia i personaggi sia la storia sono quindi attratti da

¹⁹ Peacock, *Understanding Paul Auster*, 156-157.

²⁰ Da questo punto di vista *The Book of Illusions* sembra un'estrema conferma letteraria della tesi che Alikì Varvogli ha posto all'origine del suo libro sull'opera di Auster, ovvero il fatto che l'intero mondo venga assorbito nello statuto di un libro. Per altro, questa tesi rimanda anche alla dinamica posta all'origine della ricerca artistica di Mallarmé, come si è visto nel primo capitolo di questo lavoro.

un sistema di finzioni che ripropone o interroga la loro natura. Di conseguenza, i tre livelli si configurano anche come tre diversi modi dell'attrazione.

In linea generale, il livello letterario comprende una molteplicità di riferimenti a libri e a storie nella storia che intrattengono tra loro un legame. Uno dei primi libri pubblicati da Zimmer è *The Road to Abyssinia*, studio dedicato agli scrittori che hanno smesso di scrivere e si sono ritirati a vita privata. L'opera è definita come "a meditation on silence",²¹ formula che si accorda con l'intera struttura di *The Book of Illusions*. Una simile "meditazione" rievoca quella "poetica dell'assenza" vista per i componimenti poetici di Auster. Un altro elemento è rappresentato dalla voglia sulla guancia di Alma, che acquista un senso ai suoi occhi soltanto dopo la lettura di *The Birthmark* di Hawthorne, del quale la ragazza afferma: "I read it every day for six months. Hawthorne wrote it for me. It was my story".²² Proprio come accade alla protagonista del racconto di Hawthorne, Alma considera la sua voglia come un segno identitario, un "marchio" appunto.

Le illusioni del titolo sembrano disporsi nelle parole del narratore e trasformano ogni personaggio in possibili attualizzazioni e variazioni narrative. Non a caso l'intero libro è posto sotto il segno dell'epigrafe di Chateaubriand: "Man has not one and the same life. He has many lives, placed end to end, and that is the cause of his misery", tratta da *Memoires d'autre-tombe*, opera su cui lo stesso Zimmer lavora come traduttore.²³ Proprio i *Memoires* rappresentano una sorta di commento intertestuale che fornisce uno dei tanti esempi della dinamica di sdoppiamento proposta da Auster. Nel suo saggio su *The Book of Illusions*, Mark Brown

²¹ Auster, *The Book of Illusions*, 12.

²² Auster, *The Book of Illusions*, 103.

²³ Nel romanzo tutte le traduzioni in inglese di Chateaubriand attribuite a Zimmer sono dello stesso Auster. In merito alla funzione della figura del traduttore e della traduzione in *The Book of Illusions* si veda anche Andrea Pitozzi, "Il traduttore come scrittore postumo", in Michela Gardini (a cura di), *Il traduttore come personaggio di finzione* (Milano: FrancoAngeli, 2023), 128-144.

rileva come proprio la presenza di questo intertesto sia significativa soprattutto per evidenziare il modo in cui le vite narrate si debbano considerare nella loro costante trasformazione e molteplicità, come delle *illusioni* appunto.²⁴ Inoltre, l'opera di Chateaubriand non solo si riallaccia a *The Book of Illusions* in quanto opera scritta da Zimmer dal suo personale oltretomba, dopo una seconda "morte" in seguito alla perdita di tutto ciò che rappresentava la sua possibile salvezza – "il mondo di Mann" e l'incontro con Alma –, ma costituisce anche il punto di contatto più profondo tra lui e Hector. Mentre osserva la libreria privata dell'attore, Zimmer vede sugli scaffali la stessa edizione dei *Memoirs* su cui ha lavorato per la sua traduzione. La coincidenza è un'ulteriore zona di contatto tra la vita dei due personaggi:

It shouldn't have made any difference to me, but it did. Chateaubriand wasn't an obscure writer, but it moved me to know that Hector had read the book, that he had entered the same labyrinth of memories that I had been wandering in for the past eighteen months. It was another point of contact, somehow, another link in the chain of accidental encounters and curious sympathies that had *drawn* me to him from the beginning.²⁵

È qui riproposta la struttura dell'attrazione irrazionale, per quanto mediata, che dipende dalla negligenza. A questo livello si riconosce anche un primo modo di quell'attrazione che agisce direttamente sulla storia stessa, decentrando il punto di possibile soluzione e scioglimento della vicenda e disseminando la narrazione con indizi e riferimenti volti a configurare sviluppi sempre diversi. Ciò conferisce all'intera struttura di *The Book of Illusions* un carattere "errante": la storia non si svolge linearmente, ma è

²⁴ Mark Brown, "A 'Portrait of a Soul in Ruins': Paul Auster's *The Book of Illusions*", in Ciocia and González (eds.), *The Invention of Illusions: International Perspectives on Paul Auster*, 219-239.

²⁵ Auster, *The Book of Illusions*, 206. [Corsivo mio].

continuamente attratta e interrotta dalle narrazioni presenti al suo interno, tutte però in dialogo tra loro.

Un secondo livello del processo di attrazione è incarnato dalla figura di Alma. È lei a essere incaricata da Frieda Spelling di condurre Zimmer al ranch per conoscere Hector, e quindi funziona come una sorta di *medium* per l'illusione dello scrittore. Il primo incontro tra i due è descritto sottolineando il misto di rassegnazione e sorpresa dell'uomo alla presenza di Alma in casa sua. Dopo uno scambio di battute, la donna punta una pistola contro Zimmer per convincerlo a seguirla e l'intera situazione è anticipata nella testa di David in una proiezione:

I was half a step in front of the real, an inch or two beyond the confines of my own body, and when the thing happened just as I thought it would, I felt as if my skin had become transparent. I wasn't occupying space anymore so much as melting into it. What was around me was also inside me, and I had only to look into myself in order to see the world²⁶

Come Walt alla fine di *Mr. Vertigo*, o Sachs durante la caduta, anche qui Zimmer è già di fatto scomparso. L'arma puntata addosso e la prospettiva di morire non hanno alcun significato per lui, che ormai è già fuori di sé, in uno spazio che si configura come spazio di de-realizzazione ma anche di ri-realizzazione possibile. La narrazione procede sottolineando ulteriormente questa condizione di abbandono:

The world was full of holes, tiny apertures of meaninglessness, microscopic rifts that the mind could walk through, and once you were on the other side of one of those holes, you were free of yourself, free of your life, free of your death, free of everything that belonged to you.²⁷

²⁶ Auster, *The Book of Illusions*, 93.

²⁷ Auster, *The Book of Illusions*, 94.

Ecco ancora la condizione essenziale per far sì che il *fuori* apra una nuova dimensione ontologica. I personaggi sono sottoposti al movimento di attrazione soltanto nel momento in cui tutto per loro scompare e si annulla. In questo scomparire, però, anche i soggetti stessi scompaiono, come nell'apertura di una via di fuga. Lo stesso percorso di morte e resurrezione a cui è sottoposto David Zimmer è simile a quello vissuto da Hector e raccontato ancora da Alma durante il viaggio a Tierra del Sueño. Dopo il suo ritiro dalle scene, infatti, Hector ha vissuto in incognito viaggiando attraverso l'America, in un vagabondaggio sia spaziale sia identitario: è stato gestore di un negozio sportivo con la finta identità di Hermann Loesser – nome che rimanda a una dinamica di sottrazione sottolineata dal testo che mette in luce la somiglianza tra Loesser e Lesser [*minore*]; poi amante mascherato in spettacoli pornografici privati; e infine il rinato Hector Mann che salva la vita di Frieda Spelling durante una rapina in banca.

A ulteriore conferma dell'attenzione con cui Auster sceglie i nomi dei suoi personaggi puntando sempre sulla polisemia, la parola 'spell', che si ritrova in Spelling, richiama l'ambito semantico dell'incantesimo, della formula magica, ma anche della fascinazione tipica di una letteratura legata alla tradizione della favola e del mito e associata a forme narrative quasi ataviche in cui l'approfondimento psicologico dei personaggi è pressoché nullo.²⁸ Ciò introduce già una dimensione misteriosa dell'attrazione che percorre tutta la storia. Allo stesso modo, il nome 'spelling' rimanda anche a una delle funzioni base dell'apprendimento del linguaggio, una ulteriore forma di iniziazione che passa tramite la funzione base della scomposizione sillabica. Il fascino esercitato da Frieda su Hector è poi rispecchiato nella coppia Alma-Zimmer. Tutte le morti e resurrezioni a cui Mann si sottopone, le sue scomparse e le riapparizioni, sono accompagnate dalla lucida consapevolezza che si legge nelle parole del suo diario: "*If I mean to save my life, then I have to come*

²⁸ Frye, *The Anatomy of Criticism*, 81.

within an inch of destroying it".²⁹ È qui ulteriormente evidenziata la tensione tra creazione e distruzione che si allegorizza poi nella struttura della narrazione.

Infine, *The Book of Illusions* presenta anche un processo di attrazione costituito da immagini. Qui si trova il livello forse più interessante su cui il meccanismo di duplicazione delle storie si articola. Sono i film di Hector a rappresentare l'elemento originario in cui si possono riconoscere le tracce delle vite dell'attore e della sua identità performativa. La narrazione di Zimmer si concentra su *Mr. Nobody*, l'ultimo film della carriera dell'attore, e *The Inner Life of Martin Frost*, l'unico esemplare dei film che Zimmer riesce a vedere al ranch prima che Frieda decida di bruciare tutte le pellicole per rispettare la volontà del marito. I due film rientrano negli espedienti meta-rappresentativi e sono da considerare come elementi dell'illusione che avvolge tutto il libro. Da una parte, *Mr. Nobody* è la storia di un uomo d'affari, interpretato da Hector, a cui un "sosia metaforico" decide di rubare l'identità. Per attuare il suo piano, però, non uccide Hector ma lo costringe a bere una pozione che lo rende invisibile al mondo. Grazie all'illusione filmica, però, "Hector doesn't vanish [...], but once he drinks the drink, no one can see him anymore. He is still there before our eyes, but the other characters in the film are blind to his presence".³⁰

Si tratta di un nuovo tipo di scomparsa del personaggio rispetto a quelle viste in precedenza. Non più la rappresentazione di un'assenza, ma la traduzione visiva di un processo di scomparsa in atto. Attraverso la descrizione delle scene del film, il lettore percepisce il trauma del personaggio scomparso e vede il mondo con i suoi occhi. Ciò passa da uno sdoppiamento di carattere espressivo, in quanto questo processo arriva al lettore attraverso le parole del narratore, il quale però è spettatore del film e testimone oculare dell'esperienza estetica della scomparsa di Hector. In altre parole, nella ri-mediazione che attraversa le parti del libro in cui Zimmer

²⁹ Auster, *The Book of Illusions*, 133. [Corsivo originale].

³⁰ Auster, *The Book of Illusions*, 34.

descrive le scene dei film, il lettore è in grado di ricomporre l'immagine dell'attore come di un personaggio dotato di una presenza quasi fisica, che va via via affievolendosi nella lettura. In questo caso la dimensione artistica insita nella traduzione delle scene del film in parole è in grado di rendere con maggiore forza l'idea di presenza dell'assenza, poiché coinvolge una forma interpretativa diversa a livello dell'esperienza della lettura. Ma *Mr. Nobody* è anche il tentativo di Auster di far convergere la parola e l'immagine suscitata in un processo di significazione che avviene nella testa del lettore e che rappresenta una nuova dimensione della sparizione del personaggio. La scena finale del film riporta la situazione alla normalità: Hector riappare pian piano riflesso nello specchio, ma è insieme lo stesso e un altro uomo, nuovo e diverso rispetto al precedente: "before we can absorb who this new Hector might be, he is gone".³¹

Una situazione simile a quella narrata in *Mr. Nobody* era già stata proposta da Auster per la breve storia del fumetto dal titolo *The Day I Disappeared*, realizzato in collaborazione con l'illustratore francese Jacques de Loustal e contenuto in *Little Lit: Strange Stories for Strange Kids* (2001).³² In questo caso il personaggio, un impiegato dell'ufficio persone scomparse della città di New York, si rende conto di essere diventato invisibile dal fatto che un mattino, guardandosi nello specchio, non vede il suo riflesso. Tuttavia, guardando dalla finestra vede sé stesso camminare e poi assolvere alla routine quotidiana. Scopre così di essere fuori di sé. Tornerà infine visibile soltanto quando inizierà a vedere davvero gli altri e uscirà dagli automatismi della propria esistenza.

Con *The Inner Life of Martin Frost*, invece, il raddoppiamento e la strategia della *mise en abyme* attraverso la dimensione del

³¹ Auster, *The Book of Illusions*, 45.

³² Paul Auster, Jacques de Loustal, *The Day I Disappeared*, in Art Spiegelman, Francois Mouly (eds.), *Little Lit: Strange Stories for Strange Kids* (New York: Harper Collins, 2001), 55-62. A questo fumetto in particolare Trofimova associa soprattutto il tema del doppelgänger. Cfr. Trofimova, *Paul Auster's Writing Machine*, 98-99.

“written film”³³ si fanno ancora più evidenti, così come il nesso tra scrittura e scomparsa. Il film è la storia di Martin, uno scrittore che si rifugia nella casa vuota di alcuni amici per stare solo e riprendersi dall’ultima fatica letteraria. Qui, però, inizia subito a scrivere una nuova storia e dal giorno seguente nella casa appare Claire. I due si innamorano e lui continua a lavorare alla sua storia, ma più si avvicina alla fine più la ragazza perde energia e la vita in lei va lentamente scomparendo. Una volta compreso il meccanismo di cui è vittima, Martin decide di bruciare tutte le pagine del suo dattiloscritto così da riportare in vita Claire e vivere con lei in una situazione illusoria ma felice. Ovviamente *The Inner Life of Martin Frost* è interamente “ambientato” nella testa di Martin, l’unico luogo dove anche Claire può esistere.

Riprendendo il motivo classico della relazione tra arte e vita che rimanda una volta in più a *Birthmark* di Hawthorne, ma che trova anche in *The Oval Portrait* di Poe un antecedente significativo, nel caso di Martin l’illusione può essere salvata soltanto a patto della distruzione della scrittura. A un livello metanarrativo,³⁴ proprio questa distruzione riproduce la condizione del rogo dei film mai distribuiti. Lo stesso legame tra Martin e Claire ricalca fedelmente quello tra Hector e Frieda, che vivono l’uno nell’illusione dell’altra, in una sospensione della vita che diventa anche sospensione della morte e del morire attraverso la loro arte. L’influenza della *fiction* sulla realtà è totale e bidirezionale, il passaggio verso il *fuori* rappresentato dal livello artistico e filmico viene continuamente riprodotto a sottolinearne la potenza. Una vera e propria “potenza del falso” si potrebbe dire, in cui l’illusione mostra la sua funzione

³³ È il regista Hal Hartley che, parlando proprio dei film descritti e presentati in *The Book of Illusions*, afferma: “I think maybe written films are better than real films. You can see them in your head, and yet everything is exactly as you want it to be”. Cfr. *Jonathan Lethem Talks With Paul Auster* [2005], in J. M. Hutchisson (ed.), *Conversations with Paul Auster*, 149-162, qui 158.

³⁴ È questo uno dei punti su cui si concentra il saggio di Brown, *A “Portrait of a soul in ruins”: Paul Auster’s The Book of Illusions*.

“costruttiva” e dove le strategie figurali definiscono modelli cognitivi e discorsivi archetipici.³⁵

Ma non è soltanto questo aspetto a fare di *The Inner Life of Martin Frost* un accesso privilegiato alla dimensione finzionale del libro. Claire, infatti, come personaggio letterario frutto della scrittura di Martin, vive una condizione di doppia presenza della sua irrealtà: la prima come immagine e la seconda come descrizione di Zimmer. C'è quindi una sorta di doppia vita presentata nel testo e una successiva ancora nella mente di Zimmer, che continua a essere ossessionato da quella storia, così come lo stesso Auster.

In un ulteriore sdoppiamento, la sinossi schematica del film presentata nel libro viene poi utilizzata come traccia per il film reale scritto e girato dallo stesso Auster e presentato al Festival di Cannes nel 2007. Tuttavia, questo film prolunga il soggetto descritto in *The Book of Illusions*, perché mentre il “film scritto” si conclude con il protagonista e scrittore Martin che brucia il suo racconto per riportare in vita Claire, nel film del 2007 la storia continua e introduce altri personaggi, diventando un ulteriore commento sul potere vivificante dell'arte. Claire è costretta a ‘svanire’ dalla vita di Martin, che però continua a pensare a lei senza più poterla vedere se non nella sua mente e nei suoi ricordi, materializzati nel film come immagini in bianco e nero dei giorni trascorsi insieme e rievocati in un nuovo gesto di scrittura da parte di Martin.

Nella traduzione e ri-traduzione di queste esistenze, però, non si trova soltanto un raddoppiamento e una moltiplicazione delle identità e delle vite stesse nel loro frantumarsi. Ogni svolta nella vita dei personaggi rappresenta anche una scomparsa, che si attesta, però, come possibile *sopravvivenza* in tutte le illusioni presentate. In questo caso l'arte è in grado di dare la vita solo togliendola e lasciandola svanire nella sua reduplicazione costante attraverso vari modi. Alla fine, tuttavia, anche la stessa arte è sottoposta al processo di scomparsa, in un nascondimento che non è definitivo e che alimenta ancora un'ultima illusione. Il narratore, infatti, vive nella

³⁵ Arturo Mazzaella, *La potenza del falso* (Roma: Donzelli, 2004), 12.

speranza che “Hector’s films haven’t been lost. They’re only *missing*, and sooner or later a person will come along who accidentally opens the door of the room where Alma hid them, and the story will start all over again”.³⁶ I film quindi possono tornare alla luce grazie alla ricerca condotta da qualcuno che verrà attratto da loro. Sebbene tutti i personaggi siano scomparsi, tutto può ricomparire e la ricerca resta ancora da compiere.

IV.1.2. *Scritture oniriche*

Direttamente associato alle immagini e alla potenza del falso come strumento di raffigurazione della realtà è anche il sogno, che da Valéry in avanti assume un carattere strettamente legato alla scrittura poiché, proprio come quest’ultima, è in grado di far saltare ogni confine netto tra realtà e finzione. La sua funzione, però, non ha valore in quanto evidenzia una mistificazione ma in quanto, anche in questo caso, permette una radicale interrogazione del principio di funzionamento stesso delle finzioni.³⁷

In questi termini, l’indagine sulla forma costruttiva delle illusioni e della *fiction* che Auster inizia con *The Book of Illusions* prosegue in *Oracle Night* (2003). Anche in questo caso il protagonista è uno scrittore che lotta per ricominciare a scrivere dopo una malattia quasi fatale. Come Zimmer, anche Sidney Orr è un *quasi* morto che cerca di tornare a vivere:

I had been sick for a long time. When the day came for me to leave the hospital, I barely knew how to walk anymore, could barely remember who I was supposed to be. [...] They had given me up for dead, and now that I had confounded their predictions and

³⁶ Auster, *The Book of Illusions*, 278. [Corsivo mio].

³⁷ In questa direzione si muove Mazzarella nella sua analisi sulla potenza del falso, indagando soprattutto le forme dell’illusione, della favola e del sogno in autori come Novalis, Leopardi e Valéry. Cfr. Mazzarella, *La Potenza del falso*, 171-172.

mysteriously failed to die, what choice did I have but to live as though a future life were waiting for me?³⁸

Al netto di possibili echi letterari che rievocano le condizioni di alterazione del narratore di *The Man of Crowd* o di quello di *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij, il brano presenta la situazione di qualcuno che ha attraversato la morte e che “misteriosamente” è sopravvissuto. La struttura del romanzo è tipicamente austeriana, con un intreccio di storie che proliferano le une dalle altre e riferimenti intra- e intertestuali che funzionano come commenti agli eventi narrati. Come accadeva per Hector Mann e Zimmer, inoltre, una possibile risposta al trauma è fornita anche in questo caso dall’illusione della *fiction*, e così Orr costruisce pezzo a pezzo la sua via di fuga scegliendo la scrittura.

Se in *The Book of Illusions* l’arte influenzava la vita fino a sostituirsi a essa e far scomparire la realtà in un simulacro, nel caso di *Oracle Night* Auster torna alle variazioni interne al mondo letterario più che a quello delle immagini. In termini generali, si possono delineare tre diversi aspetti che attraversano l’intera architettura del romanzo con una funzione autoriflessiva: la dimensione metanarrativa che propone una serie di raddoppiamenti della storia narrata; una particolare organizzazione grafica del testo; e infine una riflessione sulla scrittura.

Per quanto riguarda il piano narrativo, la rinascita di Orr passa da un oggetto “magico” legato all’immaginario austeriano: un taccuino con presunti poteri. Sebbene di colore blu e non più rosso, anche questo taccuino diventa il luogo di una trasformazione della realtà e funziona come centro attrattivo verso cui tendono le vite dei personaggi. Dopo averlo comprato, Sidney inizia a riempirne le pagine con una storia di cui aveva parlato con l’amico scrittore John Trause: un episodio narrato nel libro *The Maltese Falcon* (1930) di Dashiell Hammett in cui un personaggio di nome Flitcraft è *quasi* colpito da una trave che si stacca da un’impalcatura e rischia così

³⁸ Paul Auster, *Oracle Night* [2003] (London: Faber and Faber, 2004), 1.

di morire. Sidney riconosce subito un'affinità con la sua situazione e cita le parole che Hammett usa per descrivere l'incredulità di Flitcraft: "he felt like somebody had taken the lid off life and let him look at the works".³⁹ Inutile dire quanto già questo passaggio rimetta in gioco anche il funzionamento della stessa *mise en abyme*. Il narratore prosegue poi commentando:

The world is governed by chance. Randomness stalks us every day of our lives, and those lives can be taken from us at any moment – for no reason at all. [Flitcraft] concludes that he has no choice but to submit to this destructive power, to smash his life through some meaningless, wholly arbitrary act of self-negation.⁴⁰

Si trova qui il primo esempio di una negligenza che duplica quella di Orr, il quale decide di sfruttare l'episodio di *The Maltese Falcon* per creare una nuova storia, un ulteriore livello narrativo che intrattiene un rapporto di tensione con la sua condizione. Flitcraft assume i tratti del personaggio di Nick Bowen, protagonista della storia che Orr comincia a scrivere sul taccuino, un agente letterario che viene *quasi* colpito da una statua caduta da un palazzo. Dopo l'incidente, decide di dare una svolta alla sua vita e scomparire. A questo semplice schema, Orr aggiunge l'incontro fatale con una donna e con un altro libro. Rosa Lightman, nipote della scrittrice Sylvia Maxwell, entra nella vita di Nick Bowen con il manoscritto perduto di *Oracle Night*, breve romanzo filosofico il cui protagonista, Lemuel Flagg, reso cieco da un'esplosione in guerra, acquista il dono della preveggenza.

A questo punto l'impianto narrativo si presenta già stratificato: la citazione e il riferimento reale (il lavoro di Dashiell Hammett), usati come spunto da Orr; la duplicazione finzionale (la storia di Nick Bowen); e la storia nella storia che rimanda al libro che stiamo leggendo (il riferimento al manoscritto di *Oracle Night*). Si dispongono

³⁹ Auster, *Oracle Night*, 11.

⁴⁰ Auster, *Oracle Night*, 12.

una serie di raddoppiamenti e variazioni sul tema che percorrono tutto il romanzo. Scrivendo la storia di Nick Bowen, Orr utilizza elementi della sua stessa vita nella costruzione narrativa. Si crea così un riflesso non solo della storia ma dell'esigenza scritturale stessa. Vi è qui una forma di scambio vitale tra la situazione narrata e quella narrativa, ma questo passaggio è già assorbito in un sistema fittizio. Ad ogni elemento della vicenda di Bowen sembra associarsi un episodio o un punto particolare della vita di Orr, attraverso esempi messi in luce da una struttura narrativa doppia: l'incontro fatale tra Bowen e Rosa duplica quello di Orr e sua moglie Grace, al punto che il narratore "decided to give Grace's body to Rosa Leightman";⁴¹ Bowen riprende Orr ma invertito nell'aspetto, con caratteristiche diametralmente opposte; infine l'appartamento in cui Nick vive con la moglie Eva è modellato su quello di Trause.⁴²

Il tentativo di riappropriarsi della propria esistenza dopo una *quasi* morte passa quindi da uno *spazio letterario* in cui moltiplicare i livelli della diegesi, sfumando i confini e i margini tra ciò che viene immaginato e ciò che accade o è accaduto. Nel fare ciò, la scrittura stessa in *Oracle Night* assume un valore magico, una funzione appunto oracolare. Raccontando a Trause dell'esperienza di trance capitatagli durante la prima sessione di scrittura sul taccuino blu, Orr descrive l'episodio come un evento fuori dal comune:

The first time I used the notebook, Grace tells me I wasn't there anymore. [...] I disappeared. I know it sounds ridiculous, but she knocked on my door while I was writing, and when I didn't answer she poked her head into the room. She swears she didn't see me.⁴³

E continua: "ever since I bought that notebook, everything's gone out of whack. I can't tell if I'm the one who's using the note-

⁴¹ Auster, *Oracle Night*, 14.

⁴² Si vedano le pagine in cui Orr descrive esplicitamente la relazione tra il suo ambiente, le sue amicizie, e quelle riportate nella storia di Orr. Auster, *Oracle Night*, 14-21.

⁴³ Auster, *Oracle Night*, 140-141.

book or if the notebook's been using me".⁴⁴ La prospettiva secondo cui è il taccuino a imporre un ritmo, una consequenzialità e un significato agli eventi sembra acquisire maggiore forza con il procedere della scrittura. Anche nella storia di Bowen, infatti, il manoscritto di *Oracle Night* diventa il centro di attrazione e l'ossessione che guida i pensieri del personaggio: "He must lure himself away from the false memories of a life that no longer belongs to him, [...] he can forget who he was when he is lost in the pages of the novel".⁴⁵ La vita di Bowen è assorbita dalle pagine del libro, così come quella di Orr viene assorbita nella scrittura della storia di Bowen, moltiplicando la portata dell'attrazione sviluppata dalla costruzione della *fiction*.

Si instaura una tensione tra la vita e le parole scritte nel taccuino, una situazione che si esaspera fino al punto in cui Orr decide di strappare quelle pagine e gettarle via, in un atto che ricorda quello che aveva spinto il narratore di *The Locked Room* a distruggere il taccuino rosso, o ancora la distruzione del manoscritto da parte di Martin in *The Inner Life of Martin Frost*, nella convinzione che da quel gesto dipenda la possibilità di liberarsi da un misterioso incantesimo. Se, però, nel caso della *Trilogia* la scena segnava la conclusione della storia, in *Oracle Night* la distruzione del taccuino diventa l'inizio di una nuova fase del racconto di Orr. Tutto ciò che è stato scritto sembra soltanto un presentimento di ciò che succede in seguito. Come in un "notes magico" freudiano, la traccia di quella scrittura non solo si conserva ma il suo significato è rimandato a un livello diegetico diverso, in una sorta di "supplemento" ulteriore che dipende da un tentativo di scrittura che ripercorre gli eventi a posteriori.⁴⁶ Così, i fatti descritti nel taccuino si verificano nella vita dello scrittore: l'epilogo tragico riporta la situazione a una sorta

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Auster, *Oracle Night*, 57.

⁴⁶ È questa l'interpretazione che Derrida dà del saggio di Freud, ponendo al centro del discorso proprio l'idea di questa posteriorità della scrittura che si fa portatrice di una traccia e di un significato sempre a venire. Nello scarto di questa ricostruzione a posteriori si introduce l'altro, la dimensione di ciò che

di grado zero, in cui le atrocità presentate nella forma finzionale trovano una dimensione indipendente dalla possibilità di azione dei personaggi. Anche l'effetto di quest'attrazione veicolata dalla forza della scrittura e della *fiction* assume la forma di un'esperienza di scomparsa:

At certain point [...], I felt as if my body had become transparent, a porous membrane through which all the invisible forces of the world could pass [...]. I suspected that condition was what led to the birth of Lemuel Flagg, the blind hero of *Oracle Night*, a man so sensitive to the vibrations around him that he knew what was going to happen before the events themselves took place.⁴⁷

Proprio come accadeva in *Moon Palace*, il senso di liberazione passa anche qui soprattutto da una forma di evanescenza e svuotamento di sé. Nel brano sono presenti i tratti della negligenza con cui il personaggio si sottomette a una volontà non controllabile. Una sorta di ispirazione che guida le sue parole verso la distruzione e la cancellazione della propria persona. Soltanto attraverso un simile abbandono, che diventa quasi un atto di fede nella potenza della *fiction* e della scrittura, il narratore può rinascere, ma al prezzo della scomparsa di molti dei suoi amici e del trauma a cui è sottoposto dopo la distruzione del taccuino.

Orr non è altro che il testimone, suo malgrado, di una storia che si svolge come per necessità ed è pre-detta dalla sua scrittura. Una simile idea di testimonianza è rappresentata dalla scena finale, dove Orr trova la lettera di Trause scritta probabilmente lo stesso giorno in cui il narratore prende la decisione di liberarsi del taccuino, ma che, a causa di alcuni imprevisti, viene recapitata soltanto dopo la morte dell'amico. La busta conteneva un assegno e la lettera terminava con l'incoraggiamento da parte di Trause a proseguire con la storia ispirata da Flitcraft.

non è presente pur essendo richiamato da una situazione presente. Cfr. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967), 298-300.

⁴⁷ Auster, *Oracle Night*, 190.

A questo raddoppiamento della storia si affianca anche uno sdoppiamento tipografico. Tutto il libro è attraversato da tredici note a piè di pagina in cui il narratore descrive episodi della sua vita passata: il primo incontro con la moglie Grace; dettagli relativi all'incontro che porta alla conoscenza tra Trause e Grace; e ancora altri retroscena in grado di fungere da informazioni importanti nell'evoluzione e nella comprensione della trama. In generale queste note riferiscono elementi cronologicamente anteriori al momento in cui ha luogo la narrazione di Orr, e rappresentano un'ulteriore tensione tra la narrazione attuale e gli eventi che la precedono. Qui ci sono pochi riferimenti alla storia di Nick Bowen, come a sottolineare che il *sottotesto* per la storia narrata da Orr è la vita stessa del narratore. Lungi dall'essere soltanto un ulteriore meta-livello, l'inserimento delle note rappresenta una nuova interruzione e deviazione per la storia. Un simile strumento complica i rapporti tra la realtà e la finzione poiché in nota vengono anche proposti riferimenti a libri reali e alla storia del Novecento, sottolineando così anche in questo caso una situazione di subalternità della realtà alla finzione.

Sia i raddoppiamenti della storia sia la scelta stilistica delle note a piè di pagina possono essere considerati come strategie narrative volte a delineare un'estetica della scrittura legata a un'azione di deviazione della *fiction*. In *Oracle Night* la scrittura non è soltanto tesa a riprodurre all'infinito la sua condizione in chiave metatestuale, ma assume anche il ruolo di commento e variazione di una situazione immaginata o sognata. È emblematico da questo punto di vista il sogno di Grace. Giunto a un'impasse della sua scrittura, Orr interrompe la storia di Nick Bowen, imprigionando il personaggio in un bunker sotterraneo chiuso dall'interno e senza alcuna via di uscita. L'episodio rappresenta la concreta scomparsa di Bowen dentro la narrazione di Orr e da quel punto non si fa più alcun riferimento alla sua storia. La stessa situazione si presenta nel sogno raccontato da Grace, in cui lei e il marito restano imprigionati in una stanza nel seminterrato della loro casa, senza che nessuno li possa sentire. La donna descrive la sua esperienza onirica come

“[o]ne of those nutty, mixed-up marathon where one thing keeps changing into another. But very clear – more real than real, if you know what I mean”.⁴⁸

Nel legame con il sogno sta forse la maggiore forza pervasiva della narrazione di Orr. Le parole di Grace si adattano perfettamente anche all'esperienza della scrittura, nonché forse all'intero *Oracle Night*. Tutti i personaggi si disperdono in una sorta di *rêverie*, la cui potenza deriva dall'impossibilità di ogni opposizione e dall'assoluta sottomissione che essa richiede. L'attrazione onirica dipende dall'estraneità del sogno a ogni pensiero volontario e cosciente. Auster sembra procedere attraverso un lavoro di *condensazione*⁴⁹ e propone una sovrapposizione di livelli tra immagini, ricordi, sogni, letture e fatti reali, che si intrecciano e dialogano in una riconfigurazione continua.

Tuttavia, più che a Freud le parole di Grace e il procedere della scrittura si possono ricondurre a quanto Blanchot scriveva sulla struttura del sogno:

Le rêve touche à la région où règne la pure ressemblance. Tout y est semblant, chaque figure en est une autre, est semblable à l'autre [...]. On cherche le modèle originaire, on voudrait être renvoyé à un point de départ, à une révélation initiale, mais il n'y en a pas : le rêve est le semblable qui renvoie éternellement au semblable.⁵⁰

La versione letteraria del sogno, e il suo legame stretto con l'esperienza della scrittura, in Auster assume l'aspetto di questo rimando continuo a ciò che è *altro* ma sempre simile. Si tratta di un

⁴⁸ Auster, *Oracle Night*, 113.

⁴⁹ Con questo termine Freud indica il lavoro del sogno che, appunto, condensa in una forma ristretta una dimensione simbolica e nasconde molto più complessa costituita dai pensieri del sogno. La condensazione fa sì che i pensieri del sogno si manifestino attraverso elementi rappresentativi, i quali hanno però bisogno di una analisi approfondita per essere compresi nella loro forma più articolata. Cfr. Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni* [1900] (Torino: Bollati Boringhieri, 2011).

⁵⁰ Blanchot, *L'espace littéraire*, 362.

processo di avvicinamento infinitesimale a qualcosa che continua a sfuggire. Soltanto attraverso questa forma indefinibile emerge la tensione verso un fondo inspiegabile delle cose e degli eventi, degli atti come dei pensieri. È il processo fondamentale di ciò che Blanchot, sulla scorta qui di Mallarmé, definisce come “scrittura essenziale”, ossia un’impossibilità di non scrivere, la stessa che afferra Orr pur dopo aver compreso la pericolosità di quel gesto. Del resto, Blanchot ha sempre associato l’esigenza scritturale che trascina verso il *fuori* con una dimensione notturna e onirica. La scrittura e il sogno, infatti, si basano essenzialmente su una medesima possibilità di dispersione dell’io. La stessa “impossibilità di conoscere” e di distinguere, che nella scrittura impedisce l’identificazione di sé e dell’altro, si ripresenta quindi nell’esperienza onirica. Nelle pagine di *L’Amitié* (1971) dedicate al legame tra sogno e scrittura, il pensatore francese scrive:

de l’état rêvé à l’état écrit, il y a un rapport d’exactitude. Il ne s’agit pas de faire ouvre littéraire avec des éléments nocturnes, transformés, embellis, pervertis ou mimés par les ressources poétiques. La précision fait partie de la règle du jeu. Le rêve est ressaisi par l’écriture dans son extériorité; le présent du rêve coïncide avec la non-présence d’écriture. [...] Je rêve, donc cela s’écrit.⁵¹

Sia il sogno sia la scrittura si attestano quindi come la presenza di un’assenza. Esattamente come la scrittura, anche la forma onirica sembra palesare l’anonimato del sognatore che si perde in una presenza neutra. A questo livello di neutralizzazione il sognatore e lo scrittore si manifestano come figure spersonalizzate. Inoltre, Blanchot sostiene che il sogno sia da considerare come una delle modalità di incontro con il *fuori*, e questo evento si fa racconto. Ugualmente, l’incontro con l’elemento dell’ispirazione, generativo di ogni scrittura, mette lo scrittore nella situazione di scrivere di ciò che è già accaduto in qualche altra forma e questo riporta in

⁵¹ Maurice Blanchot, *L’Amitié* [1971] (Paris: Gallimard, 1971), 165.

gioco la condizione postuma della situazione narrativa, proprio come accadeva anche in *The Book of Illusions*.

Ma in *Oracle Night* la necessità del racconto si fa ancora più evidente. In un primo momento la si ritrova nell'esigenza di Grace di raccontare il suo sogno e in seguito nel racconto dell'esperienza scritturale di Orr a Trause. Nel secondo caso è sottolineato in modo marcato l'aspetto relativo alla presenza di un'assenza nell'atto della scrittura e l'unica traccia di quell'assenza diventa la scrittura onirica sul taccuino, sdoppiata poi nel sogno di Grace e nei numerosi eventi narrati in parallelo, tra i quali si instaura una relazione di continua somiglianza. Le storie, infine, riaffiorano a un livello superiore della narrazione andando a costituire il centro sempre mobile attorno a cui ruota tutta la forma misteriosa di *Oracle Night*.

A riprova della coesione dell'universo austeriano, in diretta continuità con il sogno di Grace e con la sorte toccata al personaggio di Bowen, almeno in termini metaforici, è l'episodio che configura la svolta dell'ultimo romanzo di Auster, *Baumgartner* (2023), dedicato al difficile tentativo dell'omonimo protagonista di fare i conti con la sua vecchiaia e con la morte della moglie Anna. Nella scansione degli anni e degli episodi descritti viene inserita proprio la descrizione di un sogno nel quale Baumgartner, semiosciente, entra nello studio dove la moglie traduttrice era solita lavorare e risponde a un telefono ormai da tempo senza linea. Dall'altro capo sente la voce di Anna che lo rassicura sulla sua condizione e lo invita ad andare avanti con la propria vita, liberando così la donna da una condizione di blocco in cui il ricordo costante del marito l'aveva costretta.

Pur nella consapevolezza dell'assurdità della cosa, il sogno ha però un effetto benefico sulla vita di Baumgartner e lo porta a cambiare atteggiamento, in una transizione che la narrazione descrive così:

He is no longer trapped in a windowless, subterranean chamber but is somewhere aboveground, still stuck in a room, perhaps, but at least this one has a barred window at the top of the outer wall, which means that light pours in during the day, and if he stretches

out on the floor and places his head at the correct angle, he can look up and study the clouds as they float past him in the sky. Such is the power of the imagination, he tells himself. Or, quite simply, the power of dreams. In the same way that a person can be transformed by the imaginary events recounted in a work of fiction, Baumgartner has been transformed by the story he told himself in the dream.

In una forma forse più consolatoria, in questo caso il sogno si attesta come l'episodio che permette l'avanzamento della trama, più che come un'ulteriore sua riflessione, e apre alla configurazione del caso e di nuovi incontri fortuiti. Tuttavia, le nuove prospettive tracciate dalla narrazione presentano ancora una volta lo stesso passato di Auster trasformato in finzione, con riferimenti all'infanzia e al periodo trascorso a Newark e South Orange, così come la ricostruzione di una fittizia linea della famiglia Auster dalla parte della madre di Baumgartner.⁵²

IV.2. Day/Night. *Mondi notturni e diurni*

La notte e il sogno trattengono un fondo di ambiguità rispetto a ciò che viene raccontato e si associano a una forma di impersonalità fondamentale per l'atto narrativo. In questo senso, è ancora Blanchot a proporre una distinzione ricca di suggestioni tra la notte come semplice fine del giorno e l'"altra notte", prevalentemente intesa come *spazio letterario* legato all'esperienza dello scrivere. Il suo discorso non si concentra soltanto sul sogno ma anche sullo stato di insonnia come momento di una trasgressione essenziale. Se il sogno è assimilabile all'attività dello scrivere, nel momento in cui l'immaginario e il *fuori* interagiscono con il mondo del sognatore allora anche l'esperienza onirica si pone come una possibile forma di insonnia, una fase in cui l'insonne è attraversato dal lavoro dell'immaginario che disperde la sua soggettività:

⁵² Paul Auster, *Baumgartner* (New York: Grove Press, 2023), 129-130.

Celui qui rêve dort, mais celui qui rêve n'est déjà plus celui qui dort, ce n'est pas un autre, une autre personne, c'est le pressentiment de l'autre, ce qui ne peut plus dire moi, ce qui ne se reconnaît ni en soi ni en autrui.⁵³

Il sogno e l'insonnia aprono quindi un ulteriore spazio di neutralizzazione nel quale si concretizza la trasformazione di sé.

In continuità con le riflessioni sull'importanza della forma onirica in relazione alla scrittura, nel 2013 la casa editrice Picador ripubblica in un unico volume dal titolo *Day/Night* due romanzi brevi di Auster: *Travels in the Scriptorium* (2006) e *Man in the Dark* (2008). Entrambi incentrati sull'esperienza della scrittura, *Travels in the Scriptorium* riflette su una delle costanti dell'opera austeriana, ossia il nesso tra la reclusione e l'esperienza dello scrivere, mentre *Man in the Dark* pone l'accento sullo stato di veglia insonne e sulla possibilità che a una simile condizione possa associarsi la scrittura e più ancora la creazione di mondi immaginari.

Dei due è evidentemente il secondo a essere legato alla forma notturna e nell'incipit si ritrovano molti dei motivi visti fino a qui per delineare quel movimento interrogativo di cui l'esperienza di scrivere si fa portatrice: "I'm alone in the dark, turning the world around in my head as I struggle through another bout of insomnia, another white night in the great American wilderness".⁵⁴ L'uomo nel buio è August Brill, anziano critico letterario e scrittore protagonista di *Man in the Dark*. Il movimento descritto è puramente mentale poiché l'uomo è bloccato a letto per un incidente che gli impedisce di camminare. È quindi una sorta di movimento impossibile, un'erranza di carattere immaginativo e immaginario, legata a uno stato di coscienza liminale.

Ambiguo per la sua polisemia, il termine "dark" del titolo assume diverse sfumature lungo la storia: è l'oscurità della notte in cui si svolge la narrazione, ma è anche un riferimento agli Stati Uniti del

⁵³ Blanchot, *L'espace littéraire*, 361.

⁵⁴ Paul Auster, *Man in the Dark* [2008] (London: Faber and Faber, 2009), 1.

post-11 settembre, così come al clima violento degli Stati Uniti.⁵⁵ Più precisamente, qui Auster riflette sulla guerra intesa nel suo senso più ampio, mettendo in atto un serrato confronto tra fatti reali e *fiction*. Il romanzo è dedicato a David Grossman in ricordo del figlio di quest'ultimo morto nella guerra in Libano e nelle pagine del libro il giovane è rappresentato dal personaggio di Titus Small, fidanzato della nipote di Brill, rapito e decapitato in Iraq, dove era andato a combattere come contractor. L'esecuzione di Titus viene filmata e diffusa su tv e internet, diventando uno dei tanti livelli mediali del racconto. Anche in questo caso la narrazione è una tessitura di storie tutte originate dalla mente insonne del narratore come via di fuga dalle sofferenze del suo mondo personale. La dimensione finzionale si esplicita così ulteriormente attraverso la costruzione di universi fittizi e non più soltanto come storia nella storia.

Nella trama si individuano due livelli principali, che diventano anche due distinti piani finzionali nei quali si instaura un classico gioco di rimandi. Un primo livello è costituito dal mondo che coincide con la situazione narrativa in cui August Brill inventa le sue storie; il secondo è invece una di queste storie in cui un personaggio di nome Owen Brick si risveglia in una buca – una trincea o un bunker – nella città assediata di Worcester, in un'America irricognoscibile colpita da una nuova guerra civile. I sogni e l'attrazione notturna verso la necessità di raccontare storie diventano il solo modo di passare da un livello all'altro e da un mondo all'altro. È evidente che August assume a tutti gli effetti il ruolo di autore del mondo in cui si svolge la vicenda di Brick, evidenziando così la natura di quest'ultimo come personaggio di sua invenzione.

Quasi tutta la prima parte è ambientata in uno scenario di guerra di cui sfuggono i riferimenti e le coordinate. Il piano narrativo è

⁵⁵ È soprattutto l'analisi di James Peacock a inserire *Man in the Dark* nella sezione dedicata ai libri in cui Auster fa i conti con l'11 Settembre. Cfr. Peacock, *Understanding Paul Auster*, 181-182. Una riflessione sulla violenza negli Stati Uniti è anche contenuta nel suo ultimo saggio dedicato alla diffusione delle armi da fuoco, cfr. Paul Auster, *Bloodbath Nation* (New York: Groove Press, 2023).

costruito attraverso l'espedito contronarrativo del *what if* o dell'*alternative history*.⁵⁶ Come spesso accade in Auster, anche l'impianto narrativo di *Man in the Dark* incorpora il discorso teorico e nella fattispecie il dibattito interno alla filosofia analitica e relativo alla definizione di mondi possibili, aspetto reso esplicito nella narrazione dal riferimento diretto alla teoria degli *infiniti mondi* di Bruno.⁵⁷ Lungi dal rappresentare soltanto delle speculazioni filosofiche, proprio come la strategia del *what if* anche i mondi possibili si pongono come esperimenti mentali e assumono un'esistenza e un'estensione all'interno di un sistema linguistico che li concepisce come realtà composibili.⁵⁸ In questo senso la narrazione di Brill – ma ciò valeva forse anche per *Oracle Night* – presenta un'indagine sulla *fiction* intesa nei termini di Pavel, come forma che “needs a typology of worlds to represent the variety of fictional practice”.⁵⁹

Il mondo in cui il personaggio di Owen Brick è introdotto rappresenta esattamente questo tipo di situazione. Seguendo i principi del *what if*, infatti, la narrazione di Brill attua una ucronia in cui gli Stati Uniti non hanno mai subito gli attacchi dell'11 settembre. In quest'altra America, dopo le elezioni del 2000, alcuni stati si sono dichiarati indipendenti e si sono confederati, dichiarando guerra al resto della nazione.⁶⁰ A Brick, caporale dell'esercito dei confederati, viene ordinato di uccidere un certo “Blake...Black...

⁵⁶ Cfr., Peacock, *Understanding Paul Auster*, 189.

⁵⁷ Auster, *Man in the Dark*, 118-119. Proprio a partire dalla filosofia dei mondi possibili che ha radici nel pensiero di Giordano Bruno e nei *Saggi di Teodicea* di Leibniz prendono poi le mosse lavori come *Fictional Worlds* (1986) dell'inglese Thomas G. Pavel, o *Heterocosmica* (1998) di Lubomír Doležel, in cui simili teorie trovano una collocazione all'interno dello studio della *fiction* e dei mondi finzionali della letteratura. Cfr. Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds* (Cambridge: Harvard University Press, 1998); Lubomír Doležel, *Heterocosmica* (Milano: Bompiani, 1999).

⁵⁸ È questa, per esempio, la posizione del filosofo David Lewis espressa nel saggio “Possible Worlds”. Cfr. David Lewis, “Possible Worlds”, in *Counterfactuals* (Oxford: Basil Blackwell, 1973), 84-91.

⁵⁹ Pavel, *Fictional Worlds*, 50.

⁶⁰ Auster, *Man in the Dark*, 27-28.

Bloch”, che si scopre essere lo stesso Brill, la cui mente è appunto la sola origine della guerra.

La storia diventa così per il suo autore Brill un suicidio per procura, poiché a Brick viene assegnato il compito di uccidere la mente che lo ha creato, anche se ciò dovesse significare la sua stessa scomparsa insieme a quella di tutti i personaggi del suo livello finzionale. Il personaggio di Brick, senza scelta né alternative, si mostra allora come figura della negligenza, attratto verso un compito impossibile e realizzabile solo a costo della sua stessa esistenza. Ma lo stesso Brill, meditando sulla scelta di inserire sé stesso nella narrazione, si sottomette a una simile tensione:

It's coming to a rather complicated jig, I suppose, but the fact is that Brill character wasn't in my original plan. The mind that created the war was going to belong to someone else, another invented character, as unreal as Brick and Flora and Tobak and all the rest, but the longer I went on, the more I understood how badly I was fooling myself. The story is about a man who must kill the person who created him, and why pretend that I am not that person? By putting myself into the story, the story becomes real. Or else I become unreal, yet one more figment of my imagination.⁶¹

Un'analoga sottomissione alla potenza della *fiction* rende i personaggi suscettibili di ogni trasformazione. Brill scompare nella forma derealizzata prodotta dalla sua scrittura mentale, pur non scomparendo dalla stanza in cui la narrazione si svolge nel primo mondo.

In termini più specifici, tra i livelli della narrazione si costituisce una rete di elementi figurali che si trovano nella mente di Brill nel suo stato di dormiveglia. È la sua facoltà immaginativa a costituire la minaccia maggiore per il mondo di Brick, dato che il vecchio insonne “owns the war. He invented it, and everything that happen is in his head. Eliminate that head, and the war stops. [...] He sits in a room all day writing it down, and whatever he writes comes

⁶¹ Auster, *Man in the Dark*, 102.

true".⁶² Si ritrova in queste parole la stessa dinamica di influenza che in *Oracle Night* si configurava tra l'attività finzionale e la realtà di ciò che viene scritto o pensato, ma il livello di attualizzazione in questo caso riguarda un piano ulteriormente finzionale, ossia il mondo inventato da un personaggio già inserito in una finzione.

Una simile stratificazione mette in pericolo la tenuta della struttura narrativa e, infatti, a un punto culminante di suspense in cui tutto sembra volto a una resa dei conti e si predispone un'azione risolutiva, Brill decide di concludere questa storia con la morte del caporale Brick. Scompaiono i personaggi che il lettore ha seguito fino a quel momento e non torneranno più se non attraverso altre forme. Esattamente come nella storia di Nick Bowen – che è anagramma imperfetto di Owen Brick, come fa notare Hugonnier⁶³ –, anche qui il personaggio scompare a causa dell'interruzione della storia in cui si trova.

Si apre così una nuova prospettiva interna al mondo di Brill. La narrazione torna in prima persona e si concentra sulla "reale" tragedia della famiglia di Brill: la nipote Katya è divorata dai sensi di colpa per la morte di Titus; Miriam, figlia di August, vive sola dopo il divorzio dal marito; e August non riesce a dimenticare i torti fatti alla moglie morta di cancro. Dai suoi ricordi emergono personaggi, dinamiche, immagini e eventi che si possono sovrapporre più o meno precisamente a quelli descritti nella storia del mondo di Brick. Le esperienze della vita di August costituiscono infatti la base di fondo su cui la narrazione delle sue storie notturne si costruisce. Gli episodi di guerra sono ri-scritture di ciò che Brill aveva ascoltato da alcuni amici sulla Seconda guerra mondiale e la Guerra fredda; il personaggio di Virginia Blaine, spia di cui il giovane Owen Brick è innamorato altro non è che la stessa Virginia Blaine che è stata il primo amore di August. Anche la teoria dei mondi possibili può essere ricondotta all'esperienza di Brill,

⁶² Auster, *Man in the Dark*, 10.

⁶³ Hugonnier, *Speaking the Unspeakable*, 285.

che confessa di aver scritto una poesia sull'argomento quando era molto giovane.

I livelli narrativi sono connessi tra loro da immagini mentali e ricordi che entrano nelle storie come elementi carichi di significato. Frammenti e particolari su cui la narrazione si concentra, e che rappresentano lo spunto per diverse riconfigurazioni. Da questo punto di vista, anche *Man in the Dark* sfrutta codici differenti per moltiplicare i riferimenti interni. La narrazione presenta una sorta di teoria elaborata dalla giovane Katya riguardo l'interpretazione di alcuni classici del cinema. L'analisi mette in luce una metodologia mutuata sulla semiotica del linguaggio cinematografico, che si basa, in sostanza, su un meccanismo di analogie secondo cui l'insistenza della macchina da presa su alcuni oggetti inanimati svolge una funzione evocativa e rappresentativa delle emozioni umane dei personaggi. In modo simile, anche la lettura di *Man in the Dark* procede per associazioni analogiche, e molti elementi delle storie di August evocano proprio quei fantasmi che cerca di tenere lontani.

Con il procedere della narrazione le storie si avvicinano sempre più a casa – alla realtà, quella di Brill così come quella degli Stati Uniti del 2008 – assumendo una maggiore consistenza. Tra il mondo attuale e quello narrativo resta però sempre una forte divaricazione, un'impossibilità di adesione e riconoscimento diretto. Del resto, come sempre nei libri di Auster, anche in *Man in the Dark* si può individuare un rimando letterario che percorre tutta la narrazione come una sorta di presenza latente: la potenza di un'altra scrittura che serve ad attrarre la prima verso una posizione decentrata. In più occasioni, August riflette sul verso di una poesia di Rose Hawthorne, figlia di Nathaniel, che recita: "As the weird world rolls on".⁶⁴ Proprio la stranezza, o la follia, del mondo e in particolare la follia di ogni guerra, così come l'incommensurabilità di gesti estremi, sono la cifra che caratterizza un'ultima immagine che percorre tutta la storia e infesta la casa e la mente dei personaggi: il

⁶⁴ Auster, *Man in the Dark*, 45.

video della decapitazione di Titus Small. In contrapposizione con la visione dei film descritti, Auster introduce con questo elemento una componente di brutalità delle immagini che rimanda a una sorta di possibile fallimento dell'immaginazione, che si esplicita ancora nelle parole di Katya:

If I hadn't seen it, everything would be different. People go off to war and sometimes they die. You get a telegram or a phone call, and someone tells you that your son or your husband or your ex-boyfriend has been killed. But you don't see how it happened. You make up pictures in your mind, but you don't know the real facts. Even if you're told the story by someone who was there, what you're left with is words, and words are vague, open to interpretation. We saw it. We saw how they murdered him, it's the only thing I ever see. I can't get rid of it.⁶⁵

La scrittura agisce nello spazio differenziale tra le parole e le immagini, in una tensione che Auster non cerca di nascondere in nome della mimesi, ma articola ed esplicita per mostrare il passaggio dalle une alle altre. La costruzione contronarrativa che attraversa tutta la prima parte e gioca sull'intreccio dei riferimenti viene esplicitata attraverso la relazione con le immagini, i ricordi e i sogni di August.

La narrazione fornisce uno spazio di ragionamento oltre che di ri-composizione delle immagini, un'apertura in cui la tensione verso le parole rimanda anche alle emozioni suscitate dal ricordo. Contrariamente a quanto accadeva in *The Invention of Solitude*, ricordi e immagini qui non si danno solamente come elemento da cui scaturisce la narrazione ma si trasformano insieme a essa, in una logica di compresenza tra la visione delle immagini e la loro ri-lettura o trasformazione in parole. Così, la narrazione in prima persona che comincia dopo la scomparsa del primo livello narrativo – quello di Owen Brick – costituisce una sorta di ri-mediazione dell'esperienza, operata però attraverso una forma

⁶⁵ Auster, *Man in the Dark*, 166-167.

di scrittura mentale. L'immagine dell'esecuzione è un elemento sotteso a tutto il libro, poiché la figura di Titus viene introdotta nella prima pagina per poi tornare soltanto alla fine. Essa agisce come un fantasma che attrae ogni livello della narrazione di August, facendosi un correlativo oggettivo dell'estrema follia del mondo. Allo stesso modo, ogni riferimento alla guerra deve mantenersi crudele perché, riflette Brill: "My subject tonight is war, and now that war has entered this house, I feel I would be insulting Titus and Katya if I softened the blow".⁶⁶ In questo modo anche il sistema di relazione tra i mondi è garantito da una sorta di "immaginazione intermediale",⁶⁷ un intreccio di immagini che porta alla scomparsa del mondo finzionale di Brick sulla scorta di un trauma vissuto nel mondo di Brill. E a questa tensione rappresentativa si aggiunge, infine, un ulteriore livello che riguarda il possibile riferimento

⁶⁶ Auster, *Man in the Dark*, 118.

⁶⁷ Pietro Montani utilizza questa formula proponendo uno sviluppo dell'idea di ri-mediazione presentata da Richard Grusin e David Bolter in *Remediation* (2000). Se la ri-mediazione si può definire come un passaggio di uno stesso oggetto (testo, immagine, video) attraverso diversi sistemi mediali, con una traduzione di codice, l'immaginazione intermediale si configura, invece, come la possibilità di sfruttare una simile idea al fine di creare una forma di ri-significazione dell'oggetto stesso attraverso le diverse forme mediali. In altre parole, l'intermedialità produce uno scarto significativo nel processo di riproduzione, e proprio questo scarto si attesta come uno spazio critico in cui l'oggetto viene continuamente ri-creato e ri-presentato in una veste differente rispetto a quelle precedenti. L'immaginazione intermediale diventa la capacità di sfruttare la pluralità dei media per sviluppare un pensiero immaginativo che possa connettere più configurazioni di uno stesso oggetto in modo critico e non semplicemente illusionistico, come avviene nella multimedialità. Leggendo le immagini attraverso una comprensione specifica dei media si può compiere un lavoro comparativo tra le diverse modalità espressive e quindi salvaguardare uno statuto testimoniale dell'immagine. Si veda Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale* (Bari: Laterza, 2010). Riguardo all'uso di diversi codici mediali in Auster si rimanda invece a Ulrich Meurer, *Life transmission: Paul Auster's Merging Worlds, Media and Authors*, in Ciocia, González, *The Invention of Illusions*, 186-187.

a una delle numerose decapitazioni filmate e diffuse in rete dai combattenti jihadisti tra il 2002 e il 2006.⁶⁸

Il mondo di Brill non sembra sottoposto a una scomparsa, ma a un processo di degenerazione. In altri termini, il mondo in cui il narratore elabora la sua “macchina fantastica” subisce una continua trasformazione nella sua dimensione essenziale, un processo di nascondimento e raddoppiamento che sembra mettere in scena una logica della follia che è anche propria del sogno. Riprendendo nei fatti la forma di una visione onirica, proprio come accadeva in *Oracle Night*, anche qui la narrazione mette in campo un necessario filtro finzionale per permettere l'accesso alla realtà. I mondi possibili implodono con l'approssimarsi del giorno. Con essi termina anche la narrazione mentale di Brill, che si arrende ai ricordi che voleva tenere lontano. La possibilità offerta dalla *fiction* diventa il centro di attrazione di tutti i livelli inclusi nella narrazione: il *fuori* che disperde le storie e lascia la traccia in negativo di un'immagine cruenta continuamente ri-prodotta. Come in *The Book of Illusions*, anche in *Man in the Dark* il mondo subisce una trasformazione di carattere ontologico nella sua ri-figurazione, e questo mette in atto un processo di risignificazione e una costante ricerca di senso.

La presenza di tutti i personaggi si perde però nei processi di tra-scrizione. Ciò che resta non è l'identità del personaggio-narratore, né tanto meno la referenzialità tra fatti e finzione, ma è l'impossibilità del progetto stesso. In questo senso, l'impossibilità del racconto si manifesta a livello narrativo attraverso la scomparsa dei personaggi e delle storie interrotte, fino a un punto di estrema “perversione” del racconto stesso rappresentata dalla minuziosa descrizione della decapitazione, in cui “Titus is no longer quite human. He has become the idea of a person, a person and not a

⁶⁸ Nell'interpretazione di Aliko Varvogli Auster si riferisce, in particolare, all'esecuzione filmata del giornalista Daniel Pearl, decapitato dai suoi rapitori in Pakistan nel 2002. Cfr. A. Varvogli, “Paul Auster in the Twenty-First Century”, in Ciocia, González, *The Invention of Illusions*, 51.

person, a dead bleeding thing: *une nature morte*".⁶⁹ La trasfigurazione del ragazzo, la sua de-unanizzazione, è l'ultimo pensiero notturno di August verso il mattino. In questo momento liminale anche il ricordo della moglie morta riaffiora in una forma ambigua e indefinibile, configurandosi come "an image from the distant past, perhaps real, perhaps imagined, I can barely tell the difference anymore. The real and the imagined are one. Thoughts are real, even thoughts of unreal things".⁷⁰

È in questa liminalità che si apre anche lo spazio per riflettere nuovamente sul contrasto tra giorno e notte, un altro aspetto che si delinea nei romanzi considerati fin qui e che si può leggere in relazione a una riflessione che ancora Blanchot metteva in relazione proprio alla scrittura. Come fa notare Derrida nel saggio *La folie du titre*, parlando ancora di *La folie du jour*, la follia diventa anche la perversione di un linguaggio non più rivolto alla realtà ma proiettato verso una sua nuova configurazione: una realizzazione del mondo fittizio del racconto.⁷¹ La stessa parola "giorno" è caricata, in Blanchot, di un significato ben preciso e rimanda a una prosa significativa, ordinata e lineare: è una parola che definisce una "legge" e si oppone alla parola poetica, che invece è parola "notturna". Il diventare folle di questo "giorno" altro non è che la volontà di spingere la dimensione significativa e comunicativa ai suoi limiti estremi, dove essa perde la sua funzione ultima e si situa fuori dalla "legge". In questo movimento, lo spazio aperto dalla narrazione è quindi uno spazio di alterità che però si mostra come immanente.

Emblematico di un simile processo di degenerazione della parola comunicativa in una forma narrativa che si fa follia della *fiction* è l'altro polo del dittico *Day/Night*, ossia la dimensione appunto diurna incarnata da *Travels in the Scriptorium* (2006). Qui Auster porta all'estremo gli aspetti metanarrativi e metafinzionali della sua scrittura. La situazione con cui si apre il breve testo mette in luce

⁶⁹ Auster, *Man in the Dark*, 176

⁷⁰ Auster, *Man in the Dark*, 177.

⁷¹ Derrida, *Parages*, 293-294.

una profonda ambiguità nella definizione del luogo della vicenda e sull'identità del personaggio descritto. La storia presenta un vecchio chiuso in una stanza che può essere interpretata come cella o come stanza di ospedale e questa ambiguità non sarà mai sciolta. Come nei *récits* di Blanchot, dove ogni ambiente chiuso sembra assumere le caratteristiche di una casa di cura o di reclusione, anche in questo caso emerge la condizione di una libertà negata. Mr. Blank, questo il nome del personaggio,

has no idea that a camera is planted in the ceiling directly above him. The shutter clicks silently once every second, producing eighty-six thousand four hundred still photos with each revolution of the earth. [...] For the moment, our only task is to study the pictures as attentively as we can and refrain from drawing any premature conclusions.⁷²

Il narratore si pone come testimone della scena, invocando la complicità del lettore in questo lavoro di sorveglianza. La stanza è piena di microfoni usati per registrare ogni minimo rumore. Così le conversazioni di Mr. Blank con i diversi personaggi sono registrate e trascritte da *qualcuno* che potrebbe essere lo stesso narratore della storia. Anche in questo caso Auster considera la *fiction* come una forma di ri-mediazione: ciò che si legge forse è già accaduto, registrato in formato audio e video dai microfoni e dalle telecamere dell'ospedale-prigione e solo successivamente trascritto, magari in un rapporto postumo. Il privilegio accordato alla posizione del lettore-spettatore rispetto a quella del personaggio mette qui in discussione i confini tra le parti in gioco nella narrazione, che sembrano saltare definitivamente e gettare la storia in una irrisolvibile confusione.

In questa situazione, Mr. Blank viene poi visitato da diversi personaggi, il primo dei quali è un certo James P. Flood, presentato

⁷² Paul Auster, *Travels in the Scriptorium* [2006] (New York: Picador, 2007), 1-2.

come “a minor character” che, parlando di una donna di nome Anna, afferma: “of all the people involved in this story, she’s the only one who’s completely on your side”.⁷³ Con il procedere della narrazione la situazione lascia intravedere un possibile chiarimento e l’intero racconto si manifesta in chiave meta-testuale come la situazione di un autore visitato alternativamente da alcuni personaggi di sua invenzione, ma dei quali sembra aver perso memoria. Tra questi, alcuni si mostrano ben disposti nei suoi confronti, altri invece lo accusano di averli inseriti in *missioni* molto pericolose.

Tuttavia, risulta subito chiaro anche che Flood, proprio come Anna e gli altri personaggi, è però anche una figura che rimanda all’universo narrativo dello stesso Auster. In quanto “creatore” delle storie, Mr. Blank è responsabile delle sofferenze dei personaggi che entrano nella stanza, i quali però provengono dalla penna di Auster. L’equivalenza è così facilmente tracciata: Mr. Blank : Auster = *Scriptorium* : all’universo austeriano. Flood infatti è il protagonista abbozzato del romanzo *Neverland*, storia scritta da Fanshawe in *The Locked Room*, e a Mr. Blank chiede informazioni sul proprio passato.⁷⁴ La sua esistenza è interamente relegata alle poche notizie fornite dall’anonimo narratore nella *Trilogia*, interrotte sulla descrizione di un sogno che non è mai rivelato. Questa sospensione narrativa rappresenta una forma di incompletezza del personaggio, una lacuna volutamente non colmata dalla scrittura e della quale Flood chiede spiegazioni. L’infermiera Anna è invece Anna Blume, protagonista e narratrice di *In the Country of Last Things*. Per altro, lo stesso personaggio ritorna anche nell’ultimo romanzo *Baumgartner* come moglie del protagonista e narratore.

⁷³ Auster, *Travels in the Scriptorium*, 6.

⁷⁴ Si veda la descrizione della storia fatta dallo stesso Flood a Blank. Il personaggio, consapevole della sua posizione e della sua storia, conosce di sé soltanto quanto il suo narratore ha scritto fino al momento della conclusione della narrazione. La sua identità è quindi bruscamente interrotta da una mancanza di dettagli risalente direttamente alla descrizione fatta di *Neverland* in *The Locked Room*. Cfr. Auster, *Travels in the Scriptorium*, 48-49 e Auster, *The New York Trilogy*, 275.

Parlando con Blank, Anna fa i nomi di Stillman Junior e Senior (*City of Glass*), chiedendo al vecchio di vestirsi di bianco proprio come si presenta il personaggio di Stillman nella prima storia della *Trilogia*. Nella stanza entra poi il dottor Samuel Farr (scrittore incontrato da Anna Blume in *In the Country of Last Things*), medico che si occupa della “cura” di Blank. Farr sottopone Blank a un “trattamento” che comprende la lettura di un dattiloscritto di John Trause (l'amico di Orr in *Oracle Night*): una cronaca della vita di Sigmund Graf, personaggio imprigionato in guerra e tenuto in una cella d'isolamento in attesa della condanna a morte. La sola forma di evasione concessa a Graf è la scrittura. Ovviamente la situazione di reclusione duplica quella di Mr. Blank e una parte del “trattamento” prevede che sia proprio Blank a completare la storia di Graf. Come spiega Farr:

What I want you to do is tell me the rest of the story. Starting at the point where you stopped reading, tell me what you think should happen now, right up to the last paragraph, the last word. You have the beginning. Now I want you to give me the middle and the end. [...] Think of it as an exercise in imaginative reasoning.⁷⁵

Ancora una volta, non c'è alternativa al narrare, e il “ragionamento immaginativo” a cui è costretto Blank riproduce la forma stessa di *Travels in the Scriptorium*: una nebulosa di ricordi, testi scritti e conversazioni che entrano nella narrazione senza indicazioni grafiche a rimarcare le distinzioni tra discorsi diretti, le pagine del dattiloscritto riportate o i pensieri del protagonista. Nella stanza di Blank compaiono poi anche l'infermiera Sophie (moglie di Fanshawe in *The Locked Room*) e Daniel Quinn (detective della *Trilogia*), che in *Travels in the Scriptorium* ricopre il ruolo di avvocato di Blank e sulle prime viene scambiato per Marco Fogg (protagonista di *Moon Palace*). Inoltre, Quinn mostra a Blank delle fotografie che ritraggono un uomo che uccide uno sconosciuto sul

⁷⁵ Auster, *Travels in the Scriptorium*, 73.

bordo di una strada: è questo l'episodio in cui Benjamin Sachs uccide Reed Dimaggio.

Ogni personaggio è dunque duplice: ha una parte in *Travels in the Scriptorium* ma proviene da altre storie. A estendere la costruzione narrativa contribuiscono anche altri espedienti classici di Auster. Nelle ultime pagine del libro entra in gioco un secondo dattiloscritto trovato da Blank sulla scrivania della stanza: "Travels in the Scriptorium by N. R. Fanshawe".⁷⁶ In un tipico gioco metatestuale, l'incipit di questo dattiloscritto è esattamente lo stesso del *Travels in the Scriptorium* che il lettore si trova tra le mani. Di fronte a questa narrazione che descrive esattamente la sua situazione, Blank reagisce con uno sconforto totale, chiedendosi quando finirà. In risposta, la narrazione sentenzia:

It will never end. For Mr. Blank is one of us now, and struggle though he might to understand his predicament, he will always be lost. I believe I speak for all his charges when I say he is getting what he deserves. [...] Without him we are nothing, but the paradox is that we, the figments of another mind, will outlive the mind that made us, for once we are thrown into the world, we continue to exit forever, and our stories go on being told, even after we're dead. [...] Mr. Blank is old and enfeebled, but as long as he remains in the room with the shuttered window and the locked door, he can never die, never disappear, never be anything but the words I am writing on this page.⁷⁷

L'ambiguità di fondo che attraversa il brano citato riguarda l'impossibilità di collocare con precisione la fonte del discorso. Facendosi portavoce degli altri "subalterni", la voce narrante potrebbe qui appartenere a un personaggio, forse lo stesso Farr, o ancora Fanshawe, ma non viene mai chiarito. Uno slittamento ulteriore lo

⁷⁶ Graficamente il titolo viene riportato nelle pagine di *Travels in the Scriptorium* come fosse il titolo di una nuova parte del testo che leggiamo. Cfr. Auster, *Travels in the Scriptorium*, 115.

⁷⁷ Auster, *Travels in the Scriptorium*, 117-118.

si trova tra il “noi” e la presa di parola alla prima persona singolare nel momento in cui si parla del rapporto sulla situazione del vecchio, mentre il resto della narrazione era riportato in terza persona da un narratore-spettatore. L'affermazione che annovera Blank in un gruppo costituito risulta ulteriormente ambigua dato che presuppone un passaggio di livello significativo: la sua trasformazione da autore a personaggio tra gli altri. Ma se Blank è degradato al livello di personaggio, il narratore sembra invece elevarsi al rango di autore, in grado di rinchiudere ulteriormente Mr. Blank nelle sue parole e nel suo atto di scrittura.

Anche la sua condanna a scrivere non è quindi una condanna a morte, ma piuttosto una condanna a vivere, anche se soltanto in una rappresentazione narrativa che lo ha già da sempre espropriato del frutto della propria azione. In altri termini, come accadeva in *Oracle Night*, la *fiction* prende il sopravvento sulla situazione narrativa e ne mostra il carattere già fittizio. Mr. Blank è trasformato in oggetto di narrazione da parte di quelle che un tempo erano sue creature, le quali lo imprigionano in un'esistenza di carta, vera soltanto nella misura in cui è scritta nel “rapporto” a lui dedicato.

In questo senso, il gioco estremo che *Travels in the Scriptorium* presenta rispetto alle forme metatestuali non sembra ridursi a semplice un'applicazione formulaica delle strutture narrative postmoderne. Al contrario, come sostengono Martin Butler e Jens Martin Gurr, questa strategia mette in atto una riflessione poetologica sulla scrittura e su livelli interni ed esterni alla narrazione stessa.⁷⁸ Di fatto si tratta ancora di una ripresa del piano metapoetico di cui si è parlato in precedenza, dove la *fiction* si configura come spazio soprattutto di un ragionamento (immaginativo) che produce una riflessione sul proprio meccanismo costitutivo. Auster propone qui una visione della scrittura molto simile a quella di un archivio, in cui ogni personaggio ha una propria scheda che riporta citazioni,

⁷⁸ Martin Butler and J. M. Gurr, “The Poetics and Politics of Metafiction: Reading Paul Auster’s *Travels in the Scriptorium*”, *English Studies* 89:2 (2008), 195-209, qui 196.

fotografie, descrizioni e informazioni prese dai libri e dalle storie, o “missioni”, in cui sono stati inviati. Con questa particolare strategia lo scrittore crea un vero e proprio viaggio attraverso i suoi romanzi, le sue ossessioni e i suoi fantasmi. Tutto è generato dalla mente di Blank ma, di fatto, è presentato nei libri e nella mente di Auster, il quale, diventando Blank, si trasforma a sua volta in un personaggio imprigionato nella sua stessa esperienza di scrittore. Non soltanto l'autore viene privato del suo ruolo creativo, ma è anche condannato a reiterare continuamente la propria creazione, come se non avesse altra dimensione se non quella fornitagli dall'esigenza scritturale. Auster si rimette quindi al giudizio dei suoi personaggi attraverso l'analisi delle mancanze che ogni scrittura porta con sé.

Ancora nel solco della moltiplicazione delle categorie autoriflessive, nella sua analisi Ginevra Geraci legge l'impianto narrativo di *Travels in the Scriptorium* come una forma metateatrale oltre che metanarrativa.⁷⁹ E di fatto alcuni elementi della narrazione sono di carattere specificamente teatrale, come per esempio l'espressione “Lights out” che conclude la narrazione, o anche l'insistenza su uno spazio chiuso e circoscritto in cui tutto avviene come su un palcoscenico. Ma non è soltanto da un punto di vista strutturale che il testo di Auster ripropone una forma drammaturgica. L'analisi di Geraci si concentra in particolare sulla dimensione concettuale e sulle riflessioni relative al linguaggio messe in atto da autori come Pirandello e Beckett. Proprio in *Travels in the Scriptorium* si trovano elementi simili a *Endgame* (1957),⁸⁰ o alla dinamica temporale

⁷⁹ Cfr. Ginevra Geraci, “A Writer in Recoil: The Plight of Mankind and the Dilemma of Authorship in Paul Auster's *Travels in the Scriptorium*”, in Ciocia, Gonzáles, *The Invention of Illusions*, 130-133.

⁸⁰ Geraci propone uno studio minuzioso dei riferimenti e delle possibili tensioni che il testo di Auster instaura con il Pirandello di *Sei personaggi in cerca d'autore* e con *Endgame* di Beckett, riferendosi in modo specifico a una sorta di responsabilità etica che l'autore ha nei confronti dei personaggi di cui è il creatore. Una simile analisi mette in luce aspetti di carattere generale riguardo alla dimensione etica di ogni forma di scrittura e alla relazione sempre ambigua tra il linguaggio e il mondo.

indagata dalla memoria impossibile messa in atto in *Krapp's Last Tape* (1958), così come all'insufficienza del linguaggio a rendere conto di una realtà ormai perduta.

L'aspetto linguistico torna infatti centrale, dal momento che Auster si sofferma in due punti del testo su un particolare della stanza che riguarda un atto nomenclatorio quasi metafisico. All'inizio, vengono descritti alcuni oggetti, ognuno dei quali identificato da un'etichetta con il nome dell'oggetto a cui è riferita:

On the bedside table, for example the word is TABLE. On the lamp, the word is LAMP. Even on the wall [...] there is a strip of tape that reads WALL. The old man looks up for a moment, sees the wall, sees the strip of tape attached to the wall, and pronounces the word *wall* in a soft voice. What cannot be known at this point is whether he is reading the word on the strip of tape or simply referring to the wall itself.⁸¹

Rimettendo in gioco i fondamentali della teoria del linguaggio, così come i legami tra segno e referente, la situazione è però destinata a cambiare quando, verso la fine, Mr. Blank scopre che qualcuno ha modificato la collocazione delle etichette e nessun nome corrisponde più all'oggetto che dovrebbe denotare.⁸² Con una simile strategia Auster ritorna su un elemento indagato già in *The New York Trilogy* e in particolare con il rimando a Humpty Dumpty, ossia il fatto che il linguaggio è un debole strumento non solo di rappresentazione ma anche di conoscenza e quindi ogni forma scritta deve essere vista come una messa in discussione del reale e non come sua semplice e diretta espressione. Per mezzo delle etichette, la parola sembra letteralmente scivolare sulle cose, errare su di esse in cerca di una possibile adesione, per poi ricollocarsi in modo casuale. In questo senso, nella nuova disposizione dei nomi viene resa evidente l'istanza interrogativa del linguaggio, che anzi-ché comunicare interroga costantemente il mondo che nomina. In

⁸¹ Auster, *Travels in the Scriptorium*, 2.

⁸² Cfr. Auster, *Travels in the Scriptorium*, 93.

riferimento a questo episodio, Hugonnier descrive quest'opera nei termini di un "trattato di metafisica", sottolineando la forma quasi saggistica della scrittura.⁸³ Ma l'operazione di riordino, mentale e ontologico, messa in atto da Mr. Blank assume così il valore di un nuovo riconoscimento del mondo, al di là dal linguaggio o per via di una sua radicale trasformazione.

Un simile atto di riconoscimento passa però anche dalle immagini nel caso di *Travels in the Scriptorium*. Blank – e i lettori con lui – è chiamato a individuare i soggetti delle fotografie che gli vengono mostrate e ci si rende conto ben presto che ciò fa delle immagini un ulteriore livello meta-finzionale. Le fotografie che Farr mostra a Blank, infatti, ri-presentano le scene esatte in cui gli stessi personaggi appaiono nei romanzi di Auster. Si è visto come ciò sia valido nel caso di Benjamin Sachs, la cui fotografia lo ritrae nel momento in cui diventa vittima del fato e assassino dell'uomo che sarà poi la sua guida intellettuale. Allo stesso modo, anche la fotografia di Sophie la ritrae nel momento in cui apre la porta del suo appartamento a New York tenendo tra le braccia il piccolo Ben, la stessa scena descritta nelle pagine di *The Locked Room*.⁸⁴ Le immagini disposte sul tavolo e nelle quali sono ritratti i personaggi incontrati da Blank sono attraversate quindi da un doppio grado di "finzionalizzazione" perché testimoniano di momenti mai esistiti se non come descrizioni nelle opere di Auster, elaborate in immagine nella mente dello stesso autore o dei lettori, ma che vengono di volta in volta "riconosciute" da Blank in *Travels in the Scriptorium* in una condizione narrativa nuova.

Ogni fotografia riproduce gli incontri fatali visti nelle analisi precedenti. Infatti, è soltanto a partire dall'incontro con Sophie che il narratore di *The Locked Room* viene sottoposto al suo percorso di

⁸³ Hugonnier, *Les interdits de la représentation*, 120.

⁸⁴ Confrontando i due brani si può riconoscere che la descrizione della scena nel romanzo della *Trilogia* è la stessa che qui viene presentata come descrizione dell'immagine. Cfr. Auster, *Travels in the Scriptorium*, 84 e Auster, *The New York Trilogy*, 200-201.

dispersione ed entra in contatto con Fanshawe e la sua scrittura, così come l'assassinio di Dimaggio è la vera svolta della vita di Benjamin Sachs in *Leviathan*. In questi termini lo *Scriptorium* si configura come una sorta di *spazio letterario* o immaginario *tout-court*: un *fuori* che comunica con il dentro soltanto per via di un potere attrattivo legato alla ri-figurazione continua dei soggetti in gioco. Sia il piano linguistico, con l'episodio delle etichette, sia quello delle immagini, rappresentano per Blank una sfida mnemonica e cognitiva in un gioco di rimandi potenzialmente infinito, del quale anche il lettore è chiamato a "riconoscere" gli indizi sparsi lungo l'arco di tutta la narrazione.

IV.3. *Personaggi evanescenti. La legge della scomparsa*

Un aspetto archetipico della narrativa come il riconoscimento – l'agnizione – viene sfruttato da Auster non soltanto in forma diegetica, ma anche nei termini di una riflessione teorica. In questo senso, vale la pena qui fare riferimento a un saggio del 2003 in cui Christophe Bident discute di queste idee proprio alla luce del concetto polisemico di *reconnaissance*, prendendo in esame tre autori come Antelme, Blanchot e Deleuze.⁸⁵ A partire proprio dall'esperienza del *récit critique* impiegato da Blanchot, Bident riprende la dimensione più creativa dell'atto del riconoscere, che non si esaurisce semplicemente nella passività di una sovrapposizione, ma piuttosto denota l'apertura di uno spazio differenziale in cui il processo di riconoscimento si verifica come forma di astrazione. In questi termini, il riconoscere non è più soltanto il processo che porta a vedere il noto nell'ignoto, ma diventa l'origine di uno spostamento di carattere esperienziale dove ciò che viene riconosciuto non appartiene al già visto ma al possibile, alla dinamica incessante che crea la tensione tra il reale e il fittizio. Nelle parole

⁸⁵ Christophe Bident, *Reconnaissances* (Paris: Calman-Lévy, 2003).

di Bident, il riconoscere assume dunque il carattere di un *divenire*, del riconoscersi in un processo di trasformazione continua, poiché

la reconnaissance, c'est précisément cette déterritorialisation de la pensée, cette aventure au dehors ou au revers de tout limite, qui ne va ni sans violence ni sans obligeance, ni sans prévenance, qui se passe de toute stratégie comme de tout protocole et ne renonce jamais au mouvement.⁸⁶

Insomma, lungi dall'essere un atto di stabilizzazione e di continuità tra un soggetto e l'altro, o tra un oggetto e l'altro, l'atto di riconoscimento diventa un'interruzione: la sospensione di un processo di trasformazione nella sua fase di riconfigurazione. Per questo, lo spazio letterario diventa il luogo dove ogni momento può essere ri-tradotto in un linguaggio diverso affinché si ripeta ogni volta l'incontro originario. Il processo di riconoscimento a cui Mr. Blank è sottoposto è infatti dello stesso tenore. Il personaggio non è soltanto chiamato ad assumersi la responsabilità etica di ciò che ha scritto, ma è costretto a riconoscere ciò che ha creato nel suo divenire Paul Auster, cioè autore di sé stesso e della sua condanna. In questa "deteritorializzazione del pensiero", il movimento di riconoscimento sembra annullare ogni confine tra finzione e realtà, mettendo in gioco tutti i livelli possibili in una nuova conformazione finzionale, quella appunto rappresentata dallo spazio letterario dello *Scriptorium*.

Ma la riflessione concettuale che percorre il testo di Auster non si esaurisce in questa dinamica di scomparsa dei limiti stabiliti tra autore, narratore e personaggio. Nella scelta del nome per il suo protagonista, Auster suggerisce già una forma effimera di presenza, una dimensione labile e prossima a un'idea di invisibilità. È infatti noto che il termine "blank" denota una mancanza, una presenza per sottrazione o una forma di negazione: la traccia di un'assenza. Il blank, infatti, non indica il vuoto, ma si attesta come la presenza

⁸⁶ Bident, *Reconnaissances*, 114.

del vuoto, la mancanza di una connotazione precisa e definita. In questi termini, Mr. Blank è quindi un personaggio in negativo: non è casuale che la sua figura sia delineata per mancanza. In relazione alle possibili forme di lettura messe in atto, inoltre, questa idea di blank si può certamente anche ricondurre alla teoria della ricezione di Wolfgang Iser, che proprio con il termine blank indicava uno spazio in cui, nello scambio comunicativo, il testo apre un “«no-thing» [...] different forms of an indeterminate, constitutive blank which underlies all processes of interaction”.⁸⁷

Allo stesso modo, Mr. Blank si conosce soltanto attraverso ciò che gli altri personaggi dicono, e quanto ha fatto e scritto rimane estremamente vago, in attesa di un riscontro sempre rinviato. *Travels in the Scriptorium* rappresenta il culmine del processo di scomparsa come lo si è definito fin qui. Sebbene le sparizioni siano meno evidenti, questo testo pone il processo di scomparsa come atto costitutivo di ogni personaggio, nonché della scrittura stessa. La dispersione a cui sono sottoposti i personaggi non appartiene soltanto alla narrazione interna al testo, ma si estende a tutta l'opera di Auster. Così il lettore non è qui testimone della ricerca identitaria del protagonista o di altri personaggi, ma è messo di fronte a una reiterazione continua della tensione tra scomparsa e ricomparsa, che travalica i confini narrativi di quel singolo lavoro.

Inoltre, non è soltanto Mr. Blank a subire un processo di neutralizzazione e sparizione. La narrazione presenta per quattro volte la formula “now is gone”,⁸⁸ riferita di volta in volta prima ad Anna, poi a Flood, poi a Sophie e infine a Quinn. L'ambiguità dell'uso di “gone” mette in luce i diversi gradi semantici suggeriti da Auster al fine di evidenziare una sorta di livello linguistico su cui si gioca questa dispersione. In altre parole, la formula configura una situazione di scomparsa dei personaggi proprio in virtù della loro *attuale* riapparizione momentanea come spettri nella stanza

⁸⁷ Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* [1978] (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986), 167.

⁸⁸ Cfr. Auster, *Travels in the Scriptorium*, 24; 50; 92; 114.

in cui Mr. Blank è tenuto prigioniero. In sostanza, i personaggi che popolano *Travels in the Scriptorium* sembrano sparire nel testo attuale perché già da sempre scomparsi nei romanzi che li hanno visti protagonisti, e l'atto che li riporta *a presenza* è in realtà la condizione basilare della loro nuova scomparsa.

La riapertura della tensione tra sparizione e apparizione, così come il movimento oscillatorio che ne deriva, è stato un punto centrale della scrittura austeriana fino alla fine. La scomparsa dei personaggi, forse ancor più di quella dei narratori, è certamente una costante nella sua opera e può assumere aspetti e modalità diverse. In linea generale, i personaggi non possono essere considerati come una forma data o come l'incarnazione di tipi precisi, ma si presentano come un meccanismo di incastri e di intrecci di possibilità, sottoposti a una costante mutazione. In questo senso, sembra valere per Auster ciò che scriveva Aleid Fokkema nella sua analisi sul personaggio postmoderno, ovvero che “characters in the postmodern works lack the manifestations of the ‘self’ which are crucial for representation”.⁸⁹

Se è dunque vero che all'origine delle storie raccontate da Auster si può riconoscere un vuoto essenziale, una mancanza che mette in moto la narrazione e fa da stimolo per la ricostruzione degli eventi, come evidenzia giustamente Springer, la scrittura diventa per lui – così come per i suoi personaggi-scrittori – il modo di approfondire tutte le implicazioni di questo vuoto. Anche la scomparsa dei personaggi ha quindi questa funzione: è l'apertura su un vuoto che mette in moto una ricerca, ma la ricerca stessa si attesta come ulteriore interrogazione di questa mancanza origina-

⁸⁹ Alain Fokkema, *Postmodern Characters: A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction* (Amsterdam-New York: Rodopi, 1991), 60. Da questo punto di vista Auster rientra anche a pieno titolo in quella linea letteraria novecentesca che, a partire dal Nouveau Roman e da Beckett è andata via via spogliando il personaggio di qualsiasi connotazione psicologica precisa e identità definita, per lasciare, invece, una debole traccia della sua presenza neutra nella narrazione. Cfr. Enrico Testa, *Eroi e figuranti* (Torino: Einaudi, 2009) e Arrigo Stara, *L'avventura del personaggio* (Firenze: Le Monnier Università, 2004).

ria e non come luogo di risoluzione. Nel rappresentare le figure della negligenza e del *fuori*, la scrittura non si assume il compito di compensare la mancanza, ma evidenzia i modi in cui i personaggi vengono meno, si disperdono nel lento progredire degli eventi, come attratti verso un sistema esterno e irregolare. Nella relazione strutturale tra scomparsa e scrittura, che passa attraverso i cardini della narrazione, ovvero il narratore e i personaggi, la scomparsa si mostra sempre più come una sorta di dispositivo interno alla composizione, e non soltanto come un tema variamente trattato. In questi termini, l'architettura narrativa di Auster si costruisce e si modella attraverso un vero e proprio pensiero *della* scomparsa in grado di originare una *legge dello scomparire* con cui ogni istanza narrativa troppo definita deve fare i conti.

Come ogni legge, anche questa ha i suoi precetti e le sue applicazioni. Un primo elemento necessario al dispositivo è una particolare forma di attrazione: nella condizione post-traumatica dei personaggi la scomparsa assume i tratti di una forma di sradicamento da una vita consolidata. L'erranza che deriva da questa condizione di abbandono e attrazione verso il *fuori* porta i personaggi a essere considerati come contenitori vuoti, non più portatori di identità. Essi si configurano come una forma aperta alle molteplici possibilità disposte dalla contingenza. La *blankness* si può considerare quindi una condizione fondamentale che caratterizza i personaggi di Auster e non come fallimento di una ricerca identitaria. Un esempio particolarmente significativo è espresso ancora nelle parole con cui il personaggio-narratore-scrittore Peter Aaron dichiara la sua incapacità di racchiudere la figura di Sachs in una sola storia o in una definizione:

Every time I tried to think about him, my imagination failed me. It was as if Sachs had become a hole in the universe. He was no longer just my missing friend, he was a symptom of my ignorance about all things, an emblem of the unknowable itself.⁹⁰

⁹⁰ Auster, *Leviathan*, 146.

L'opera diventa il solo modo per provare a comprendere l'altro, ma è un tentativo votato al fallimento. Il personaggio resta una nebulosa, una pluralità infinita e mai conclusa. Un personaggio-vuoto, quindi, dove il termine "vuoto" non va inteso come aggettivo che connota il nome "personaggio", ma piuttosto va considerato insieme a esso, come un concetto unico volto a esprimere la *blankness* di ogni soggetto presentato nella scrittura.

I personaggi di Auster sono quindi figure dell'astrazione poiché sottoposte al potere del *fuori* o del caso che di volta in volta ne disperde i tratti essenziali. Ciò produce dei personaggi che non sono portatori di un sapere preciso o di una particolare interiorità psicologica, ma sono figure autonome e distaccate da ogni esigenza denotativa: delle presenze sulla scena.

In questi termini, l'idea di figura messa in gioco si avvicina a quella usata da Tony Tanner per parlare dei personaggi di Pynchon, o ancora da Charles Russell per definire più in generale i personaggi di opere postmoderne essenzialmente come "literary figures", sottolineando la loro forma fittizia e letteraria.⁹¹ Oltre a questi rimandi, però, un riferimento ancora più significativo nel definire le figure austeriane si può trarre nuovamente da Blanchot. Infatti, il modo di darsi dei personaggi nell'opera di Auster ha molte affinità con le strategie con cui lo scrittore francese delineava i protagonisti dei suoi *récits*. Anche in quel caso non esistono tratti o descrizioni che veicolano una possibile immedesimazione. Le descrizioni fisiche e caratteriali sono rare e per la maggior parte dei casi non trasmettono che una debole idea dei soggetti a cui si riferiscono. Sulla base di una simile organizzazione della materia letteraria Marie-Laure Hurault considera quindi l'opera narrativa di Blanchot come sottoposta a una continua tensione tra *figuration* e *de-figuration*.⁹²

⁹¹ Cfr. Tony Tanner, *City of Words* (New York: Harper and Row, 1971), 164.

⁹² Cfr. Marie-Laure Hurault, *Maurice Blanchot. Le Principe de la fiction* (Saint-Denis: PUV, 1999). In particolare, la prima parte, *Le suris de la fiction*, interamente dedicata alla definizione del campo di azione della *fiction* e delle sue diverse sfumature nella relazione con il pensiero figurale.

In sostanza, per Blanchot ogni atto di scrittura è essenzialmente un'affermazione che interrompe un processo rappresentativo. Non fa eccezione la definizione dei personaggi, che attraverso quella che Jean Philippe Miraux definisce una "indifférence informative",⁹³ perdono ogni referenzialità e sono sottoposti a un processo di dispersione della loro identità.

In questa dinamica costitutiva il personaggio evolve quindi verso lo stato di soggetto limite, di figura fuori da ogni contesto definito e identificabile. La figura perde la capacità di farsi ritratto di un particolare tipo sociale poiché non è connotata e non appartiene a nessuna realtà; essa si attesta, anzi, come manifestazione di un'impersonalità:

La figure a l'apparence d'une abstraction : abstraite en ce sens qu'elle est hors de tout corps, isolée du monde ; figure d'exil, détachée ; abstraite comme l'est l'être au moment où il est privé de sa dépouille, ni être ni non-être, quelque chose qui serait hors de tout rapport à l'être.⁹⁴

In altri termini, una volta abbandonata la necessità di rappresentare, per via della *défiguration* operata dalla scrittura "la figure se détache de la notion du personnage, bien trop chargée de sens, pour évoquer de façon plus directe l'apparaître du fictif".⁹⁵ Mentre il personaggio rimane legato a una scrittura che trova i suoi referenti nella realtà e deve farsi portatore di un carattere riconoscibile, la figura ha una maggiore libertà di trasformazione conferitagli da un'esistenza sostanzialmente finzionale.

Lo stesso principio si ritrova negli esempi austeriani. Nick Bowen, Owen Brick, tutti i personaggi di *Travels in the Scriptorium*, così come lo stesso Mr. Blank e, per certi versi, anche Benjamin Sachs, sono figure che hanno un'esistenza interamente circoscritta

⁹³ Jean-Philippe Miraux, *Maurice Blanchot* [1998] (Paris: Armand Colin, 2005), 54.

⁹⁴ M-L. Hurault, *Maurice Blanchot. Le Principe de la fiction*, 31-32.

⁹⁵ M-L. Hurault, *Maurice Blanchot. Le Principe de la fiction*, 21.

alla finzione di cui sono parte: la narrazione che di loro viene fatta dai personaggi-autori-narratori che li hanno “inventati” in un livello già interno alla diegesi. Questa loro natura è costantemente ribadita. Non avendo alcuna necessità esterna alla loro presenza fittizia, la loro scomparsa improvvisa non comporta alcun problema alla tenuta della storia.

È forse ancora Mr. Blank a rappresentare al meglio questa assenza totale di dettagli. Senza memoria, senza storia e senza passato, egli è la pura figura che si staglia nella stanza nelle diverse situazioni in cui è descritto e ogni conversazione con i personaggi mette in questione la sua identità. Come si è visto, però, la sua via di fuga è una forma di trasformazione sostanziale che si riflette nell’atto creativo e produce la trasformazione dello stesso Auster in personaggio all’interno dello *Scriptorium*.

Proprio questo spazio diventa il centro allo stesso tempo concreto e astratto di un sistema di trasformazioni, di continui slittamenti in cui lo scomparire aperto dalla scrittura può manifestarsi. I luoghi austeriani, in un costante bilanciamento tra esterno e interno, proprio come nelle fasi della respirazione, diventano il punto cruciale di un sistema vitale della *fiction* in cui viene nuovamente a riconfigurarsi anche la scrittura di sé.

Proprio l’esperienza del *writing of self*, infatti, tipica della letteratura postmoderna, attraverso la ricerca identitaria che muove i personaggi dei romanzi e li trasforma in figure sempre liminali e tese verso la scomparsa, colpisce così nuovamente anche lo stesso Auster. Nel suo *Paul Auster’s Postmodernity*, Brendan Martin precisa le conseguenze di un tale processo perché, spiega, nel configurare sé stesso come personaggio – in modo esplicito o implicito – “Auster removes the mantle of authorial control and encourages his readership to question the concept of conventional truth.”⁹⁶ In termini narratologici, simili passaggi tra i livelli e gli interventi radicali di autori-narratori nell’universo diegetico (scomparsa dei personaggi o brusche interruzioni delle storie narrate) rimandano al

⁹⁶ Martin, *Paul Auster’s Postmodernity*, 11.

concetto di *metalessi* di cui Genette ha definito le coordinate.⁹⁷ Orr è artefice della scomparsa di Bowen nella sua narrazione, mentre il fatto che August Brill faccia morire Owen Brick nella sua storia è un esempio concreto di “*métalepse de l’auteur*”.⁹⁸ Attraverso il personaggio ‘Auster’ e le sue emanazioni e trasformazioni, la scrittura produce anche un’estrema forma di *metalessi* che riguarda ciò che ancora Genette considerava un’ipotesi “*inacceptable et insistante, que l’extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c’est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit*”.⁹⁹

Una simile ambiguità del soggetto ‘Auster’, riconfigurato in personaggi-narratori come Peter Aaron, Sidney Orr, August Brill o Mr. Blank, è sintomo della trasformazione che porta l’autore o il narratore a essere assorbiti dallo stesso movimento di dispersione aperto dalla *quest* e dall’atto narrativo. In altri termini, se la scrittura in Auster rappresenta il luogo e il fine della ricerca inaugurata come ricerca di un personaggio scomparso, allora proprio nella scrittura il personaggio non può che essere la presenza di un’assenza. A sua volta, però, la dimensione narrativa, che dovrebbe rappresentare lo spazio di ritrovamento, diventa invece il luogo di dispersione del soggetto scrivente, la cui essenza è costantemente revocata in dubbio attraverso una radicale messa in questione della forma narrativa. È esattamente a questo livello che la categoria di personaggio lascia il posto all’idea di figura, poiché l’astrazione prodotta dal dispositivo della scomparsa decostruisce gli aspetti basilari su cui si regge la dimensione rappresentativa.

La figura diventa il modo in cui si presenta l’assenza costitutiva aperta nell’esperienza scritturale, l’elemento presente di un ordine invisibile: quello appunto del *fuori*. In questo senso, le figure auste-

⁹⁷ Gerard Genette, *Figure III* (Paris: Seuil, 1972), 243-246. Genette è tornato a riflettere sul concetto di *metalessi* in *Métalepse* (2004), dove approfondisce le implicazioni narrative di questa figura retorica e estende il campo di indagine anche all’arte o al cinema. Cfr. Gerard Genette, *Métalepse* (Paris: Seuil, Paris 2004).

⁹⁸ Genette, *Figure III*, 244.

⁹⁹ Genette, *Figure III*, 245.

riane si fanno soprattutto portatrici di concetti più che di identità, condividendo i tratti di quello che, in *Qu'est ce que la philosophie?* (1991), Deleuze e Guattari chiamavano “personnage conceptuel”, ossia una figura più o meno definita in grado di rendere evidente il fondo caotico di ogni realtà nonché la condizione per l'esercizio del pensiero.¹⁰⁰ I personaggi concettuali permettono di

manifester les territoires, déterritorialisations et reterritorialisations absolues de la pensée. [...] leurs traits personnalistiques se joignent étroitement aux traits diagrammatiques de la pensée et aux traits intensifs des concepts. [...] si l'on dit qu'un personnage conceptuel bégaie, ce n'est plus un type qui bégaie dans une langue, mais un penseur qui fait bégayer tout le langage, et qui fait du bégaiement le trait de la pensée même en tant que langage.¹⁰¹

Si potrebbero quindi definire come agenti di astrazione – o di scomparsa. Nel caso della letteratura, questi “io sperimentali” devono liberarsi dalla condizione di rappresentare un soggetto. Esattamente come la voce narrativa rompeva con le forzature di ogni soggetto a monte della circolarità del racconto per poter esprimere al meglio la neutralizzazione della scrittura, anche nel caso delle figure è necessario togliere ogni istanza referenziale, al fine di liberare una costruzione narrativa nuova e inattesa.

Auster mette in gioco nei suoi romanzi esattamente questa dimensione creativa, che dipende in modo essenziale dalla legge della scomparsa. Per via di questi agenti immaginari, i lettori possono fare esperienza di ciò che resta ai limiti delle possibilità espressive e conoscitive. Non fa eccezione proprio l'esperienza liminale della scomparsa, vissuta attraverso le figure nel racconto come una sorta di evento estremo a cui conduce l'architettura narrativa stessa. Così facendo, il limite che la finzione costruisce come orizzonte finale viene continuamente posticipato e spostato. Poiché la forma

¹⁰⁰ Cfr. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est ce-que la philosophie?* [1991] (Paris: Les Éditions de Minuit 2005), 60.

¹⁰¹ Deleuze, Guattari, *Qu'est ce-que la philosophie?*, 67.

espressiva usata è quella della narrazione, la ricerca condotta dai personaggi è sempre posta sotto il segno di una radicale domanda sulla possibilità stessa della sua attuazione.

La caratteristica fondamentale della figura nella narrativa di Auster è, quindi, quella di non essere mai completamente data e interna al racconto che la vede protagonista, ma in balia di una costruzione narrativa pronta a riconfigurarla ad ogni pagina. La scrittura riesce così a testimoniare ciò che non c'è, ciò che esiste soltanto nell'orizzonte del possibile. Attraverso un processo di defamiliarizzazione delle cose descritte, la narrazione è in grado di raggiungere l'evento perché libera le molteplici configurazioni in cui esso – nel caso specifico la scomparsa del personaggio – si mostra. Senza essere fissata in una forma precisa, la *fiction* per Auster non è l'impossibilità di dire quanto è accaduto, ma diventa l'esplorazione dei modi molteplici in cui l'evento accade. L'evento puro è quindi la presenza dell'assenza portata a visione dalla parola, la quale, a sua volta si apre all'indeterminato.

L'incontro straordinario e l'attrazione portano le figure nelle storie a *fare segno* – ma anche a essere un segno. Il sorriso di Hector Mann diventa il segno che attiva la ricerca di David Zimmer; l'articolo letto sull'esplosione che dilania il corpo di Benjamin Sachs si attesta come segno in cui si cela la figura di Sachs, indicando la sua presenza al narratore Peter Aaron. Attraverso la scelta di una serie di elementi narrativi, come per esempio la costruzione del muro in *The Music of Chance*, le numerose scritture per *Leviathan* o i film e le immagini per *The Book of Illusions* e *Man in the Dark*, Auster costruisce delle figure che segnalano la loro presenza nella testimonianza di un altro. In questo modo, quelle stesse figure attestano la loro scomparsa attraverso un gioco che ne evidenzia l'infinita virtualità nella *fiction*.

Gli scrittori presenti nei libri di Auster diventano così il segno di uno scomparire, laddove questa formula indica il venir meno di ogni condizione stabile del personaggio scrittore e la sua lenta trasformazione in una figura sempre prossima a disperdersi nell'atto stesso dell'evento scritturale. Di questa posizione liminale soltanto

una costruzione narrativa e un linguaggio “folli” sono in grado di rendere giustizia.

Tutti gli elementi visti fino a qui si traducono poi nell'apparizione dei personaggi-vuoto. Anziché prendere vita pagina dopo pagina o essere quella costruzione progressiva di cui parla Philippe Hamon,¹⁰² i personaggi sembrano giungere a un punto di estrema rarefazione che coincide con la loro massima presenza ed esposizione scritturale. Le storie presentano una continua generazione di mondi, come nel caso emblematico di *Man in the Dark*, non al fine di negare definitivamente il reale, ma di spostare e rinviare l'adesione tra la parola e la realtà. In Auster non sembra infatti esserci la volontà di cancellare la realtà, ma piuttosto si vuole creare un reale – o un'illusione – in grado di *attrarre* verso una dimensione che sfugge e che è sempre sul punto di ricostituirsi di nuovo.

La scomparsa dei personaggi diventa quindi il centro narrativo che attrae ogni storia e ogni esperienza scritturale. Ma proprio in virtù di questo legame con la scrittura, l'evento narrato – che è da sempre già avvenuto – continua a ripetersi nella narrazione. È per questo che la descrizione della ricerca del personaggio scomparso non può portare al ritrovamento ma al ritornare continuo dello scomparire. È in questi termini che si esplicita la legge dello scomparire, che in Auster sembra tradurre e incorporare le caratteristiche viste all'opera nella “legge del racconto”. Questa non mette in luce il “reale” andamento dei fatti, ma li disperde, insieme ai soggetti, in un intreccio di narrazioni e punti di vista che diventano anche punti di fuga nel quadro generale della vicenda.

¹⁰² Cfr. Philippe Hamon, “Pour un statut sémiologique du personnage”, in *Poétique du récit* (Paris: Seuil, 1977).

V. IL CRONOTOPO DELLA SCOMPARSA

L'instabilità identitaria dei personaggi si unisce alla conformazione mobile della struttura narrativa e dà vita a un movimento costitutivo delle storie: una *quest* consapevolmente organizzata e finalizzata a un oggetto preciso sfugge allora ben presto al controllo e le figure dei romanzi si trovano nell'impossibilità di agire perché prese in eventi che le trascendono. Una volta che la ricerca perde il suo oggetto, il movimento erratico che ne deriva non solo disperde i soggetti in campo ma sembra disperdere anche il campo stesso. In altre parole, il movimento senza sosta e senza meta dei personaggi si traduce in una scrittura che traccia continuamente itinerari nuovi negli spazi e nei tempi che fanno da sfondo alla narrazione. La *flânerie* descritta in *The New York Trilogy*, per esempio, si riflette in un'erranza che agisce anche sugli spazi della città e sui diversi tempi delle storie narrate.¹ New York, insomma, si trasforma e subisce lo stesso annichilimento a cui i personaggi sono sottoposti.

¹ Si veda, a questo proposito, l'analisi fatta da Mauro Pala rispetto al modo in cui Auster declina le figure classiche del *flâneur* e del detective in riferimento alle funzioni che esse rivestono nelle loro relazioni più generali con la letteratura *tout court*. In particolare, Pala riflette su una continuità che la scrittura di Auster intrattiene con Benjamin, soprattutto rispetto alla rappresentazione delle storture del mondo. Cfr. Mauro Pala, "Il *flâneur* e il grattacielo: pratiche autoriali e sguardo metropolitano in *The New York Trilogy* di Paul Auster", in S. Fabrizio-Costa, P. Grossi e L. Sannia Nowé (eds.), "... che solo amore e luce ha per confine". Per

Un processo simile si riconosce anche in *Moon Palace* (1989), dove la vaghezza degli ambienti descritti si riflette nella pluralità dei tempi della narrazione, come già sottolineava Chénétier.² Raccontando in prima persona il suo incredibile viaggio attraverso l'America, in cerca della propria storia e della propria identità, Fogg interiorizza un processo di negazione, soffermandosi fin dalle prime pagine sugli eventi che lo hanno costretto a una situazione di privazione:

Little by little, I saw my money dwindle to zero; I lost my apartment; I wound up living in the streets. [...] Then, in the spring of 1967 uncle Victor died. [...] There is not much to tell about my family. The cast of characters was small, and most of them did not stay around very long.³

L'intero romanzo, che di fatto descrive un viaggio attraverso lo spazio e il tempo, presenta soprattutto un movimento continuo di deviazione dei soggetti e dei loro percorsi, in cui salta ogni staticità spazio-temporale.⁴ In tal modo, i luoghi descritti non sono mai soltanto l'ambiente dove si svolgono le vicende ma instaurano una dinamica compositiva in cui si può riconoscere una reciproca influenza, una simbiosi, tra lo spazio e il lento venir meno della figura di Fogg.

Il movimento e le trasformazioni dei personaggi, le loro scomparse, hanno quindi una ricaduta diretta sullo spazio in cui si manifestano. Con piena consapevolezza di questa strategia, in un'intervista del 1992 Auster sosteneva:

Claudio Sensi (1951-2011) (New York: Peter Lang, 2012), 387-405. Una lettura di questo vagabondaggio urbano in relazione questa volta alla figura del "drifter" si trova in Silvia Albertazzi, *In questo mondo. Ovvero quando i luoghi raccontano le storie* (Roma: Meltemi, 2006), 221-223

² Cfr. In particolare Chénétier, *Paul Auster as "the Wizard of Odds"*, 75-77.

³ Auster, *Moon Palace*, 1-3.

⁴ Questo ha fatto parlare di *Moon Palace* in termini di romanzo picaresco. Cfr. Herzrogenrath, *An Art of Desire: Reading Paul Auster*, 117-120.

[space] does shuttle between these two extremes: confinement and vagabondage – open space and hermetic space. At the same time, there's a curious paradox embedded in all this: when the characters in my books are most confined, they seem to be most free. And when they are free to wonder, they are most lost and confused.⁵

Due modi di intendere lo spazio, questi, che delineano una continua oscillazione tra condizioni molto diverse. Ciò è confermato dall'effetto paradossale che gli ambienti hanno sulla storia e sulla struttura narrativa: stanze chiuse che diventano spazi e tempi infiniti e strade che, al contrario, diventano luoghi di chiusura e labirinti. È in questa costante variazione e interazione che Auster gioca le sue trame, individuando la scrittura come un processo di trasformazione continua dello spazio-tempo narrativo.

V.1. *Di un cronotopo in movimento*

Per inquadrare meglio il funzionamento di questo aspetto è utile qui scomodare l'idea di *cronotopo* con cui Bachtin ha sistematizzato i numerosi e diversi legami tra le due dimensioni del tempo e dello spazio così come i modi in cui queste si configurano nella narrazione romanzesca. Muovendo da problemi di estetica, Bachtin evidenziava la necessità di una maggiore attenzione agli aspetti relativi allo spazio-tempo, ribadendo che i diversi cronotopi non si possono considerare soltanto come accessori del romanzesco, né come sue condizioni *a priori*. Al contrario, come è ormai noto, “essi sono i centri organizzativi dei principali eventi d'intreccio del romanzo. Nel cronotopo si allacciano e si sciolgono i nodi dell'intreccio”.⁶ Inoltre, il cronotopo bachtiniano è indice del rapporto che l'opera artistica instaura con la realtà, e da questo punto di vista ogni relazione rappresentativa o descrittiva non può prescindere da

⁵ Auster, “Interview with Mark Irwing”, in *The Art of Hunger*, 327.

⁶ Michail Bachtin, *Estetica e Romanzo* (Torino: Einaudi, 1997), 397.

una configurazione spazio-temporale volta a indicare il carattere culturale e sociale che produce l'opera stessa:

Nell'arte e nella letteratura, tutte le determinazioni spazio-temporali sono inseparabili l'una dall'altra e hanno sempre una coloritura valutativo-emozionale. Il pensiero astratto può, naturalmente, pensare il tempo e lo spazio nella loro separatezza e prescindere dal loro momento valutativo-emozionale. Ma la viva intuizione artistica [...] nulla divide e da nulla prescinde. Essa coglie il cronotopo in tutta la sua integralità e pienezza. L'arte e la letteratura sono impregnate di *valori cronotopici* di vario grado ed estensione.⁷

Ne deriva che una simile idea di cronotopo ha una forte valenza metaforica e “segnica”, che fa della sua descrizione letteraria un metodo di rappresentazione di carattere realistico. Ma, nella sua dimensione cronotopica, anche il tempo assume una forma concreta e può essere raffigurato dalla parola scritta al fine di assumere un valore denotativo rispetto alle istanze del testo.

Più che nei suoi risvolti però, il concetto di cronotopo permette di identificare un nesso fondamentale che nel caso di Auster assume aspetti particolari. È certamente vero che il cronotopo della strada, per esempio, fin dall'epoca più antica considerato come spazio dell'incontro e dell'intreccio di destini tra i personaggi, nell'opera austeriana si può considerare adatto alla lettura dell'incontro tra Nashe e Pozzi in chiave picaresca,⁸ così come di quello tra Sachs e Dimaggio. La stessa *quest* dei personaggi, tramutata in vagabondaggio e in dispersione, ha spesso proprio il cronotopo della strada come punto di intreccio e di svolgimento dell'attrazione verso il *fuori*, ma anche come riflesso della legge della contingenza vista in *The Music of Chance*.

⁷ Bachtin, *Estetica e Romanzo*, 390.

⁸ Nella sua riflessione, Ilana Shiloh considera la strada e la dinamica del romanzo picaresco, indagate da Bachtin proprio in relazione al cronotopo della strada, come elementi presenti anche nello sviluppo narrativo di *The Music of Chance*. Cfr. Shiloh, *Paul Auster and postmodern quest*, 163.

Se alcune continuità si possono intravedere quindi tra la definizione di cronotopo data da Bachtin e il modo in cui Auster tratta la forma spazio-temporale nei suoi romanzi, sembra, però, esserci anche una differenza piuttosto sensibile. Auster non intende lo spazio e il tempo come metafore o segni di qualcosa che sta al di fuori o prima della scrittura stessa, ma considera la pagina come luogo in cui svolgere una dinamica cronotopica sempre mobile e sul punto di modificarsi continuamente nella relazione con i personaggi e con la voce narrante.

Nel suo studio sull'evoluzione del concetto di cronotopo nella letteratura contemporanea, Paul Smethurst ha sottolineato come uno degli effetti principali su cui si basa la visione postmoderna dello spazio sia quella relativa al sorgere dell'idea di *placelessness*, ovvero una forma di decostruzione dei luoghi che passa attraverso l'esperienza di uno spazio sempre più indifferenziato e anonimo.⁹ Un forte contrasto tra l'uniformità dei luoghi e la varietà della loro esperienza diventa quindi uno degli aspetti prevalenti delle raffigurazioni del rapporto tra lo spazio e il tempo. Questa prospettiva si associa a quello spostamento di interesse dal tempo allo spazio in una più ideale che fattuale transizione da modernismo a postmodernismo letterario che è stata a lungo al centro del dibattito critico, guardando proprio ai prodotti della postmodernità anche come forme di rappresentazione delle dinamiche di interazione sociale e politica a livello dell'organizzazione spaziale. È questa una delle note tesi sostenute da Foucault nella sua analisi delle *eterotopie* o da Lefebvre in merito allo *spazio sociale*, da cui muovono alcune delle riflessioni presenti in seno ai cultural studies in direzione di quello che è stato definito *spatial turn*.¹⁰ In linea con i presupposti

⁹ Cfr. Paul Smethurst, *The Postmodern Chronotope* (Amsterdam: Rodopi, 2000), 33.

¹⁰ Si veda Michel Foucault, *Le corps utopique - Les hétérotopies* (Fécamp: Éditions Lignes 2019) che raccoglie le conferenze degli anni Sessanta dedicate all'argomento appunto delle eterotopie e degli "spazi altri". L'espressione *spatial turn* è stata usata dal geo-urbanista statunitense Edward Soja in *Postmodern Geographies: The reassertion of Space in Critical Social Theory* (London: Verso, 1989).

di questa “svolta”, nel suo studio Mark Brown volge l’analisi alle modalità in cui la rappresentazione degli spazi in Auster riflette anche la definizione – o la non definizione – delle figure che di volta in volta li abitano, li attraversano e li modificano con le loro pratiche.¹¹

Tuttavia, lungi dal mostrare reali predilezioni per l’una o per l’altra dimensione, in Auster spazio e tempo sono prevalentemente valutati nei loro effetti sulle storie. Le due categorie sono profondamente legate perché sono parte di una stessa esperienza scritturale. In particolare, gli aspetti spazio-temporali sono direttamente o indirettamente chiamati in causa nello sviluppo dei due movimenti che coincidono con la scomparsa del narratore e con la scomparsa dei personaggi. Le due forme di scomparsa che, come si è visto, non si escludono ma si possono verificare contemporaneamente, come nel caso di *The New York Trilogy*, attivano il movimento di scambio e di incontro con particolari coordinate.

Detto altrimenti, è soltanto all’interno di uno spazio e di un tempo che i personaggi sono sottoposti alla lenta forma di spoliazione che li investe e li fa scomparire. Questi diventano figure dell’assenza nella loro relazione con i luoghi che li circondano, e la mediazione letteraria e narrativa porta in primo piano uno scambio a perdere, un processo di dispersione dei particolari anche nella descrizione degli ambienti. Oggetti, storie e luoghi assumono il ruolo di sfondo quasi irreale che permette e veicola la dispersione essenziale delle figure. Ma questo processo di scomparsa non potrebbe avvenire senza una trattazione narrativa dello spazio e del tempo volta a fare di queste categorie una sorta di vuoto. Soltanto attraverso descrizioni vaghe, un *setting* scarno e prossimo alla stessa forma effimera dei personaggi, la costruzione narrativa permette

Per una panoramica sulle ricadute dello *Spatial Turn* e di altri studi sull’estetica dello spazio in termini letterari si veda Giulio Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio* (Roma: Carocci, 2008).

¹¹ Cfr. Mark Brown, *Paul Auster* (Manchester: Manchester University Press, 2007).

la scomparsa. Così, allo stesso modo, anche lo spazio e il tempo sembrano portati a scomparire.

Il movimento della diegesi nei romanzi procede per contrapposizioni spaziali o per coppie oppositive come dentro-fuori, aperto-chiuso, interno-esterno. Ma i poli non si configurano come dimensioni statiche, poiché la scrittura non va nella direzione di descriverne la forma o di farne un uso metaforico. La narrazione piuttosto sembra tracciare dei modi in cui lo spazio e il tempo subiscono variazioni in virtù della dinamica di opposizione tra le parti. In questo, nonostante indicazioni molto precise, non ci sono finalità realistiche: lo spazio non è descritto al fine di rendere di volta in volta riconoscibile la stanza, la strada, la città o il paesaggio, ma piuttosto entra nella scrittura in una forma già effimera, come fosse un abbozzo degli ambienti e dei tempi in cui avvengono le vicende. Per via della stessa “indifferenza informativa” con cui i personaggi si fanno indefiniti, anche gli ambienti diventano vaghi. Tra la dimensione cronotopica e il racconto si instaura una forte tensione, come se la prima fosse influenzata dalle modifiche continue subite dalla storia narrata e dagli incidenti che in essa si svolgono e, a sua volta, la mancanza di dettagli spazio-temporali si riflettesse nei personaggi e nella loro debole definizione.

Una simile struttura lega lo spazio a un atto performativo: quello scritturale appunto, nel quale gli assi spazio-temporali di riferimento vengono *fondati* e non rappresentati. Anche sotto questo aspetto il modo di procedere adottato da Auster è simile a quello della tradizione postmoderna che definisce spazi sempre meno *presenti* e concreti.¹² Quelli che vengono descritti nei suoi romanzi sono spazi definiti in virtù della loro continua possibilità di essere radicalmente mutati per via di pratiche – abitative e costruttive – in grado di trasformarli.

¹² In questa direzione, ancora Mark Brown mappa tra i vari spazi austeriani quello che definisce come “no place”. Attraverso le nozioni di utopia, distopia ed eterotopia, lo studioso evidenzia dei tratti specifici della scrittura dello spazio in Auster, mettendola in risonanza con concetti centrali della teoria socio-politica e filosofica contemporanea riguardo al tema spaziale. Cfr. Brown, *Paul Auster*, 129-130.

Meno evidente, però, risulta il modo in cui questo aspetto è presentato nella traduzione finzionale. Auster non sembra interiorizzare il concetto di “nowhere”, così ricorrente nelle sue opere, al fine di tradurlo in termini narrativi: piuttosto una simile visione dello spazio emerge come una costante della narrazione stessa. Se di cronotopo si può parlare in Auster, esso diventa prevalentemente una struttura mobile di relazioni tra spazi e tempi intrinsecamente plurali e definiti da una trama narrativa tesa verso la rarefazione descrittiva.

L'atto di descrivere, infatti, non è la traduzione letteraria di qualcosa che pre-esiste, ma la messa in parole di un'esperienza nuova: quella di uno *spazio-tempo narrativo*. In questo senso, anche la descrizione dei luoghi diventa una forma di tensione tra figurazione e de-figurazione come quella vista per i personaggi di Blanchot. Lo spazio, dunque, si presenta per difetto e per mancanza di coordinate stabili e il piano temporale sembra costituirsi come oscillazione tra tempi diversi. Anche nel caso del tempo, infatti, sono la costruzione narrativa e l'esperienza della scrittura a costituire una forma temporale precisa e indipendente dal contenuto della memoria o dell'evento narrato. È il gesto scritturale in sé a modificare la struttura temporale della narrazione e quindi a fare della scrittura una modalità di esperienza del tempo.

In questo scambio continuo tra esperienza e scrittura si gioca la presenza degli eventi e dei soggetti. La parola letteraria non ha il compito di seguire linearmente uno svolgimento, ma sembra attestarsi come l'infinita possibilità dell'accadere della vicenda: un tempo che, per questo, risulta sempre nuovo e diverso. Il cronotopo che deriva da una simile esperienza scritturale perde ogni definizione precisa per tradurre, invece, il movimento errante e spezzato della scrittura e dell'atto creativo.

V.2. *Scomparsa degli spazi*

Scrivere è fare i conti con uno spazio sconosciuto. È in questo senso che la metaforica dello spazio si estende a un sistema fittizio

in cui la connotazione spaziale si avvale di un riferimento sempre più ambiguo ed esteso, come nel caso di *Moon Palace* con il riferimento iniziale all'allunaggio, ma anche con i mondi possibili di *Man in the Dark* o, in modo più articolato con i livelli metatestuali di *Travels in the Scriptorium*. Proprio l'incipit di *Moon Palace* ("It was the summer when men first walked on the moon"¹³), infatti, definisce il riferimento all'apertura di uno spazio misterioso e sconfinato declinato poi attraverso l'erranza di Fogg descritta nel resto del romanzo.

Una simile fascinazione per lo spazio cosmico si legge anche in *La conquête de l'espace*,¹⁴ breve saggio del 1961 che Blanchot dedica al viaggio nello spazio compiuto dall'astronauta sovietico Juri Gagarin e nel quale riflette sulle ricadute filosofiche e sociologiche di quell'esplorazione sull'immaginario collettivo. Il viaggio di Gagarin è considerato come espressione della dimensione "nomade" dell'uomo, oltre che come una conferma dell'impossibilità di ogni verità definita e precisa sul mondo. L'evento è letto come una prova scientifica dell'esistenza del *fuori* e rappresenta l'ingresso in "un espace qui n'a ni être ni nature mais qui est purement et simplement la réalité d'un (presque) vide mesurable".¹⁵ Gagarin si sottrae al luogo definito, "aux forces originaires et s'engage dans un mouvement de dislocation pure".¹⁶ L'universo diventa uno spazio neutro e di neutralizzazione poiché disperde ogni forma precisa di definizione dei confini e soprattutto ogni determinazione. Secondo Blanchot è questa mancanza di definizione che fa del cosmonauta un uomo del *fuori* in grado di designare ciò che vede soltanto attraverso una parola banale, la quale però è l'elemento residuale della possibilità di esprimersi. La parola che deriva da questo contatto con lo spazio infinito è la

¹³ Auster, *Moon Palace*, 1.

¹⁴ Maurice Blanchot, *La conquête de l'espace*, in Éric Hoppenot (ed.), *Écrits politiques* (Paris: Gallimard, 2008), 210-215.

¹⁵ Blanchot, *La conquête de l'espace*, 211.

¹⁶ Blanchot, *La conquête de l'espace*, 212.

stessa parola incessante e prossima al silenzio che si ritrova nella letteratura. Quella di Gagarin è quindi un'esperienza concreta di uno spazio *altro* ma che, contemporaneamente, segna una dispersione dello spazio in sé. In sostanza, il cosmonauta diventa colui che fa esperienza di un'interruzione, di una sospensione dell'uniformità, è qualcuno che "[a] modifié physiquement de manière décisive le rapport avec le Dehors [...]" e "la superstition du lieu ne peut nous être extirpée si ce n'est en s'abandonnant momentanément à quelque utopie du non-lieu".¹⁷

Nella sua definizione per negazione, il non-luogo considerato da Blanchot si può forse avvicinare alla negazione della pratica dei luoghi ben connotati e storicamente identificabili che emerge dalla nota definizione di *non-luogo* impiegata da Augé.¹⁸ La somiglianza, però, sta soltanto nell'idea generale e non negli effetti o nelle ricadute. Di fatto, per Blanchot il non-luogo riveste un ruolo positivo – è l'affermazione di un negativo –, in quanto presenta una possibilità alternativa di luogo e soprattutto porta a compimento il processo di sradicamento che l'uomo intraprende attraverso il suo nomadismo e la sua erranza. In Augé, invece, questa connotazione positiva sembra ridimensionata alla luce delle implicazioni di uniformità diffusa dei non-luoghi e della loro pratica, così da negare forme culturalmente e simbolicamente identificabili. Più interessante è però il modo in cui Blanchot associa questo non-luogo alla scrittura. Infatti, prosegue il pensatore francese, anche il poeta fa esperienza del non-luogo ed è nomade perché frequenta continuamente uno spazio altro e immaginario: spazio i cui confini sono continuamente messi in discussione.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Augé, infatti, considera i *non-luoghi* come contrapposti ai luoghi, che egli descrive essenzialmente nella loro dimensione di luoghi antropologici, cioè frutto di una stratificazione identitaria, culturale e sociale ben precisa e in grado di essere considerati come una patria a tutti gli effetti. Cfr. Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Seuil, 1992).

È evidente quindi come Blanchot, nello scrivere le sue riflessioni sull'impresa compiuta da Gagarin, continui di fatto a meditare sul nucleo di pensieri che costituivano *L'espace littéraire*. L'esperienza dello spazio infinito del cosmo si riflette nello spazio indefinito e indefinibile della letteratura: in entrambi i casi un'attenzione particolare è rivolta all'apertura di un campo d'azione. Da una parte il cosmo permette l'apertura di una dimensione infinita e nomade, dall'altra

*L'Ouvert, c'est le poème. L'espace où tout retourne à l'être profond, [...] l'espace même vers quoi « se précipitent tous les mondes comme vers leur réalité la plus proche et la plus vraie », celui du plus grand cercle et de l'incessante métamorphose, est l'espace du poème, l'espace orphique auquel le poète n'a sans doute pas accès, où il ne peut pénétrer que pour disparaître, où il n'atteint qu'unì à l'intimité de la déchirure qui fait de lui une bouche sans entente, comme elle fait de celui qui entend le poids du silence: c'est l'œuvre, mais l'œuvre comme origine.*¹⁹

Se si estende il concetto di *poème* a un più generale senso di letteratura e scrittura, è significativo vedere come queste parole possano funzionare perfettamente come commento alle descrizioni oniriche e notturne viste in libri come *Oracle Night* o *Man in the Dark*, ma anche in *Invisible* (2009), dove la superficiale trama incestuosa in realtà vela ancora un nucleo profondo di tensioni che si costruisce attorno a immagini di scritture, traduzioni e figure letterarie misteriose che si fanno rivelatorie.

Altrettanto significativo per il confronto che si vuole qui delineare è però il modo in cui Blanchot concepisce il cosmo non nei termini di un oggetto in sé di esplorazione ma come la riconcettualizzazione di ogni rapporto con lo spazio attraverso l'apertura di una nuova possibilità. La parola letteraria rappresenta quindi una via verso l'*altro* di ogni mondo possibile – come del resto accade

¹⁹ Blanchot, *L'espace littéraire*, 183.

anche in *Man in the Dark* –, verso uno spazio incommensurabile rispetto a ogni forma conosciuta.

Il paradosso insito nella ricerca letteraria di Blanchot, ossia il fatto che la scrittura disperda la realtà ma soltanto per costruirne una interamente fatta di parole, torna qui ad avere un ruolo fondamentale. In questi termini, Rodolphe Gashé si riferisce allo spazio letterario di Blanchot come a un “null-space of literature”,²⁰ sottolineando come esso definisca una sorta di costruzione e rappresentazione di un vuoto. Gashé sostiene che l’ambiguità della parola letteraria metta in moto una sorta di nullificazione dello spazio, poiché la scrittura si configura come trasformazione di ogni realtà per creare una condizione differente.

Lo spazio subisce così una modifica continua delle sue coordinate primarie. È messo in discussione dalla scrittura e vi si perde, rendendo impossibile la sua descrizione. Per via della dinamica negativa della scrittura di Blanchot, la rappresentazione del luogo diventa anche la sua scomparsa e la sua ricomparsa su un piano puramente linguistico. Il risultato di tale trasformazione è una scrittura che non descrive uno spazio vuoto e disabitato, ma che annulla ogni descrizione facendo così emergere il vuoto dello spazio. In altre parole, la mancanza di descrizioni presenta luoghi che sfuggono alla rappresentazione mimetica; questo annullamento manifesta uno spazio che non può essere connotato, ma si attesta come una dimensione presente per il fatto stesso di essere scritto. Si tratta di ciò che Miraux, a proposito dei *récits* di Blanchot, chiama “le surplus de lieu”,²¹ ovvero una forza di presenza che resiste a ogni forma descrizione. In questi termini il luogo si configura come un elemento *residuale* della scrittura, continua Miraux, una sorta di motivo irrepresentabile, poiché è la condizione stessa che permette la scrittura. È la sua dimensione eidetica, che coincide con

²⁰ Cfr. Robert Gashé, “The Felicity of Paradox: Blanchot on the Null-Space of Literature”, in Carolyne Bailey Gill (ed.), *Maurice Blanchot: The Demand of Writing*, 34-70.

²¹ Cfr. Miraux, *Maurice Blanchot*, 69.

una percezione che rimane non detta, non comunicabile, e quindi segreta e nascosta nelle parole.

Da questo punto di vista si ha una costruzione del luogo che passa direttamente attraverso un annientamento delle forme. È una condizione che apre una crepa all'interno di un luogo preciso e lega il personaggio e la narrazione a una via di fuga e a un punto spaziale che coincide sempre con una soglia. Ecco perché la soglia, già considerata da Bachtin come un cronotopo particolare per i suoi risvolti narrativi, si manifesta come punto privilegiato di osservazione, ma anche e soprattutto come linea di passaggio e di attrazione da dentro a fuori. In termini più specifici, la soglia significa non tanto il luogo di un'instabilità ma piuttosto l'instabilità insita in ogni luogo e, in quanto margine, diventa anche la metafora della scrittura.

A riprova di come un simile ragionamento sia valido anche per Auster, basterebbe fare riferimento ancora all'idea di "lieu fragrant et nul" con cui Chénétier guarda alla poesia austeriana, oppure, in termini narrativi, alla dimensione vista per i personaggi di Benjamin Sachs (*Leviathan*) o di Fanshawe (*The Locked Room*) considerati come "luoghi" da cui inizia la storia. Ne deriva quindi una visione dello spazio come intrinsecamente legato alla stessa possibilità di costruzione dei personaggi. E quest'idea è sottolineata anche da Brown, quando vede nella costruzione narrativa dello spazio in Auster una stabilità ontologica sempre minata da un'instabilità spaziale, soprattutto in relazione al movimento dei protagonisti delle storie.²² In questo senso va anche ricordato *Timbuktu* (1999), tra i romanzi di Auster su cui la critica si è soffermata meno ma che condivide con altri gli stessi motivi del vagabondaggio e degli intrecci del caso, qui descritti attraverso la prospettiva di un cane, Mr. Bones, che dopo essere stato separato dal suo padrone Willy G. Christmas, si troverà a vagare in diverse famiglie conoscendo gli agi e le sofferenze dei diversi strati sociali degli Stati Uniti. Il riferimento a *Timbuktu* è qui

²² Brown, *Paul Auster*, 130.

usato in maniera metaforica per rappresentare una mitica terra, “oasis of the spirits [...] Where the map of this world ends, that’s where the map of Timbuktu begins,”²³ dove tutti gli esseri viventi abitano insieme senza alcuna distinzione.

Ne deriva una visione dello spazio come intrinsecamente legato alla stessa possibilità di costruzione dei personaggi e della storia. Allo stesso tempo, però, come scrive Hurault, riferendosi agli spazi descritti da Blanchot:

L’espace fictionnel aurait pour fonction de circonscrire un espace commun où il n’est plus possible de s’éveiller à soi, où la règle est une extrême ambiguïté de la présence parce qu’elle est témoin d’une disparition.²⁴

Le stesse parole si possono associare anche a quanto visto in Auster. Si tratta di luoghi di passaggio e di transito, dai quali deriva un senso d’instabilità e precarietà. In particolare, le camere, che rappresentano uno spazio in comune tra le narrazioni di Blanchot e quelle di Auster, non sono mai realmente chiuse, poiché le figure compaiono al loro interno in modo inaspettato e scompaiono in modo altrettanto inatteso e imprevedibile, proprio come nel caso emblematico di *Travels in the Scriptorium*.

Così, i temi centrali della legge del racconto e della legge della scomparsa si riflettono negli ambienti. Il legame con la scrittura si fa sempre più evidente e porta alla costruzione di uno spazio “disorientato”, come lo definisce Manola Antonioli:

L’espace est ruiné, désorienté dans l’errance de récits [...]. L’espace littéraire, l’espace du langage et de l’entretien, l’espace dans les récits, ont en commun les détours, les parcours interrompus, l’impossibilité d’une distinction entre dedans et dehors (dedans et

²³ Paul Auster, *Timbuktu* [1999] (New York: Picador, 2009), 48.

²⁴ M-L. Hurault, *Maurice Blanchot. Le principe de la fiction*, 102.

dehors de la fiction et de la « réalité », dedans et dehors du sujet et d'autrui, du langage et de son autre).²⁵

Ma una simile descrizione è, a sua volta, causa di un disorientamento, sia dei personaggi sia del lettore. Tutto questo produce l'effetto di un mutamento in atto e soprattutto conferisce allo spazio un carattere effimero, prossimo alla rarefazione e alla scomparsa. La mobilità associata alla scrittura mette allora in luce un significativo cambiamento nella trattazione dello spazio nei romanzi, perché si fonda su un movimento che non è più *nello* spazio ma diventa *dello* spazio. In altre parole, i personaggi non sono connotati e vincolati nel loro movimento da ambienti fissi e precisi, anzi, proprio in virtù del loro continuo errare – o stare fermi a pensare o scrivere –, moltiplicano gli spazi. Così, la mancanza di luoghi definiti esclude le semplici alternative dentro/fuori, ma la loro definizione si concepisce come un movimento che alterna costantemente aperture e chiusure.

Questa alternanza è la base su cui Auster sembra fondare lo spazio nei suoi romanzi, dove la costruzione dei luoghi si presenta come diretta funzione della scrittura. In particolare, come spazi ricorrenti nella sua scrittura, la città e la stanza non rappresentano metaforicamente l'esteriorità o l'interiorità dei soggetti. Piuttosto, la scrittura concretizza questi ambienti in immagini e ne fa i poli di un movimento del testo che presenta al suo interno dinamiche di costruzione e distruzione dello spazio.

V.2.1. *La città. Due variazioni su New York City*

In un'intervista del 1990 Auster afferma che il vero protagonista di *The New York Trilogy* è la città stessa.²⁶ Nelle tre storie, personaggi e voci narranti non fanno che dissolversi continuamente in un dedalo di strade, palazzi e stanze. Luoghi e personaggi sono

²⁵ Antonoli, *L'écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie*, 124.

²⁶ Cfr. Auster, *The Art of Hunger*, 287-327.

dunque considerati allo stesso livello ontologico nella scrittura. Ciò non si traduce soltanto nella reciproca influenza tra gli uni e gli altri, ma delinea una comune modalità di costruzione: quella della scomparsa. Nella sua dimensione nascosta e dal suo essere “luogo” da cui tutto inizia, Fanshawe è la figura che si attesta come una presenza che pervade tutta la *Trilogia*, una forza sotterranea che muove la trama: attiva la trasformazione del narratore, definisce i suoi mutamenti e soprattutto è l'autore delle parole scritte sul taccuino rosso che attraversa la narrazione e viene distrutto nell'ultima pagina. Inoltre, come la “Locked Room” in cui è rinchiuso, assume una conformazione inaccessibile, al punto che per il narratore diventa una sorta di spettro e di “enigma”. In questi termini, il personaggio è anche un punto di fuga: un “luogo” in cui svaniscono il narratore, la scrittura e la possibilità stessa di descrivere lo spazio.

È un movimento costante che non ha per fine lo spostamento ma la dissoluzione. A proposito delle descrizioni delle peregrinazioni dei personaggi austriani, Gavillon fa notare come “[d]e Fogg à Nashe, en passant par Stillman, Quinn et Effing, la mobilité – qu'elle soit pédestre (Quinn, Fogg), équestre (Effing) ou automobile (Nashe) – est le signe de l'oblitération, de la dilution dans le décor urbain ou sauvage”.²⁷

In linea più generale lo spazio urbano, New York City in particolare, costituisce per Auster l'ideale centro di narrazione: qui si trovano le infinite possibilità e configurazioni che il caso dispone per gli incontri dei personaggi dei suoi libri. Come sottolinea in proposito Mauro Pala,

La città [...] è insieme poliedrica e ambigua: come sito fisico, nella sua indecifrabilità, è il palcoscenico di trame dall'esito oscuro. Strettamente legata a questa, è la metropoli come luogo mentale, il labirinto, dove, in un clima di incertezza, i personaggi si dibattono prigionieri del caso. C'è, inoltre, una dimensione cittadina meta-

²⁷ Gavillon, *Gravité et légèreté de l'écriture*, 168.

forica e metanarrativa, che evidenzia l'insufficienza dei sistemi di rappresentazione, l'impossibilità della scrittura di rendere il reale divenuto troppo complesso.²⁸

I diversi livelli su cui si articolano le storie sembrano rispecchiarsi nelle complesse architetture che riflettono la struttura cittadina. Nel caso specifico di *The New York Trilogy*, poi, lo spazio urbano si presenta come una rete di indizi che consentono di tracciare un nuovo percorso e un ulteriore spazio mentale. Così, le camminate di Quinn in *City of Glass* costruiscono le strade di New York attraverso il suo vagabondaggio e la conformazione dello spazio si estende a una traiettoria di perdita.

Ma non si tratta soltanto di *flânerie*. Infatti, Quinn, ma lo stesso vale anche per Blue in *Ghosts*, nel suo modo di percorrere la città sembra riproporre quella forma di *dérive* nella quale Guy Debord invitava chi camminava per le vie di una città a vedere le cose come se fosse per la prima volta, lasciandosi attrarre da visioni casuali. E proprio con il caso la *dérive* era imparentata secondo Debord, perché,

Le hasard joue dans la dérive un rôle d'autant plus important que l'observation psychogéographique est encore peu assurée. Mais l'action du hasard est naturellement conservatrice et tend, dans un nouveau cadre, à tout ramener à l'alternance d'un nombre limité de variantes, et à l'habitude.²⁹

Questo movimento è una delle pratiche su cui si fonda la psicogeografia così come teorizzata dal movimento situazionista negli anni Cinquanta: un'erranza legata a stati di attrazione mobile che passa da diversi oggetti e particolari. La mancanza di scopo delle camminate di Quinn che, dopo aver scoperto l'inutilità di seguire il vecchio Stillman, si lascia portare dai suoi passi, ne fa il soggetto di

²⁸ Mauro Pala, "L'apoteosi del caso nella costellazione metropolitana di Paul Auster", *Ácoma*, 9:4, (1997), 72.

²⁹ Guy Debord, "Théorie de la dérive", *Les lèvres nues*, 9 (1956), 6-10, qui 6.

una deriva, che scivola per le strade della città senza appartenervi. Stillman senior, invece, da parte sua, concepisce la città come una superficie su cui scrivere: i suoi itinerari tracciano le lettere che compongono le parole “THE TOWER OF BABEL”.³⁰ Lo sconfinato reticolo di strade si riduce per lui a pochi percorsi chiusi.

Così la città diventa principalmente la pratica di uno spazio dell’alterazione e non uno spazio definito in sé. Come sosteneva Michel De Certeau:

Marcher, c’est manquer de lieu. C’est le procès indéfini d’être absent et en quête d’un propre. L’errance que multiplie et rassemble la ville en fait une immense expérience sociale de la privation de lieu — une expérience, il est vrai, effritée en déportations innombrables et infimes (déplacements et marches), compensée par les relations et les croisements de ces exodes qui font entrelacs, créant un tissu urbain, et placée sous le signe de ce qui devrait être, enfin, le lieu, mais n’est qu’un nom, la Ville.³¹

Ecco in che termini si struttura anche la dimensione del non-luogo nell’esperienza di Quinn e, più in generale, la conformazione che la città assume nella scrittura austeriana. La superficie urbana diventa il luogo in cui tutte le tracce si perdono e si confondono.³² Ciò che viene descritto è soprattutto la forma multipla che ogni

³⁰ Nel libro sono anche inclusi alcuni disegni che riproducono il tragitto compiuto da Stillman riportato nel taccuino di Quinn. Cfr. Auster, *The New York Trilogy*, 66-69.

³¹ Michel De Certeau, *L’invention du quotidien 1. Arts de faire*, (Paris: Galimard, 1990), 155.

³² Un’efficace traduzione visiva di questo processo è rappresentata dall’adattamento in graphic novel del libro di Auster, realizzato da Paul Karasik e David Mazzucchelli, che presenta per due volte una tavola in cui l’immagine di un’impronta digitale lasciata su un vetro si estende fino a rappresentare idealmente il labirintico intreccio di strade della città. È evidente qui la volontà di segnalare la relazione forte tra lo spazio urbano e un’identità ambigua e indefinita. Cfr. Paul Auster, Paul Karasik, David Mazzucchelli, *City of Glass* [2004] (London: Faber & Faber, 2005) 4, 85.

porzione di spazio proietta, senza cristallizzarsi o fornire la dimensione identitaria tipica di un luogo definito. In questo senso la città diventa per Auster il luogo esemplare in cui tutto appare e scompare. Come scrive Mark Brown a proposito della New York di *City of Glass*:

Quinn experiences the streets of New York as a series of equal and indiscernible spaces. As a form of analytical engagement his aimless wandering predictably presents him with a cityscape that is a nowhere, but which could equally be an anywhere.³³

Il carattere indistinto dello spazio urbano è anche indicato dal titolo stesso della prima delle tre storie. Nella sua esplicitazione materiale, la “città di vetro” configura immediatamente una relazione con l’architettura postmoderna, poiché, come suggerisce, tra gli altri, Fredric Jameson: “the distorting and fragmenting reflections of one enormous glass surface to the other can be taken as paradigmatic of the central role of process and reproduction in postmodernist culture.”³⁴ Il carattere spaesante di questa riduzione, che si riproduce poi sul piano narrativo, deriva anche dal fatto che la città-specchio non riflette mai la stessa persona o la stessa cosa.³⁵ In questo senso, Quinn attraversa diverse identità con la stessa facilità con cui percorre le strade della città: diventa Paul Auster, si traveste, si assottiglia – anche fisicamente, quasi a morire di fame – fino a scomparire.

Un simile modo di concepire lo spazio trova corrispondenza nella difficoltà espressiva e nella metafora di un linguaggio labirintico e balbettante che rende impossibile ogni scrittura rappresentativa e comunicativa – come nel caso del monologo del giovane Stillman, che

³³ Brown, *Paul Auster*, 35.

³⁴ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), 37.

³⁵ A proposito del carattere inquietante e spaesante della città in *City of Glass*, oltre che delle infinite letture che si possono associare all’idea del vetro, si veda Petra Eckhard, *Chronotopes of the Uncanny* (Transcript-Verlag, 2011), 91-95.

rimanda certamente a Beckett ma anche a quella forma di “balbettio del linguaggio” a cui si riferivano Deleuze e Guattari a proposito dei personaggi concettuali. Il labirinto non si costruisce dunque soltanto attraverso la proliferazione di spazi e di strade, ma anche attraverso la parola spezzata di una descrizione frammentata, di un continuo interrompersi dei luoghi e della narrazione. Inoltre, il labirinto è in sé uno spazio paradossale: infinito al suo interno, sebbene circoscritto esternamente da un perimetro ben delimitato. In *City of Glass* una simile dimensione è integrata nella struttura della storia. Paradossalmente, infatti, la costruzione labirintica dipende da una continua recessione dei luoghi, da una rarefazione delle loro qualità e descrizioni più che da una loro moltiplicazione. Nonostante la superficie riflettente della città si traduca nella molteplice forma identitaria di Quinn e dei personaggi, questo processo è volto verso la scomparsa, o quantomeno verso l’interrogazione continua di sé e dello spazio. Una simile condizione è ancora espressa dall’idea di vetro nel libro di Auster, poiché esso rappresenta la possibilità che un’identità si possa manifestare anche in maniera erronea, fantasmatica o irriconoscibile. Lo spazio urbano diventa quindi il luogo/non-luogo dove chiunque può essere chiunque altro, ma è anche il luogo dove ogni lingua circola e si mescola alle altre, perdendo la capacità espressiva specifica e diventando un brusio indistinto.

Non sorprende quindi il riferimento alla Torre di Babele “tracciato” direttamente negli itinerari dei personaggi. Per altro, la relazione tra Babele e la città di New York, in Auster ha radici precedenti alla *Trilogia*. In una recensione dal titolo *New York Babel*, scritta nel 1974 e dedicata al libro *Le Schizo et les Langues* di Luis Wolfson, lo scrittore si concentra sulla dinamica di decostruzione e spaesamento, ma anche di ricostruzione, fatta dal vagabondaggio dell’autore schizofrenico per le strade di New York. La descrizione che ne deriva è quella di una città incomprensibile, che si attesta come luogo impossibile in cui ogni forma, ogni parola, rimanda infinitamente ad altro.³⁶ Inoltre, l’esperienza descritta nel libro di

³⁶ Cfr. Auster, *The Art of Hunger*, 26.

Wolfson è legata linguisticamente a una coscienza liminale, che passa da un'espressione tesa verso la sua ridefinizione continua del mondo. Ciò fa della città un oggetto impronunciabile e questa è l'idea che emerge anche da *City of Glass* e forse da tutta la *Trilogia*.

Nella confusione dei linguaggi viene meno la capacità di dire la città che, non potendo essere descritta, diventa il luogo di uno scambio infinito, di parole, di identità e di spazi. La città stessa diventa quindi la superficie su cui scrivere e ogni tentativo di parlare *della* città diventa un atto di creazione. Il poeta e lo scrittore – Quinn, ma anche Fanshawe – sono principalmente testimoni di uno spazio urbano che si configura e svanisce nella scrittura. Questa transizione si fa per mezzo di una riduzione della città a spazio intertestuale, come accade nel caso di *Ghosts*. Anziché rappresentare soltanto un legame con la ricerca identitaria dei personaggi, l'instabilità spaziale deriva da un carattere legato a un'estetica della scrittura. In altri termini, anche qui la scrittura non presenta gli spazi, ma il movimento scritturale riflette un movimento che interviene direttamente *sullo* spazio e lo derealizza.

In questi termini, se si considera il costante processo di chiusura e restringimento a cui gli spazi sono sottoposti durante la narrazione, si può dire che la scrittura fa scomparire la città in *The New York Trilogy*. Da una situazione iniziale in cui New York è connotata come ambiente aperto, pian piano lo spazio si circoscrive a poche vie, alle stanze speculari di *Ghosts* fino alla stanza chiusa di Fanshawe, e forse alla mente stessa del narratore e al taccuino rosso. In questo processo, la città perde spessore, diminuisce la sua presenza fino a confondersi con un luogo qualsiasi. Dai riferimenti precisi alle strade e ai luoghi in *City of Glass* si arriva alla claustrofobia di *The Locked Room*. Qui, nelle parole del narratore e di Fanshawe, sorge anche un altro luogo che si manifesta soltanto come una città-tempo priva di uno spazio concreto, prevalentemente una città della memoria: la Parigi in cui Fanshawe ha abitato e in cui il narratore compie alcune ricerche. New York muta così la sua forma, e perde sostanza e concretezza. La narrazione si concentra sui pensieri dei personaggi facendo scomparire completamente

l'ambiente che li circonda. Un esempio significativo è fornito dal commento del narratore sulle camminate di Quinn:

On his best walks, he was able to feel that he was nowhere. And this, finally, was all he ever asked of things: to be nowhere. New York was the nowhere he had built around himself, and he realized that he had no intention of ever leaving it again.³⁷

In sostanza, l'esistenza della città, l'intera dimensione dello spazio ridotta a un "nessun luogo", dipende interamente dalla mente e dall'attività di Quinn.

Oltre al processo di chiusura che porta lo spazio urbano a scomparire nelle pagine della *Trilogia*, in Auster si individua un movimento diametralmente opposto che arriva alla scomparsa dello spazio attraverso una dinamica di espansione e disorientamento. Se gli inseguimenti e i pedinamenti di *The New York Trilogy* approdano a stanze chiuse e personaggi immobili, nel caso di *In the Country of Last Things* (1987) – ma ciò sarà valido anche in *Moon Palace* e *Mr. Vertigo* –, la superficie percorsa si estende invece a dismisura e trascende i limiti della parola. Qui la città, presumibilmente New York anche in questo caso, è irriconoscibile e ci si riferisce a essa soltanto come alla "Città", senza specificare alcun nome. La storia è il resoconto del viaggio della protagonista Anna Blume per ritrovare il fratello William, giornalista partito per un reportage e scomparso senza lasciare tracce. Tutta la narrazione è costituita dalla lettera che Anna scrive a un amico per documentare quanto accade in quella zona del mondo dimenticata. Le parole di Anna sono riportate dal presunto destinatario della sua lettera, che diventa anche il narratore di quanto scritto dalla donna. Ancora una volta la ricerca di un personaggio è il pretesto per un movimento che si rivela senza meta e senza fine, infatti, il libro si chiude con l'interruzione della lettera e la promessa di scrivere ancora "[o]

³⁷ Auster, *The New York Trilogy*, 4.

nce we get to where we are going”.³⁸ La destinazione è ignota, così come lo è il luogo di partenza.

In the Country of Last Things si può considerare come una sorta di esperimento fantascientifico ambientato in un futuro distopico, o forse soltanto in un presente di cui Auster esaspera i tratti più inquietanti. Come ha scritto Steffan Hamilton: “It would certainly be under “Post-Apocalyptic” in an exceptionally rigorously-categorised bookshop. An alternative reading would deem that it is an allegorical multiplication of the faults of our present society”.³⁹ Del resto, proprio la dimensione urbana descritta assume i contorni di un’esperienza estrema associabile a quella di grandi metropoli contemporanee. Secondo Mark Brown, infatti,

The city is not a recognizably real, locatable and mappable place, but it does display characteristics that relate it to the material experience of cities in crisis – or to put it more simply, real places and events. [...] Thus, this city is both a no-place and an every-place at the same time.⁴⁰

Nella fase di stesura lo stesso Auster si riferiva al libro con il sottotitolo di *Anna Blume Walks through the 20th Century*, evidenziando che la dimensione spaziale alterata andava letta in relazione anche a una forma temporale dilatata.⁴¹

Ma questo “paese delle ultime cose” è un luogo dove tutto viene trasformato: ogni cosa, corpi, strutture, parti della città, viene disintegrata per diventare nuova merce da scambiare oppure semplicemente perde il suo valore d’uso. L’atmosfera post-apocalittica assume tratti caratteristici del paradigma concentrazionario come descritto nella scrittura di Primo Levi, per esempio, e, più in gene-

³⁸ Paul Auster, *In the Country of Last Things* [1987] (London: Faber & Faber, 2005), 188.

³⁹ Cfr. la recensione al libro di Auster fatta da S. Hamilton, *Beyond the Realm of the Classifiable*, on-line: www.paulauster.co.uk.

⁴⁰ Brown, *Paul Auster*, 142.

⁴¹ Cfr. Auster, *The Art of Hunger*, 284.

rale di ogni zona di guerra. Lo spazio urbano diventa qui un accumulo di storie, di oggetti, di rifiuti e di persone che rappresentano “cose” prossime alla dispersione e alla distruzione.

In un simile scenario ogni connotazione precisa viene a cadere e ogni descrizione diventa impossibile e inutile, perché

These are the last things, she wrote. One by one they disappear and never come back. I can tell you of the ones I have seen, of the ones that are no more, but I doubt there will be time. [...] I don't expect you to understand. You have seen none of this, and even if you tried, you could not imagine it. [...] A house is there one day, and the next day is gone. A street you walked down yesterday is no longer there today. [...] When you live in the city, you learn to take nothing for granted. Close your eyes for a moment, turn around to look at something else, and the thing that was before you is suddenly gone.⁴²

In quest'incipit il lettore è immediatamente calato in una visione distopica del mondo, dove lo spazio fisico e concreto si dissolve, mettendo così alla prova anche la possibilità di dare significato alle cose. Gli abitanti, da parte loro, si devono adattare a una condizione di assoluta transitorietà poiché nulla sembra durare a lungo, tanto che “The essential thing is not to become inured. [...] Even if it is for the hundredth time, you must encounter each thing as if you have never known it before”.⁴³

Anche in questo caso lo spazio è irrepresentabile: un sistema di coordinate che sfuggono a ogni descrizione e alla possibilità di tradurre il mondo in parola. Non è un caso che Auster scelga di suddividere la “Città” in zone. Più vaga nei suoi confini e nella sua struttura, la zona rappresenta qui l'emblema di uno spazio mobile e mutevole, non connotato, che si costituisce come un passaggio continuo, come il luogo della rinegoziazione di valori e di una possibile connessione tra parti molto lontane tra loro. In quanto

⁴² Auster, *In the Country of Last Things*, 1-2.

⁴³ Auster, *In the Country of Last Things*, 7.

insieme di zone, la Città di *In the Country of Last Things* sfugge a ogni rappresentazione, perché la parola risulta in difetto rispetto a ciò che descrive. Tra le parole e le cose c'è un'interazione, ma anche un'interrogazione continua in cui viene meno un linguaggio comune. Anna è testimone tanto dello sgretolarsi dello spazio urbano quanto della perdita delle parole: incontra persone afasiche e si rende conto lei stessa di non essere capace di dire ciò che vede. L'afasia vede come estrema conseguenza la distruzione del linguaggio, ma *In the Country of Last Things* va anche oltre, presentando il caso in cui l'impossibilità di parlare e di pronunciare il mondo diventa l'impossibilità di esistere del mondo stesso:

The words come only when I think I won't be able to find them anymore, at the moment I despair of bringing them out again. Each day brings the same struggle, the same blankness, the same desire to forget and then not to forget. When it begins it is never anywhere but here, never anywhere but at this limit that the pencil begins to write. The story starts and stops, [...] and between each word, what silences, what words escape and vanish, never to be seen again.⁴⁴

Insieme alle cose scompaiono le parole con cui riferirsi a esse e, di conseguenza, la Città perde la sua memoria. Da qui ogni possibilità di scambio verbale viene meno. Anna scrive perché la scrittura è il solo modo di testimoniare l'esistenza di ciò che svanisce, una forma estrema di resistenza al fatto che “slowly and steadily, the city seems to be consuming itself, even as it remains. There is no way to explain it. I can only record, I cannot pretend to understand”.⁴⁵ L'esigenza di scrivere è il movimento continuo che cancella ogni cosa nel mondo ma soltanto per preservarla in una dimensione nuova che coincide con la parola scritta. La lettera di Anna e il racconto della sua esperienza nella Città testimoniano la scomparsa delle cose ma, contemporaneamente, le salvano in

⁴⁴ Auster, *In the Country of Last Things*, 38.

⁴⁵ Auster, *In the Country of Last Things*, 21-22.

un atto continuo di scrittura e di memoria. Come scrive François Hugonnier, anche l'azione di Anna si può considerare come un atto nomenclatorio dal carattere adamitico e “the text is suffused with silent connections with Babel”.⁴⁶

Come nel caso di *The New York Trilogy*, anche nelle pagine di *In The Country of Last Things* la dispersione del mondo dipende dalla mancanza di una parola comunicativa. Nel caso di Anna Blume, però, la sua scrittura si configura come una parola ultima, quasi apocalittica, a cui spetta il dovere di pronunciare ogni cosa per far sì che se ne conservi una traccia. Da questo punto di vista si può costruire un parallelo tra il libro di Auster e il *récit* di Blanchot *Le dernier mot*, tradotto dallo stesso Auster con il titolo *The Last Word*.⁴⁷ Al di là dalla somiglianza tra i titoli dei due lavori – alla luce di quanto detto fin qui, il libro di Auster potrebbe anche essere intitolato “In the Country of *Last Words*” –, sembra esistere una connessione proprio nel modo in cui la scrittura si rapporta a una scomparsa dello spazio e dei luoghi. Fin dalle prime righe del *récit* di Blanchot si vede come la narrazione di Auster si accordi su un sentire e su un'atmosfera simile. Questo è l'incipit di *Le dernier mot*: “Les paroles que j'entendis ce jour-là sonnet mal à mes oreilles, dans la plus belle rue de la ville”.⁴⁸ La situazione presentata è quella di *qualcuno* che, camminando per la strada di una città anonima, viene colpito e attratto da qualcosa di strano.⁴⁹ L'ambiguità della situazione non si chiarisce con il procedere della narrazione e, anzi, si intensifica a ogni pagina. La misteriosa città è un luogo in trasformazione perché improvvisamente manca una “parola d'ordine” su cui istituire legami verbali e connessioni tra le cose. In mancanza di qualsiasi tipo di comunicazione, tutto viene continuamente

⁴⁶ Hugonnier, “Speaking the Unspeakable: Auster's semiotic world”, 266.

⁴⁷ Cfr. Quasha (ed.), *The Station Hill Blanchot Reader*, 35-51.

⁴⁸ Blanchot, *Après coup*, 57.

⁴⁹ È interessante notare che Auster traduce la frase “sonnent mal” con l'inglese “rang strangely” [suonarono in modo strano], ponendo l'accento sulla qualità strana e estranea delle parole. Cfr., Blanchot, *Vicious Circles: Two Fictions and After the Fact*, in Quasha, *The Station Hill Blanchot Reader*, 37.

trasformato attraverso una dispersione del carattere identificativo degli ambienti e delle cose. Le stanze in cui il narratore si aggira mutano costantemente: prima una cella, poi la sala di una biblioteca, poi ancora l'aula di una scuola o di un tribunale, e infine una torre che domina la città dall'alto di una collina (sicuramente un riferimento alla Torre di Babele). Il narratore stesso cambia forma nel suo movimento e spostamento. Alternando fasi di sonno e di veglia, egli attraversa stati di coscienza e identità: diventa giudice, maestro, viene considerato Dio da alcuni bambini, per trasformarsi, infine, in una statua dopo essere passato fuori da sé.⁵⁰

Tuttavia, tra gli spazi attraversati la biblioteca sembra quello più emblematico e metaforizza il livello simbolico su cui si gioca la narrazione. Qui il narratore prende un libro che “*semblait ouvert sur la table à mon intention*”⁵¹ e comincia a leggere un passo che sembra descrivere la condizione della città:

Il y eut un temps où le langage cessa de lier les mots entre eux suivant des rapports simples et devint un instrument si délicat qu'on en interdit l'usage au plus grand nombre.⁵²

In queste parole si dà conto di un'ulteriore separazione tra le parole e il mondo, verso una impossibilità del linguaggio rappresentativo e denotativo. La biblioteca, che dovrebbe rappresentare l'ultimo luogo a garanzia di un'interpretazione unitaria e di un linguaggio comune attraverso il Libro, è in realtà il luogo della scomparsa del linguaggio e del sapere veicolato dal libro stesso e dalla narrazione. Nuovamente attratto dalla folla, il narratore scende in piazza dove apprende che “*il n'y a plus de bibliothèque. Chacun désormais lira à sa guise*”.⁵³ Viene così a mancare ogni linea guida nell'attività della lettura, così come in precedenza la mancanza della “parola d'ordine” aveva messo in scacco ogni possibilità di parlare

⁵⁰ Cfr. Blanchot, *Après coup*, 80-81.

⁵¹ Blanchot, *Après coup*, 58.

⁵² Blanchot, *Après coup*, 59.

⁵³ Blanchot, *Après coup*, 63.

una lingua condivisa. Ognuno re-inventa e cancella il linguaggio a modo suo e da una simile parola errante dipende l'impossibilità di descrivere e comprendere il mondo circostante.

Le dernier mot e *In the Country of Last Things* presentano dinamiche molto simili riguardo la relazione tra la scrittura e lo spazio. Per Blanchot scompaiono le coordinate spazio-temporali poiché non sembra esistere più nulla, è un mondo alla fine del mondo, in cui il linguaggio rappresentativo non regge più, poiché non ha più nulla da rappresentare:

“Le dernier mot” is driven by a force of disorientation and dissolution that eventually points to the imminent demise of the representational narrative and, beyond this particular tale, toward a radical transformation of the literary space altogether.⁵⁴

La stessa forza di disorientamento e dissoluzione muove Anna Blume attraverso le strade e gli edifici della Città. Nel libro di Auster, inoltre, viene ripreso lo spazio della biblioteca, che rappresenta per la protagonista una sorta di rifugio momentaneo all'esistenza errante fatta di continue scomparse. In quel luogo sembra esistere la possibilità ultima di uno scambio umano, che passa attraverso i libri, attraverso una codifica del linguaggio e una struttura rappresentativa garantita dall'autorità religiosa. I locali della biblioteca, infatti, sono occupati da rabbini e da studenti di altre religioni che fanno di quel luogo uno spazio sacro. Nella biblioteca Anna Blume incontra Samuel Farr, di cui si innamora. I due hanno un figlio, cosa proibita dalle leggi della Città. È questo un incontro fatale per lei e, sebbene Farr non possa aiutare Anna a ritrovare suo fratello, le garantisce un supporto importante perché con lui le parole tornano ad avere un significato. Farr, come del resto anche Anna, è uno scrittore che lavora a un libro sulla Città. L'ossessione della scrittura è totale, al punto che confessa: “I can't stop. The

⁵⁴ V. Liska, A. Cools, “*The Glory and the Abyss: Le ressassement éternel*”, in Hart (ed.), *Clandestine Encounters*, 49.

book is the only thing that keeps me going. [...] If I ever stopped working on it, I'd be lost".⁵⁵ Per essere rimasta incinta Anna viene cacciata dalla piccola comunità di cui è entrata a far parte. Da lì a poco, anche la biblioteca, come tutto il resto, crolla, diventando un cumulo di macerie e dissolvendo ogni speranza.

L'illusione di essere salvati dalle parole simbolizzate dai libri, sia per il narratore di *Le dernier mot* sia per Anna, è cancellata dalla stessa legge della scomparsa che investe i luoghi della narrazione. Il narratore del *récit* di Blanchot, una volta per strada descrive ciò che vede: "A certains carrefour, la terre tremblait et il semblait que la populace marchât sur le vide, qu'elle franchissait sur un passerelle de vocifération".⁵⁶ La città perde ogni definizione, la gente cammina sul vuoto e percorre strade fatte di un indefinito brusio. Non sono più le parole, con un significato preciso, a definire la città, ma una voce incomprensibile.

In *Le dernier mot* sono due le formule quasi magiche che vengono gridate dalla folla: la prima è "jusqu'à ce que" e la seconda è "il y a". Riguardo alla prima, il narratore rivolge una preghiera alla città: "O ville, [...] puisque bientôt je ne pourrai plus par mon langage communiquer avec vous, laissez-moi jusqu'à la fin jouir de ces choses auxquelles les mots répondent s'ils se brisent".⁵⁷ "Fino alla fine" il narratore è quindi intenzionato a parlare, a usare le parole per mantenere in vita le cose, pur sapendo che lo sforzo è vano, proprio come nel caso di Anna e di Samuel. Dall'altra parte, la seconda formula rimanda alla presenza neutra del linguaggio stesso: "Il y a" è ciò che resta quando tutto è svanito e questa presenza residuale si attesta nelle parole del narratore. Lo stesso paradosso, questa tensione tra scomparsa del mondo e delle parole e la presenza della scrittura, si trova proprio nella lettera di Anna Blume. Ciò che la spinge a scrivere è un istinto di sopravvivenza, una forza ineluttabile volta a mostrare ciò che c'è prima che tutto

⁵⁵ Auster, *In the Country of Last Things*, 104.

⁵⁶ Blanchot, *Après coup*, 63.

⁵⁷ Blanchot, *Après coup*, 65.

svanisca e se ne perda ogni traccia. La città di *In the Country of Last Things* è quindi uno spazio immenso, sconfinato, una zona che si stratifica in una pluralità di linguaggi, di memorie, di storie e di rifiuti. Ma anche questo spazio è destinato a scomparire per via di una legge interna alla narrazione, una legge della de-scrittione che fa venir meno ogni carattere referenziale della città e la chiude in un'esistenza puramente fittizia.

V.2.2. *Spazi bianchi*

Una simile tensione tra finzione e realtà regge però anche l'intera architettura di un altro lavoro fondamentale nell'opera di Blanchot, *Thomas l'obscur* (1941; 1950), primo romanzo pubblicato dallo scrittore francese che ci permette qui di identificare un effetto che si ritrova in modo significativo anche nella scrittura di Auster in merito al trattamento narrativo dello spazio. Fin dal primo capitolo, proprio le coordinate spaziali vengono immediatamente cancellate da una scrittura che cerca di riprodurre la visione del personaggio, il quale diventa un puro occhio, soltanto uno sguardo, in grado di registrare ogni modifica nel mondo circostante, che pian piano scompare e riappare mutato nella relazione con il corpo sempre meno reale di Thomas. Questo movimento di dispersione da cui prende le mosse la narrazione è il punto attorno a cui ruota tutto, perché, come scrive Jean Starobinski, "le roman, dans son parcours complet, est l'image amplifiée d'un circuit dessiné dans le premier chapitre".⁵⁸

Di fatto, questo è uno dei testi blanchottiani che maggiormente hanno a che fare con la dimensione spaziale e con gli effetti prodotti dalla scrittura. La forza del pensiero, che passa attraverso l'attività costante della vista, trasforma ogni sensazione in una forma di vuoto assoluto che investe tutto: dal personaggio al paesaggio. I pensieri di Thomas sono presi in una trasformazione che nell'arco

⁵⁸ Jean Starobinski, "Thomas l'obscur, chapitre premier", *Critique* 229, (1966), 498-514, qui 498.

narrativo lo porta fuori di sé, verso una dimensione altra che permette al suo corpo e ai suoi sensi di disperdersi e scivolare verso una totale assenza di luogo.

Il testo fa riferimento al vuoto assoluto per definire l'ambiente in cui si genera la sovversione tra soggetto e oggetto dell'osservazione. In questo senso, ancora nel primo capitolo, quando Thomas si immerge nel mare, è descritta la fusione tra l'acqua e il corpo:

L'eau tournait en tourbillons. Était-ce réellement de l'eau ? Tantôt l'écume voltigeait devant ses yeux comme des flocons blanchâtres, tantôt l'absence de l'eau prenait son corps et l'entraînant violemment. [...] L'ivresse de sortir de soi, de glisser dans le vide, de se disperser dans la pensée de l'eau, lui faisait oublier tout malaise. [...] Il avait alors un véritable brouillard devant la vue et il distinguait n'importe quoi dans ce vide trouble que ces regards perçaient fiévreusement.⁵⁹

La scrittura si concentra su effetti visivi che suggeriscono la presenza fisica di un'essenza coprente e in grado di disperdere e impedire la visione. Da qui deriva il vuoto spaziale in cui fluttua il corpo di Thomas, pronto a trasformarsi e a ricomparire in nuove figure.

Come si è visto a proposito delle poesie, ma anche in alcune descrizioni della città in *The New York Trilogy*, un simile effetto di fusione tra l'occhio e il mondo si ritrova anche in Auster e definisce lo spazio non come insieme di punti precisi, ma piuttosto come una forma continua e magmatica in cui si muove la scrittura. Questo meccanismo fa anche dello spazio urbano una sorta di punto di dispersione, poiché nella relazione con la parola la città perde i suoi confini e diventa un vuoto indistinto in cui lo scrittore definisce quasi un nuovo concetto spaziale. È in questi termini che Tim Woods legge *In the Country of Last Things*, evidenziando come l'attenzione di Auster sia rivolta verso l'idea di *spazialità* che

⁵⁹ Blanchot, *Thomas l'obscur*, 10-13.

emerge dalle pratiche dei luoghi piuttosto che verso una plausibile descrizione dei luoghi stessi.⁶⁰ Secondo Wood, infatti, lo spazio si mostra attraverso le tensioni interne alla struttura gerarchica e di potere descritte: certi spazi sono praticabili, altri sono proibiti, altri ancora richiedono autorizzazioni specifiche. La Città si costituisce come rete di interazioni e di scambi, mentre gli abitanti sono rappresentati come dei *bricoleurs*⁶¹ che compongono nuovi spazi in cui esercitare la loro opposizione a un potere costituito. Se questo è vero, però, va sottolineato che Auster si concentra in particolare sugli effetti che una simile idea è in grado di produrre e non si sofferma sulla descrizione dei fatti che la rappresentano. In altre parole, sebbene il motivo della *placelessness* sia radicato in una dimensione socio-politica, nella visione austeriana esso sembra avere il carattere di un effetto letterario rivolto a una trasformazione radicale della relazione tra la scrittura e lo spazio.

Da questo punto di vista, se svincolata dalla connotazione precisa che aveva in *In The Country of Last Things*, l'idea di zona viene ad assumere per Auster il carattere di un più generico spazio dell'indefinito. Lo stesso concetto, infatti, si può estendere anche ad altri romanzi in cui uno spazio mentale agisce per configurare uno spazio ininterrotto dove tutto si perde e si confonde. *Man in the Dark* rappresenta un chiaro esempio di un simile processo. La contrapposizione tra l'America in cui vive August Brill e l'altra America distopica della storia di Owen Brick struttura una sorta di zona di scambio e di sovrapposizione tra le caratteristiche di uno spazio mentale e di uno reale. Questa è una formula sfruttata principalmente dalla letteratura di fantascienza, in quanto permette di esasperare alcune particolarità reali per configurare scenari

⁶⁰ Tim Woods, "Looking for Signs in the Air": Urban Space and the Postmodernism in *In the Country of Last Things*", in Barone, *Beyond the Red Notebook*, 107-128.

⁶¹ Woods, "Looking for Signs in the Air": Urban Space and the Postmodernism in *In the Country of Last Things*", 111.

apocalittici o semplicemente fantastici.⁶² Allo stesso modo, il parco dove Nashe e Pozzi sono tenuti prigionieri circoscrive una zona della casa in cui ogni diritto è sospeso. Anche la costruzione del muro traccia un'ulteriore riduzione di spazio che riconfigura in modo sempre più marcato un processo di chiusura all'interno di una dimensione a-topica. In questo modo, la zona perde qualsiasi valore rappresentativo e si attesta piuttosto come centro di un effetto di scomparsa dello spazio stesso. A questi luoghi, che nella dinamica della narrazione hanno spesso il compito di sottolineare un passaggio e di identificare un cambiamento di stato dei personaggi, è associato un certo carattere indefinito, una mancanza di consistenza, esattamente quella *blankness* vista in precedenza.

Sono tutti luoghi in cui ha inizio un processo di dispersione. Qui si attiva il dispositivo della scomparsa che risponde alla legge della scrittura. Nei romanzi di Auster questo livello di rarefazione spaziale è spesso accostato a una particolare scelta coloristica, che ne accresce l'effetto visivo. Come scrive Mireille Hardy in un saggio dedicato all'insistenza sul colore bianco nelle pagine e nelle descrizioni dei luoghi della *Trilogia*,

La disparition progressive des protagonistes s'opère à travers un phénomène comparable à celui d'un maelström de blancheur ou d'un vortex lumineux : circularité narrative, accélération du mouvement, attraction du vide, rétrécissement du cercle, et surtout effacement continu des repères par un blanchiment constant du texte.⁶³

⁶² Questo è un tratto condiviso anche da molta letteratura cosiddetta apocalittica contemporanea, dove la riconoscibilità degli spazi urbani viene via via abbandonata in favore di descrizioni di luoghi disabitati e che hanno ormai perso le loro funzioni. Si vedano come casi emblematici, per esempio, *The Road* di Cormac McCarthy, o *Black Village* di Antoine Volodine, firmato con lo pseudonimo di Lutz Bassmann.

⁶³ Mireille Hardy, "Le Blanchiment des repères dans la *Trilogie New-Yorkaise*", in Duperray, *L'Oeuvre de Paul Auster*, 114.

Hardy mette in evidenza i molti casi in cui il biancore della neve copre le strade rendendo la città impraticabile e impossibile da “leggere”. Le stesse strade che in *City of Glass* rappresentavano lo spazio di movimento dei personaggi e avevano dei nomi e delle coordinate precise, diventano irriconoscibili verso la fine della storia per via della neve che le ricopre: “the city was entirely white now”.⁶⁴ Il giovane Stillman si presenta vestito di bianco e le sue parole si confondono in una farneticazione priva di senso, come se si coprissero a vicenda. La stessa neve attraversa anche le pagine di *Ghosts*, rendendo la città misteriosa e ovattata: “Because of the snow, visibility is poor, and Blue has trouble deciphering what is happening in Black’s room. [...] The day remains dark, and through the endlessly falling snow, Black appears to be no more than a shadow”.⁶⁵

Anche in questo caso, l’impedimento che si traduce in impossibilità di conoscere comincia dalla vista. Il personaggio che rimane nell’ombra dopo aver commissionato il caso a Blue si chiama White, e alla fine della storia sembra quasi fondersi con Black. Infine, molte scene di *The Locked Room* sono ambientate durante una nevicata e presentano condizioni meteorologiche che sembrano far svanire il mondo circostante. Le descrizioni dello spazio negli ultimi due libri della *Trilogia* diventano sempre più opache perché, mentre la scrittura si avvicina alla sua essenza – la stanza chiusa di Fanshawe –, il mondo fuori deve scomparire. A questo proposito Blue descrive il suo rapporto sul caso Black, dicendo: “It’s as though his words, instead of drawing out the facts and making them sit palpably in the world, have induced them to disappear”.⁶⁶ Dalla sua stanza chiusa, che sembra chiudere anche ogni possibilità di dire il mondo, Fanshawe grida al narratore: “Not Fanshawe – ever again!”⁶⁷ La formula, che ricorda quella del narratore di *La folie du jour* (“Un

⁶⁴ Auster, *New York Trilogy*, 132.

⁶⁵ Auster, *New York Trilogy*, 141.

⁶⁶ Auster, *New York Trilogy*, 147.

⁶⁷ Auster, *New York Trilogy*, 306.

récit? Non, pas de récit plus jamais”), essendo forse Fanshawe anche il senso ultimo della storia stessa, sembra portare a compimento un atto di chiusura dove scrittura e spazio svaniscono.

La dimensione del biancore, profondamente legata al vuoto, che torna costantemente a coprire il testo e costituisce un motivo di cancellazione delle parole, si ritrova anche in altre opere dell'autore. Già a partire dalla chiusura di *White Spaces*, infatti, si trova una relazione stretta tra l'esperienza della scrittura e il tono ovattato e isolato creato dalla neve bianca: “Never to be anywhere but here. And the immense journey through space that continues. Everywhere, as if each place were here. And the snow falling endlessly in the winter night”.⁶⁸ Ogni spazio si perde e si confonde nel viaggio infinito dell'occhio lungo le cose tradotte nella scrittura. In *White Spaces* l'esperienza di fusione tra l'io narrante [I e eye] e l'oggetto, l'orizzonte dell'osservazione, ha una dinamica simile a quella presentata in *Thomas l'Obscur*, perché la fisicità dello scrittore esce trasformata dalla forza della visione e dalla sua ri-configurazione scritturale.

Lungi dall'essere un colore come gli altri, in Auster il bianco assume la connotazione di equivalente visivo del processo di neutralizzazione messo in atto dalla scrittura. Ancora Hardy scrive che la condizione di instabilità generata dal bianco sembra “traduire en clair la dissolution dans l'éther, de sorte que chaque élément de cette accumulation de blancheur efface un peu plus le personnage et creuse le vide autour de lui”.⁶⁹

In generale, il colore bianco si può considerare come la forma originaria da cui deriva ogni altra cosa.⁷⁰ Del resto, anche in termini simbolici, il bianco della pagina è sempre stato considerato come una materializzazione del vuoto assoluto che prelude ad ogni

⁶⁸ Auster, *Ground Work*, 88.

⁶⁹ Hardy, “Le blanchiment des repères dans la *Trilogie New-Yorkaise*”, 119.

⁷⁰ Per un'approfondita analisi dell'estetica del bianco nelle manifestazioni più diverse della cultura Occidentale si veda Alberto Castoldi, *Bianco* (Firenze: La Nuova Italia, 1998).

virtualità, e un poeta come Mallarmé si è fatto interprete di questa dimensione estetica che vede nella pagina la possibilità estrema di rappresentare contemporaneamente il mondo e il Nulla. Il bianco, quindi, non può mai essere considerato come un colore statico, poiché per sua natura diventa il vuoto in cui si può manifestare tutto e in cui tutto ritorna irrimediabilmente al vuoto. In un certo senso, questa circolarità è ben esemplificata in *Ghosts*, dove proprio White è il motore che origina la situazione, ingaggiando Blue per seguire Black, ma alla fine si confonde con lo stesso Black, portando la storia alla dissoluzione di ogni possibilità.

La bianchezza degli spazi, quindi, manifesta l'esperienza della scomparsa del mondo e dei personaggi nella pagina, anch'essa bianca, della scrittura. In questo senso, attraverso il bianco, lo spazio vuoto, la stanza chiusa, ma anche il *blank* visto per *Travels in the Scriptorium* – in cui lo stesso Mr. Blank è vestito di bianco –, si costituisce una sorta di campionario di motivi della scomparsa che viene tradotta visivamente. I molteplici elementi riconducibili all'ambito semantico del bianco si offrono come un correlativo dello scomparire, in quanto presenza di qualcosa che rende invisibile ciò che descrive. Il biancore delle cose, infatti, in Auster acquisisce sostanza proprio in quanto visualizzazione di un processo di divenire. In altre parole, da un punto di vista visivo, il bianco assume la sua forza maggiore proprio in virtù della sua vicinanza a qualcosa che lo contrasta; soltanto da una simile relazione scaturisce la sua essenza coprente o il suo potere trasformativo. Un esempio su tutti è ancora il gioco che riguarda White e Black, dei quali non è mai possibile stabilire fino in fondo l'identità certa.

Nelle sue *Osservazioni sui colori* (1977) Ludwig Wittgenstein considera il bianco, così come il nero, un colore non trasparente, in grado di influenzare ogni altro colore attraverso la sua azione riflettente e, per certi versi, attraente. Poiché il bianco ha una qualità luminosa che ad altri colori non può essere associata esso è considerato come un colore che svolge un'azione sulle cose e sulla loro percezione. Come sostiene Wittgenstein l'esperienza concepisce

soltanto una sorta di impressione⁷¹ di luminosità associata al bianco ma mai si potrà concepire un bianco puro, proprio perché esso è un colore che deriva prevalentemente da una serie di relazioni con la luce e con i colori vicini. Ciò porta il bianco a essere una sorta di colore della trasformazione: traccia visibile di un processo di modifica che agisce direttamente sulle cose e le rende instabili, sempre prossime al cambiamento.

L'impressione e l'effetto che emergono dai vari "spazi bianchi" riconoscibili in Auster si strutturano secondo la stessa logica. Essi influiscono su ciò che li circonda creando una zona di slittamento, nei personaggi ma anche nei luoghi intorno, in cui nulla può essere univocamente definito. Lo spazio bianco si può considerare quindi come lo *spazio neutro* per eccellenza, ma di un neutro che porta a presenza l'instabilità delle cose. È per questo che gli spazi bianchi si possono associare anche con il punto di fuga dei personaggi, che, come accadeva emblematicamente in *The New York Trilogy*, sembrano fondersi con il mondo e perdersi in un comune processo di dissoluzione.

V.3. *Il tempo dello scomparire*

Al processo di scomparsa dello spazio, in Auster, fa spesso da contrappunto un'azione sulla dimensione temporale. A una chiusura dell'esterno si contrappone un'apertura dell'interiorità, che si articola attraverso un processo di stratificazione di ricordi e finzioni. La relazione tra la memoria – sia essa personale o generazionale e, in rari casi, storica – e la necessità della scrittura si configura come tensione centrale in molte opere. In filigrana ai romanzi sembra esistere il tentativo di spazializzare la dimensione temporale, renderla concreta, per mezzo di una scrittura che impiega in chiave finzionale elementi della memoria personale dell'autore. Non è un

⁷¹ Ludwig Wittgenstein, *Osservazioni sui colori* [1977] (Torino: Einaudi, 2000), 83.

caso che nella maggior parte dei romanzi, i rimandi biografici tipici dell'opera austeriana si riconoscano soprattutto nelle sezioni in cui è evidente una certa preponderanza tematica della dimensione temporale rispetto a quella spaziale. Tuttavia, fatta eccezione per il caso di *The New York Trilogy*, dove assume esplicitamente il ruolo di "spettatore" della sua opera, Auster sembra concepirsi come personaggio per lo più attribuendo aspetti biografici alle proprie figure sempre in riferimento al loro passato. È proprio la dimensione del passato, per sua natura virtuale, come ricorda Bergson, a permettere la virtualizzazione di sé nella forma narrativa.⁷² In altri termini, la libertà con cui Auster traspone la sua vita e sé stesso sul piano fittizio è garantita da un certo distacco temporale che separa i fatti del passato, sedimentati nella memoria, e il presente dell'atto della scrittura. In un simile orizzonte, il passato assume l'aspetto di qualcosa di ineffabile, un'impossibilità che lancia una sfida alla scrittura, alle sue forme e alle sue strutture. Così l'atto scritturale rivolto alla memoria non sembra avere solo valore documentaristico ma si configura ancora come la volontà di esplorare le numerose possibilità di riconfigurare in modo nuovo ciò che è accaduto. In questo senso la scrittura di Auster è più vicina alle forme dell'*autofiction* che a quelle esplicitate del *memoir* e dell'autobiografia.

Tuttavia, alla luce dei processi tensivi della scrittura indagati nei capitoli precedenti, anche il passato, la memoria personale e il racconto di sé sono sottoposti a una forma di alterazione e dispersione. La scrittura della memoria, infatti, si scontra con le problematiche

⁷² Henri Bergson sostiene che il passato, inteso come ricordo disponibile al soggetto, si configuri come una sostanza virtuale che può essere attualizzata nel presente in ogni momento per mezzo di un'azione, sia volontaria che involontaria, della memoria. In particolare, è l'analisi fatta da Gilles Deleuze a insistere sulla relazione fondamentale che Bergson evidenzia tra la virtualità del passato e la molteplicità di attualizzazioni in cui questo si può manifestare. Ciò permette di individuare la memoria come una sorta di campo infinito in cui le possibilità offerte dal passato creano la durata del soggetto come universo virtuale e molteplice. Cfr. Gilles Deleuze, *Le bergsonisme* [1966] (Paris: Presses Universitaires de France, 2011), 29-45.

di una parola errante e non rappresentativa, dando vita così a un racconto che non può sfuggire all'istanza de-soggettivante. In questi termini, non soltanto ogni idea di affidabilità nei confronti della narrazione e del narratore viene messa in discussione, ma ogni visione univoca dell'adesione tra il vissuto e lo scritto è da sempre impedita per via del carattere continuamente mutevole della parola finzionale. Sembra valere qui l'idea di "de-facement" espressa da Paul de Man riguardo alla scrittura autobiografica, secondo la quale ogni scrittura di sé è sempre attraversata e deviata dalla dimensione fittizia della letteratura e in questo modo è sempre una negoziazione tra una posizione affermativa e una negativa. Così, anche l'autobiografia diventa una sorta di movimento che cancella e espropria colui che scrive della sua stessa presenza, poiché, esprimendosi attraverso la fiction è messa in scacco ogni presunta trasparenza di ciò che viene affermato così come ogni sua possibile verifica.⁷³

Il problema identitario evidenziato da molti critici come centro della narrativa di Auster non può certo lasciare intatta la relazione con la memoria o con il passato, problematiche altrettanto importanti della sua scrittura. In questo senso, se l'identità personale si determina in una dimensione legata alla ricerca prevalentemente letteraria condotta dai personaggi, ivi compreso lo stesso Auster, anche il *memoir*, l'autobiografia o la frammentazione dei ricordi nella scrittura finzionale non possono essere considerati come semplici esemplari di genere, ma diventano il centro di un meccanismo che trasforma e interroga i suoi oggetti.

V.3.1. *Memoria e oblio*

La presenza

In linea generale, fatta eccezione per *The Invention of Solitude* e *The New York Trilogy* che rappresentano l'atto fondativo vero

⁷³ Cfr. Paul de Man, "Autobiography as De-Facement", *Comparative Literature*, 94:5 (1979), 919-930. Poi in *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1986.

e proprio della scrittura di Auster, sono in particolare i libri più recenti a trattare, a vario titolo, la problematica temporale. *Oracle Night*, *Invisible* (2009), *Sunset Park* (2010), il dittico composto dai due *memoirs* *Winter Journal* (2012) e *Report from the Interior* (2013), così come *4321* (2017) e *Baumgartner* (2023) sono tutti esempi di narrazioni in cui è all'opera, sebbene in modi molto diversi, una diretta azione della scrittura sull'idea di tempo. In molti di questi casi, la memoria diventa il centro della ricerca narrativa e, di conseguenza, il passato entra nella scrittura come una presenza che dilata la condizione temporale dei personaggi. Ciò, però, non contribuisce a dare loro una storia o un'identità più precisa, ma sembra soltanto delocalizzarli attraverso il tempo così come avviene attraverso lo spazio. In questo modo, il passato non è un indizio in grado di fornire informazioni sui personaggi ma soltanto una dimensione che entra in relazione con la loro presenza scritturale. In Auster, l'uso della memoria e di inserti biografici nella scrittura è prevalentemente un modo per creare una relazione tra tempi diversi, ma essa non ha finalità esplicative volte a trovare nel passato il senso di quanto accade nel presente della narrazione. Il passato resta una condizione altra, una presenza che si configura ed emerge come alterità, un'immagine virtuale sempre a disposizione. Per questo, nei libri esplicitamente di *fiction*, i suoi elementi sono spesso legati a supporti visuali: fotografie o filmati, ma in altri casi anche visualizzazioni mentali. Questa dimensione materiale circoscrive la presenza del tempo a qualcosa di "tangibile" di cui i personaggi fanno esperienza nell'attualità che coincide con il momento descritto. Ciò definisce una sorta di affiancamento e sovrapposizione tra tempi, ma il risultato sembra rimarcare la profonda differenza ontologica che esiste tra presente, passato e, in alcuni casi, futuro.

Un esempio aiuta a comprendere meglio questa relazione. *Oracle Night* è un libro profondamente legato a una ricerca *del* tempo. Si è visto come il taccuino costituisca il centro di una scrittura che si concretizza in fatti reali solo dopo la parola, portando così a presenza nell'atto della scrittura ciò che accade in seguito. Ma è anche la dimensione passata ad avere un'interessante ricaduta sull'espe-

rienza della scrittura. Il narratore riporta una conversazione che John Trause ha con Richard, il fratello di sua moglie. L'episodio narrato riguarda il ritrovamento, tra gli oggetti accatastati in garage, di un piccolo visore 3D in grado di visualizzare le diapositive come fossero immagini tridimensionali. Richard è entusiasta della scoperta e comincia a guardare alcune fotografie: per la maggior parte ritratti di famiglia e scene della sua infanzia. Subito è però assalito da una sensazione particolare, come se

Everyone in them looked alive, brimming with energy, present in the moment, a part of some eternal *now* that had gone on perpetuating itself [...]. The longer he looked at the slides, Richard said, the more he felt that he could see figures breathing [...]. He was standing on the lawn with three ghosts.⁷⁴

La descrizione di quel momento mette in evidenza un'apertura temporale, un passaggio che permette un flusso costante di presenza attraverso il tempo. In questo modo le fotografie non dicono qualcosa riguardo sul personaggio di Richard, non ne approfondiscono la personalità, dato che questa è la sua unica apparizione in tutta la narrazione. Le immagini si attestano soltanto come la presenza di un tempo altro all'interno della scrittura, una sorta di comparsa di ciò che non ha più alcuna dimensione reale. Le fotografie sono appunto dei "fantasmi", immagini che riportano a presenza qualcosa che è ormai altro, quel "retour du mort" che secondo Barthes, sulla scorta di Sontag, ogni fotografia porta con sé.⁷⁵

La stessa dimensione fantasmatica si ritrova anche in *Sunset Park*, libro che descrive la scelta di Miles Heller di affrontare il proprio passato. Heller, responsabile involontario della morte accidentale del fratellastro, da New York scappa in Florida dove comincia una nuova vita per fuggire dalle proprie responsabilità. Il caso e poi il senso di colpa, però, lo riportano a Brooklyn, per

⁷⁴ Auster, *Oracle Night*, 32-33.

⁷⁵ Cfr., Roland Barthes, *La chambre claire* (Paris: Seuil, 1980), 22. Cfr. Susan Sontag, *On Photography* [1977] (London: Penguin, 2008).

affrontare i genitori abbandonati e cercare un perdono difficile. La storia è quella di un viaggio di ritorno, sia nello spazio sia nel tempo, con l'intenzione di espiare una colpa. E fin dall'inizio si trova una riflessione legata al passare del tempo e, anche in questo caso, un'immagine fantasmatica rende concreto il senso di infinito disfacimento delle cose, così come delle vite che passano:

For almost a year now, he has been taking photographs of abandoned things. [...] He has taken it upon himself to document the last, lingering traces of those scattered lives in order to prove that the vanished families were once here, that the ghosts of people he will never see and never know are still present in the discarded things strewn about their empty houses.⁷⁶

La fotografia del passato oscilla quindi continuamente tra un valore documentale, che ne fa una sorta di traccia, e la sua presenza, che mette i soggetti in relazione tra loro. La scrittura lavora in questa tensione quasi creando uno slittamento continuo tra una forma e l'altra.

La presenza del passato non annulla quindi la distanza, che resta evidente, ma piuttosto sembra farsi indice dell'apertura temporale. Una volta entrata nella scrittura, la presenza non si rende presente, ma segnala la sua lontananza dal presente, la sua alterità, nella quale il personaggio che guarda si immerge come in uno spazio-tempo estraneo. Così, la fotografia diventa l'emblema di ciò che è assolutamente altro e che non ha presente, se non in un'interruzione momentanea del tempo della narrazione.

In questa alterità ritorna anche il concetto di *fuori* visto all'opera nella narrativa austeriana. Spezzando il tempo lineare, la fotografia produce quindi quella che, per usare le parole che ancora Blanchot scrive commentando un testo di Dupin su Giacometti, si può definire come una

⁷⁶ Paul Auster, *Sunset Park* (London: Faber & Faber, 2010), 1.

Distance qui est la profondeur même de la présence, laquelle, étant toute manifeste, réduite à sa surface, semble sans intériorité, pourtant inviolable, parce que identique à l'infini du Dehors même.⁷⁷

In modo simile, anche i personaggi di Auster, e probabilmente lo stesso Auster, guardano alla fotografia. L'esperienza delle immagini in *Travels in the Scriptorium* o del video in *Man in the Dark* ne sono un esempio. Si è visto come nel primo caso le immagini dei personaggi si configurano come traccia di un passato "letterario", sia nell'intera opera di Auster sia per creare una nuova continuità all'interno del libro stesso. Contemporaneamente, però, le immagini acquisiscono valore di presenza nel momento in cui i personaggi ritratti entrano nella stanza e nella mente di Mr. Blank.

Sul piano della struttura narrativa, inoltre, l'organizzazione temporale di *Travels in the Scriptorium* sembra rimandare al principio dell'ellissi, nella misura in cui presenta una particolare forma di quella che Genette chiama ellissi *implicita*.⁷⁸ Il libro di Auster, infatti, attraverso la presenza dei personaggi dei romanzi precedenti, mette il lettore nella condizione di dover inferire molte informazioni riguardo la loro storia, creando così una struttura ellittica che si estende in chiave intertestuale. In altre parole, l'elisione temporale presentata in *Travels in the Scriptorium* è una sorta di ellissi impossibile da localizzare nei limiti della storia narrata, poiché quanto viene taciuto riguardo alla condizione dei personaggi non si può ricostruire attraverso le informazioni interne al libro, ma deve essere recuperato negli altri romanzi. In questo modo, i personaggi del passato, così come le loro immagini, diventano delle presenze temporali contemporaneamente interne ed esterne allo stesso *Travels in the Scriptorium*.

Apparentemente più semplice, invece, è il caso del filmato della decapitazione del giovane Titus in *Man in the Dark*, che incarna sia lo statuto di traccia e documento sia quello di presenza che infesta

⁷⁷ Blanchot, *L'Amitié*, 307.

⁷⁸ Cfr. Genette, *Figure III*, 140.

il pensiero di Katya e August Brill. Il filmato rappresenta un passato che ritorna con tutta la forza della sua violenza, documentando le atrocità della guerra ma anche la presenza del corpo senza vita e della sua trasformazione in fantasma.

La visione

Se l'oscillazione del passato e del ricordo tra lo statuto di traccia e quello di presenza è uno dei segni distintivi del modo di trattare il tempo nell'opera narrativa di Auster, è nella sua scrittura più esplicitamente autobiografica che viene problematizzato in modo più articolato l'aspetto temporale legato alla scrittura della memoria. In *The Invention of Solitude*, e poi anche in *Winter Journal* e *Report from the Interior*, che si possono considerare come i suoi tre *memoirs* meno canonici,⁷⁹ viene evidenziata la difficile relazione tra la scrittura come tentativo di riportare alla luce il passato e salvaguardare la memoria e, di contro, l'oblio insito in ogni atto di scrittura. In tal modo la tensione tra memoria e oblio sembra essere, in termini temporali, la traduzione del movimento sempre attivo tra la presenza scritturale e la scomparsa nella scrittura. La narrazione della memoria si trova dunque unita all'oblio perché attiva in sé un processo di dispersione. Le fotografie descritte in "Portrait of an Invisible Man", anziché rappresentare la traccia precisa di qualcosa che è stato, diventano il centro di una speculazione possibile, di un racconto ancora da fare. Così,

il padre appare "invisibile" al figlio, e di fronte alle foto giovanili, che ne rendono un'immagine da lui mai conosciuta, Auster si trova ad inventare quella stessa memoria che, attraverso le fotografie familiari pensava di rinforzare.⁸⁰

⁷⁹ Anche *Hand to Mouth* [1997] e *The Red Notebook* [1992] si possono catalogare sotto la definizione di *memoir*, ma in quel caso, come visto brevemente nei capitoli precedenti, la struttura resta abbastanza fedele a quanto ci si potrebbe aspettare da un'autobiografia e quindi si è scelto di non occuparcene direttamente in questa parte.

⁸⁰ Albertazzi, *Il nulla, quasi*, 37.

Il valore testimoniale viene meno, la memoria è un campo di invenzione e di nuove configurazioni possibili di ciò che è stato il passato, ma soprattutto la scrittura diventa il centro di un'impossibile unità dell'oggetto del ricordo. Lo stesso Auster ammette l'impossibilità del compito prefissato:

Impossible to say anything without reservation: he was good, or he was bad; he was this, or he was that. All of them are true. At times I have the feeling that I am writing about three or four different men, each one distinct, each one a contradiction of all the others. Fragments.⁸¹

Il passato diventa quindi una possibilità da ri-vivere in scrittura e non la certezza di qualcosa di già vissuto. Allo stesso modo, come insegnava Ricoeur, l'identità propria e altrui, è già affidata a una forma narrativa in cui fittizio e reale si mescolano e si proiettano tanto sul passato quanto sul futuro, o in uno spazio possibile.⁸² Ogni scrittura del passato per Auster è un modo per ribadire l'impossibilità di un tempo chiuso una volta per tutte, al punto che per lui la memoria si configura come "space in which a thing happens for the second time".⁸³ In questo ri-accadere delle cose, però, tutto si trasforma in qualcosa di nuovo e la memoria diventa anche il luogo di una pluralità di forme e di scritture in cui chi ricorda perde la sua soggettività. Ciò è reso particolarmente evidente in "The Book of Memory", dove si è visto che la memoria diventa un oggetto impossibile da singolarizzare e da personalizzare. Già il passaggio alla terza persona narrativa mette in scacco ogni tentativo di far aderire i ricordi a un individuo definito, inoltre, il libro stesso si configura come una serie di frammenti in cui la consequenzialità temporale salta per far posto a una molteplicità di *visioni* del pas-

⁸¹ Auster, *The Invention of Solitude*, 61.

⁸² Su questa dimensione narrativa dell'identità in Ricoeur come modo di accesso all'identità personale si rimanda in particolare a Paul Ricoeur, "L'identité narrative", *Esprit*, 140-141: 7/8 (1988), 295-304, qui 301.

⁸³ Auster, *The Invention of Solitude*, 83.

sato. È un passato che non ha più soggetto quello descritto nelle pagine di Auster: la memoria di A., l'egli di cui narra "The Book of Memory" diventa così memoria di tutti, memoria universale, e comprende quindi una riflessione che trascende i limiti del *memoir* per diventare, invece, una sorta di saggio sull'arte della memoria.

In *The Invention of Solitude* il passato stesso subisce un processo di contrazione ed espansione che fa del tempo un elemento di dispersione dell'io narrante.⁸⁴ In questo senso, per Auster la forma scritta non è mai documento o traccia della vita di chi scrive, la sua garanzia, ma diventa piuttosto il centro di dissoluzione della struttura temporale e della soggettività di chi scrive. La successione delle visioni non crea una durata lineare, non definisce i ricordi di una vita e non rende conto di un'evoluzione personale, come ci si potrebbe aspettare da una scrittura di memorie. Piuttosto sembra rappresentare dei punti isolati nel tempo, dei frammenti ripiegati su se stessi. Dalla somma dei particolari si creano la presenza e la visione del passato che ritorna. Il *memoir* annulla così il tempo come successione di eventi e lo struttura come insieme parcellizzato di istanti che si sono succeduti e che, una volta scritti, entrano nell'oblio della mente che li ha ricordati e che li ha vissuti. Chi ricorda, attraverso l'atto della scrittura non è già più sé stesso, è altro rispetto al soggetto di cui il ricordo parla. Così si creano soggetti distinti: colui che scrive e che ricorda da una parte e il soggetto del ricordo dall'altra.

Come scrive Emanuele Trevi, cercando di approfondire la fenditura tra soggetto narrante e oggetto narrato (la memoria) è come se Auster si rendesse conto che

ugualmente inadeguati risultano sia l'«io» che il «lui», come se la grammatica stessa, posta di fronte al bisogno di parlare di sé, difettasse di un ulteriore pronome, capace di tenerci al centro del

⁸⁴ Riguardo alla strategia di distanziamento operata e rivolta a far saltare i parametri di un certo tipo di autobiografismo si veda il saggio di Emanuele Trevi, "Paul Auster: una poetica della solitudine", in Claudio Cattaruzza (a cura di), *Dedica a Paul Auster* (Pordenone: Thesis Dedicazioni Edizioni, 2009), 51.

discorso e simultaneamente proiettarci fuori, in qualità di oggetto oltre che di soggetto del discorso.⁸⁵

Tuttavia, lo scrittore statunitense ha continuato a cercare nuove strade per ribadire questo distacco anche in *Winter Journal e Report from the Interior*, dove esplora come espediente narrativo la seconda persona singolare. Anche in questa scelta, infatti, l'autore sembra proiettare la memoria fuori dal soggetto che ha vissuto gli eventi:

Some memories are so strange to you, so unlikely, so outside the realm of the plausible, that you find it difficult to reconcile them with the fact that you are the person who experienced the events you are remembering.⁸⁶

Auster forza così i limiti stessi della forma narrativa che sceglie di adottare, cioè il *memoir*.⁸⁷ Attraverso la scrittura mette in evidenza un'apertura tra l'evento del passato e l'atto della memoria così come ripresentato nella forma scritturale.

Riguardo alla dimensione temporale, accomunati dall'oggetto della narrazione (episodi della vita dell'autore) e dall'uso della seconda persona, questi lavori costituiscono un dittico che riflette sulle trasformazioni a cui ognuno è sottoposto. Come lo stesso Auster afferma in un'intervista, l'uso del "tu" rappresenta la volontà di essere universali riguardo a un evento tanto generale quanto il passare del tempo.⁸⁸ La divisione in due libri, uno dedicato alla memoria fisica, a visioni del passato vissute attraverso le impressioni

⁸⁵ Trevi, "Paul Auster: una poetica della solitudine", 52.

⁸⁶ Paul Auster, *Winter Journal*, (New York: Henry Holt, 2012), 113.

⁸⁷ Sull'anomalia dell'uso della seconda persona nell'autobiografia e soprattutto sui movimenti di un'ambigua oscillazione tra soggettività e relazionalità garantiti da questa strategia narrativa nel caso dei *memoirs* di Auster si rimanda al recente studio di Christina Schönberger-Stepien, *Contemporary Second- and Third-Person Autobiographical Writing: Narrating the Male Self* (New York: Routledge, 2023).

⁸⁸ Si veda l'intervista rilasciata ad Antonio Monda su *La Repubblica* del 9/11/2012.

sensoriali del corpo (*Winter Journal*), l'altro dedicato ai ricordi di una formazione psicologica, con riferimento all'evoluzione del pensiero e della propria visione del mondo (*Report From the Interior*), si può considerare un ulteriore elemento di divisione interna al soggetto della narrazione.

Winter Journal si configura come una serie di visioni, l'insieme degli istanti che costituiscono lo sviluppo e la vita di un corpo umano. Auster sottolinea fin dalle prime pagine l'importanza che il movimento fisico, in modo particolare ancora il camminare, riveste nella sua attività di scrittore, mettendo in luce una dinamica secondo cui la scrittura parte dal corpo più che dalla mente.⁸⁹ Tutta la narrazione si configura come "a catalogue of sensory data. What one might call a *phenomenology of breathing*".⁹⁰ Tornando a fare riferimento alla dimensione fenomenologica, qui si esplicita meglio il livello su cui si costruisce l'insieme di frammenti e riflessioni che compongono il libro. Ciò che emerge in modo evidente è l'esperienza percettiva a cui sono legate le impressioni riportate nel testo.

Proprio come nel caso delle connessioni tra respirazione e scrittura poetica viste in precedenza, anche qui la "fenomenologia del respiro" diventa una "fenomenologia della percezione" in quanto indagine della compresenza tra soggetto e mondo, come nei termini di Merleau-Ponty. Di fatto, nelle sue descrizioni Auster sembra proporre una sorta di erotica della scrittura in cui ogni cosa è descritta come se avesse un corpo sensibile, una "carne" per restare nell'ambito terminologico di Merleau-Ponty.⁹¹ Da questo punto di vista, attraverso l'uso della seconda persona ciò che diventa interessante

⁸⁹ Cfr. Auster, *Winter Journal*, 224-225.

⁹⁰ Auster, *Winter Journal*, 1.

⁹¹ Il concetto di "carne" riveste un ruolo fondamentale nella fenomenologia di Merleau-Ponty, in quanto racchiude l'idea di una sensibilità e sensualità nella relazione percettiva tra soggetto e oggetto, o tra soggetto e mondo. Da essa dipende il fatto che il mondo, fatto di carne tanto quanto il soggetto, permette una conoscenza sensibile attraverso uno *scambio* percettivo, che Merleau-Ponty definisce *chiasma*. In proposito si veda Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (Paris: Gallimard, 1964).

è il tentativo di estendere l'atto del percepire *oltre* la singolarità del soggetto percipiente. La scrittura del passato non acquisisce soltanto una presenza ma acquista un corpo a tutti gli effetti e, per questo si fa visione. È un corpo che può essere incontrato nell'esperienza e nella memoria sensoriale di ognuno.

Attraverso l'impiego del "tu", Auster crea un'esperienza idealmente collettiva per mezzo di un'estroffessione e di una proiezione della propria memoria sensibile. Diversamente da ciò che accadeva per "The Book of Memory", qui lo scrittore non diventa un "egli" separato da tutto e esterno a tutto, ma si riconcilia con il mondo, diventando così un *chiunque*. In questi termini, è emblematico il brano che descrive l'elenco delle ipotetiche discendenze genetiche della famiglia Auster, in cui si supera ogni possibile definizione o appartenenza per approdare a una sorta di inestricabile fusione senza distinzioni:

As much as anything else, it is a moral position, a way of eliminating the question of race [...], and therefore you have consciously decided to be everyone, to embrace everyone inside you in order to be most fully and freely yourself, since who you are is a mystery and you have no hope that it will ever be solved.⁹²

La scelta stilistica della seconda persona si accresce così di un valore politico ma anche lirico, una dimensione volta a definire l'uomo in quanto essere umano al di là da ogni particolarità. Così *Winter Journal* diventa una sorta di "Song of Myself" sul modello del canto di Whitman, centro di una scrittura in cui il soggetto scrivente si disperde nel mondo, riconoscendo sé stesso nelle cose che lo circondano mentre attraversa il tempo e lo spazio.

L'esperienza temporale che ne deriva è per Auster una forma di memoria che disperde e confonde anziché definire e ricostruire. Chi scrive subisce il passaggio a un oblio di sé attraverso la scrittura e, di conseguenza, la memoria diventa il punto in cui il

⁹² Auster, *Winter Journal*, 117.

tempo personale scomparire in un'assenza di tempo. Da un punto di vista visivo, un simile annullamento si traduce anche in questo caso attraverso l'impiego del bianco come colore preponderante fin dall'immagine della copertina: una X tracciata sulla neve. Già in sé, questa lettera è significativa nel rappresentare una sorta di oggetto mancante. In termini matematici, per esempio, rappresenta l'incognita principale di un problema e si attesta come la presenza non ancora qualificata e definita di una ricerca. Inoltre, sulla base delle riflessioni viste riguardo al colore bianco, questa forma incognita è tracciata su una superficie che simboleggia già la scomparsa di qualcosa e aggiunge così un ulteriore grado di vaghezza. Anche in questo caso il biancore associato alla neve percorre tutto il libro come una sorta di motivo dominante che instaura una correlazione con la struttura narrativa.

Fin dalle prime pagine, infatti, è descritto un certo piacere estetico nella cancellazione prodotta dal bianco:

The awful sting of the cold, and you out there in the empty streets wondering what possessed you to leave the house in such a pounding storm, and yet, even as you struggled to keep your balance, there was the exhilaration of that wind, the joy of seeing the familiar streets turned into a blur of white, whirling snow.⁹³

È questo il tenore di molte delle immagini descritte, che si configura quasi come una serie di istantanee oltre che di istanti del passato, creando un forte impatto visivo, quasi imprimendo i ricordi nella mente del lettore.

Lo stesso bianco che confonde e cancella le strade e le tracce sembra poi investire i ricordi, disperdendoli attraverso una molteplicità di riferimenti e intrecci a cui manca la garanzia di un narratore univocamente connotato. Così, i costanti riferimenti alla neve che si ripetono nel libro sembrano entrare in risonanza anche

⁹³ Auster, *Winter Journal*, 2.

con la “forgetful snow”⁹⁴ di *The Waste Land* (1926) di Eliot: neve che copre la terra e cancella ogni cosa, confondendo il passato e la memoria in una forma indistinta in cui tutto scompare o si perde.

Se *Winter Journal* si concentra su immagini vivide di un corpo in mutamento, oltre che in movimento attraverso il tempo, *Report from the Interior* si configura come l’insieme dei punti che formano un pensiero e una visione del mondo. Anche in questo caso la scelta della seconda persona proietta i ricordi fuori dall’“io” che presumibilmente ha originato quelle riflessioni, per renderle libere di fluire attraverso spazio e tempo. Qui la scrittura, che resta frammentaria e senza linearità cronologica tra i diversi brani che la compongono, come è tipico del *memoir*, è scandita da quattro parti ben separate. Nella prima, “Report from the Interior”, si trovano riflessioni, ricordi e impressioni del mondo nei primi anni di vita. La scrittura si sforza di proporre uno sguardo quasi infantile e stupito in cui tutto sembra avere una vita, anche gli oggetti, i più piccoli elementi della quotidianità. Con la descrizione di questa visione quasi “animistica” del mondo si apre la narrazione, ma subito ci si rende conto che una simile memoria è necessariamente problematica:

At least you think you can remember, you believe you remember, but perhaps you are not remembering at all, or remembering only a later remembrance of what you think you thought in that distant time which is all but lost to you now.⁹⁵

È una memoria che si configura come impossibile perché troppo distante nel tempo. Un qualcosa che sta fuori dalla portata delle parole, ma che viene comunque descritta nella sua impossibilità. La scrittura prova a dire ciò che è andato perduto non solo nei termini del contenuto del ricordo ma anche nella forma dell’esperienza

⁹⁴ Cfr. T. S. Eliot, *The Waste Land* [1926], in *Selected Poems* (London: Faber & Faber, 1982) 51.

⁹⁵ Paul Auster, *Report from the Interior* (London: Faber & Faber, 2013), 4.

vissuta. I frammenti riportati da Auster non sono volti a descrivere gli eventi del passato, ma l'esperienza che quegli eventi hanno provocato sulla mente, prima di un bambino e poi di un uomo. La seconda parte, "Two Blows to the Head", racconta di due film e di alcuni libri che hanno radicalmente segnato il modo di guardare il mondo del giovane Auster. Qui la scrittura tenta di riportare la radicalità di un'esperienza visiva attraverso gli occhi di un "tu" in evoluzione che aveva ancora uno sguardo incantato sulle cose. Da un punto di vista generale, Auster continua ad approfondire il personale interesse sulla relazione tra scrittura e immagine creando frammenti in cui si descrivono le scene dei film, esattamente come nel caso di *The Book of Illusions*, o nella conversazione tra Katya e August in *Man in the Dark*. La terza parte, "Time Capsule", descrive alcune delle lettere scritte alla prima moglie Lydia Davis, in cui Auster riflette sulla sua scrittura e sui suoi primi tentativi poetici. Le pagine qui riportate rappresentano per lo scrittore un modo di ricostruire alcune parti della sua vita che credeva completamente perdute. Come per il caso delle fotografie ritrovate in *The Invention of Solitude*, anche qui le lettere scritte diventano un modo per ritrovare una parte di sé, oppure per inventarne una nuova sulla base di un ricordo aperto:

That letters were nothing less than a time capsule of your late adolescence and early adulthood, a sharp, highly focused picture of a period that had largely blurred in your memory.⁹⁶

Il passato, confuso e "sfumato" dall'azione del tempo, riacquista una limpidezza e una definizione attraverso il processo della scrittura. Le lettere inaugurano una sorta di "nuovo viaggio nello scriptorium" risalente, questa volta, alla fase della scrittura poetica. Nelle lettere, infatti, si trova traccia di prime stesure, riferimenti a poesie ed edizioni, traduzioni e altro a cui il giovane Auster ha lavorato negli anni Settanta.

⁹⁶ Auster, *Report from the Interior*, 181.

Infine, nell'ultima parte dal titolo "Album", si trova una successione di fotografie del passato, accompagnate dalle parti del testo precedete in cui venivano evocate. L'album non è un album di famiglia ma una successione di immagini "pubbliche", generazionali si potrebbe dire: fotogrammi dei film citati nel testo, di cartoni animati, di pubblicità, ritagli di giornale ed eventi storici. Le fotografie fanno da controparte visuale al testo e sembrano ribadire ulteriormente la possibilità di universalizzare i ricordi presentati nelle pagine precedenti del libro. Volutamente non vengono mostrate immagini familiari e proprio l'album composto da fotografie così poco personali sembra compensare la mancanza di immagini che creava il "vuoto" intorno alla famiglia Auster in "Portrait of an Invisible Man". Così, quell'album bianco viene idealmente colmato qui con immagini appartenenti a una memoria collettiva, giocando ancora sul confine mobile tra un "io" definito e un "tu" che potrebbe essere chiunque. Ma il passaggio a queste immagini è ovviamente anche una controparte visiva di quel passaggio da una memoria personale a una collettiva visto in *The Invention of Solitude*.

Come spesso accade per Auster, anche in questo caso una riflessione sui titoli può aiutare a sottolineare un ragionamento sulle forme che porta a un ulteriore livello estetico su cui si gioca la riconfigurazione temporale della scrittura. *Winter Journal*, infatti, interroga la forma stessa del diario, poiché non segue alcuna successione cronologica e, salvo rari casi, i frammenti non riportano alcuna data. È quindi un diario non giornaliero e non si basa su una linearità temporale progressiva. I diversi frammenti alternano memorie recenti e memorie della prima infanzia seguendo una struttura analogica di rimandi, una costruzione che sfugge a ogni possibilità di tenere saldo il rapporto con il tempo e con l'"io" portatore della memoria.

In questi termini, la scrittura diaristica presentata in *Winter Journal* sembra sottoposta allo stesso paradosso che Blanchot evidenziava proprio in riferimento alla scrittura del diario. In una breve sezione di *La solitude essentielle* dal titolo *Recours au «journal»*, Blanchot scrive:

Le Journal n'est pas essentiellement confession, récit de soi-même. C'est un Mémorial. De quoi l'écrivain doit-il se souvenir ? De lui-même, de celui qu'il est, quand il n'écrit pas, quand il vit la vie quotidienne, quand il est vivant et vrai, et non pas mourant et sans vérité. Mais le moyen dont il se sert pour se rappeler à soi, c'est, fait étrange, l'élément même de l'oubli : écrire.⁹⁷

L'oblio rappresenta uno dei punti centrali della scrittura di Blanchot non in quanto sparizione della memoria, ma come unica forma in cui la memoria può darsi nella scrittura. In altri termini, come accadeva per la distanza insita nella presenza, il ricordo non è un modo di portare il passato nel presente, ma piuttosto un modo di far sorgere una presenza altra nella scrittura: si pone come atto di interruzione.

Le parole che riguardano il passato evocano quindi una sorta di fantasma che non ha una sua forma definita ma oscilla continuamente tra memoria (presenza) e oblio (assenza).⁹⁸ Da qui si deduce che l'oblio in Blanchot è prevalentemente una sorta di confusione di piani temporali, ma questa stessa confusione è esattamente l'esperienza del ricordo, che nella scrittura mescola e sovrascrive diversi tempi in un'apparizione sempre nuova. L'oblio, in quanto modo della presenza scritturale del passato, non fa scomparire gli avvenimenti ma li rinvia e li trasforma infinitamente.

In questo modo, la relazione continua tra memoria e oblio crea il movimento oscillatorio in cui sfumano i confini e soprattutto l'unità temporale, la linearità evolutiva di chi scrive. Il poeta diventa colui che confonde la memoria attraverso la scrittura, e la sua confusione è l'atto stesso dell'oblio. Per Blanchot – ma questo sembra valere anche in Auster – non vi è contraddizione tra la memoria e l'oblio, anzi le due forme coesistono e rappresentano il modo di accedere al ricordo. In un breve scritto dedicato all'opera *Oublieuse Mémoire*

⁹⁷ Blanchot, *L'espace littéraire*, 24.

⁹⁸ Cfr. Schulte Nordholt, *Maurice Blanchot*, 172.

di Jules Supervielle, Blanchot scrive, a proposito della relazione inscindibile tra questi due elementi:

L'essence de la mémoire est ainsi l'oubli [...]. Cela ne signifie pas seulement que tout commence, tout finit dans l'oubli, au sens pauvre que nous donnons à cette formule ; car l'oubli, ici, n'est pas rien. L'oubli est la vigilance même de la mémoire, la puissance gardienne grâce à laquelle se préserve le caché des choses et grâce à laquelle les hommes mortels, comme les dieux immortels, préservés de ce qu'ils sont, reposent dans le caché d'eux-mêmes⁹⁹

Questa “parte nascosta” è quella che riguarda l'aspetto più personale, più individuale del ricordo, il quale, però, appena entra nella scrittura si trasforma in una memoria impersonale attraversata dalla forza e dalla presenza stessa dell'oblio.

Le parole di Blanchot sembrano adattarsi perfettamente all'esperienza della scrittura di Auster in *Winter Journal* e *Report From the Interior*. L'esperienza stessa della scrittura pone la memoria e il ricordo in stretta relazione con l'oblio e in particolare con l'oblio di sé rappresentato dalla scrittura. I ricordi che Auster proietta fuori da sé, sul “tu” immaginario della scrittura, sono presi in questa continua trasformazione. Il tempo della memoria non è più semplicemente il tempo in cui il passato si sovrappone al presente, ma si pone come istante fuori dal tempo in cui salta ogni linearità e ogni cronologia, così come ogni adesione. Auster, nel presentare le immagini e i frammenti del suo passato, li consegna alla scrittura e all'oblio di sé, verso una seconda persona che fluttua in uno spazio-tempo indefinito e indefinibile per natura, in quanto potrebbe idealmente essere quello infinito del lettore. La memoria si può considerare come un tempo della scomparsa poiché la scrittura del passato attiva il processo di continua alternanza e alterazione che è l'elemento fondamentale dell'oblio.

⁹⁹ Blanchot, *L'entretien infini*, 460.

V.3.2. *Après coup* / After the fact

La scelta dell'allontanamento dalla prima persona singolare e da sé non indica tuttavia il desiderio di distaccarsi dalla propria esperienza, ma rende invece conto delle problematiche poste continuamente dall'atto della scrittura nei confronti della rappresentazione temporale e identitaria. È questo atteggiamento che accomuna maggiormente lo scrittore americano alle riflessioni di Blanchot sulla questione del tempo in letteratura.

Sebbene Auster non parli esplicitamente di oblio nei suoi *memoirs*, è ancora su questo concetto che vale qui la pena soffermarsi. Infatti, l'oblio è descritto da Blanchot come un "dono", nel senso che permette la dimenticanza e quindi la possibilità di scrivere ancora, di ri-scrivere. L'oblio è quindi sostanzialmente il movimento necessario alla scrittura, è lo spostamento che Blanchot riconosce nella torsione di Orfeo per vedere il volto di Euridice, immagine che viene riproposta in termini narrativi in *L'attente l'oubli*:

Le mouvement de l'attente : il la voyait comme détournée de lui par l'attente, à moins que, se retournant pour la voir, il ne dût se détourner lui-même, ne la voyant plus qu'en ce détour. [...] L'attente qui a lieu dans le temps ouvre le temps à l'absence de temps où il n'y a pas lieu d'attendre.¹⁰⁰

L'attesa, la tensione verso la scrittura che è l'"à venir" del racconto, apre l'assenza di tempo, punto fondamentale della scrittura fin dalle pagine di *L'espace littéraire*, in cui lo scrivere "c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps".¹⁰¹ Ma l'assenza di tempo dipende dal dono dell'oblio, che è il movimento di dimenticanza da cui ha origine la possibilità della scrittura.

Una simile vertigine concettuale è il nucleo su cui riflette proprio *Après coup*, momento di contatto più stretto tra Blanchot e Auster,

¹⁰⁰ Blanchot, *L'attente l'oubli*, 75.

¹⁰¹ Blanchot, *L'espace littéraire*, 25.

come si è visto. Proprio qui lo scrittore francese presenta un'idea del tempo della scrittura che si può riconoscere anche in molti lavori austeriani e riguarda principalmente le modalità della rappresentazione del passato. L'oscillazione tra memoria e dimenticanza, tra attesa e oblio, fa emergere quella che Leslie Hill, a proposito di Blanchot, definisce come una presenza senza presente:

The presence, releasing itself from present being, inscribed itself in writing only in so far as it was always already effaced, and, bearing as its signature the mark of that disappearance, was now the absent memory of itself not as enduring proximity, but as evanescent erasure.¹⁰²

La presenza si accresce così non più solo di una portata temporale che riguarda il passato ma di una forma scritturale che assume su di sé l'intera dinamica del tempo, in quanto viene dal passato attraverso una memoria obliosa e si proietta verso un *a venire* sempre nuovo.

Tra memoria e oblio, quindi, la presenza si dà come continuo ricominciamento. Questa forma di ripetizione viene considerata come un frammento di passato che la scrittura e l'oblio portano verso un tempo senza tempo, che non è il presente, ma un tempo della posteriorità. *L'Après coup* di cui parla Blanchot è il tempo in cui si percepisce l'assenza di tempo, è l'istante in cui chi scrive è ormai lontano dai fatti di cui ha scritto, e li ri-guarda alla luce di quanto è successo dopo. Nel breve testo Blanchot riflette sui campi di sterminio e sulle atrocità della Seconda guerra mondiale, facendo riferimento a quanti hanno visto in *L'Idylle* e *Le dernier mot* una sorta di possibile premonizione di quegli eventi. Immediatamente questo pone le sue parole in una dimensione temporale impossibile, perché esse hanno

¹⁰² Leslie Hill, *Maurice Blanchot and fragmentary writing* (London: Continuum, 2012), 149.

Pour trait principal de raconter, comme ayant eu lieu, le naufrage total, dont le récit lui-même ne saurait en conséquence être préservé, ainsi impossible ou absurde, à moins qu'il ne se prétend prophétique, annonçant au passé un avenir déjà là ou encore disant ce qu'il y a toujours quand il n'y a rien : soit l'*il y a* qui porte le rien et empêche l'annihilation pour que celle-ci n'échappe pas à son processus interminable dont le terme est ressassement et éternité.¹⁰³

Scrivere pone lo scrittore in contatto con un tempo in cui, guardando indietro, vede cose che non sono ancora accadute. Chi scrive è sospeso in un tempo senza tempo da cui guardare verso il passato, ma la presenza del passato nelle parole fa degli eventi narrati un'eterna ripetizione.

È questa l'essenza dell'*Après coup*, condizione di colui che narra quanto accaduto da una distanza incommensurabile, che non permette alcuna adesione possibile poiché l'atto stesso del ricordare è sottoposto alla legge della scomparsa ed esposto all'atto dell'oblio.

Traducendo la formula con *After the fact*, Auster la rende più accessibile e comprensibile, in quanto sottolinea il fatto che la scrittura avviene letteralmente "dopo il fatto". La stessa posteriorità incarnata dalla dimensione temporale della scrittura si riconosce anche in molti dei suoi libri e rappresenta una sorta di posizione oltre lo spazio e il tempo, o *priva* di uno spazio e di un tempo definiti. Il racconto di David Zimmer in *The Book of Illusions*, per esempio, ha luogo molto tempo dopo che si sono svolti i fatti narrati e nelle ultime pagine del libro si scopre che il resoconto che stiamo leggendo è scritto da qualcuno che *ora* è morto, sono le sue memorie dall'oltretomba:

I don't think I was wrong to have held on to my secrets for all those years, and I don't think I was wrong to have told them now. [...] Following Chateaubriand's model, I will make no attempt to publish what I have written now. I have left a letter of instruction

¹⁰³ Blanchot, *Après coup*, 93-94.

for my lawyer, and he will know where to find the manuscript and what to do with it after I am gone.¹⁰⁴

Una condizione simile è quella sviluppata in *Oracle Night*, in cui l'atto di scrittura avviene a distanza di venti anni dai fatti narrati, come esplicitato dalla prima nota a fondo pagina riguardo all'incontro con il misterioso commesso che vende ad Orr il magico taccuino:

Twenty years have elapsed since that morning, and a fair amount of what we said to each other has been lost. I search my memory for the missing dialogue, but I can come up with no more than a few isolated fragments, bits and pieces shorn from their original context.¹⁰⁵

Altri esempi simili si possono trovare in *Leviathan*, in cui il tempo della narrazione è un tempo successivo all'epoca degli eventi raccontati, così come accade anche nel caso di *In the Country of Last Things* o di *The Brooklyn Follies*. In linea generale, una simile organizzazione del testo dispone una situazione spazio-temporale in cui il narratore si può collocare in un presente aperto alle presenze del passato perché non è mai definito e coincide prevalentemente con l'atto della scrittura. È una sorta di *presente scritturale* in cui tutto si perde nell'atto di ricordare e di ri-portare quanto accaduto: l'incontro con lo straordinario che ha segnato la vita del personaggio-narratore.

Seguendo il pensiero estetico di Blanchot, anche in Auster il racconto si fa carico di presentare quest'incontro attraverso le trasformazioni veicolate della memoria. Ogni contatto con il *fuori*, che dà origine alla parola letteraria, diventa anche il ricordo di quell'incontro ri-vissuto attraverso la memoria obliosa della scrittura. Il raccontare diventa una forma di abolizione del tempo, un nuovo incontro con qualcosa che è già accaduto da sempre ma,

¹⁰⁴ Auster, *The Book of Illusions*, 275.

¹⁰⁵ Auster, *Oracle Night*, 8.

allo stesso tempo, è anche un ri-incontro, la ri-proposizione di un avvenimento in *absentia*, si potrebbe dire.

Scrivere è quindi re-incontrare il passato, ciò che si costituisce come altro e che nella distanza del ricordo diventa il *fuori* a cui la parola scritta è chiamata a dare forma nella ri-scrittura. Per questo la scrittura diventa un ri-cominciamento, quel *ressassement éternel* di cui parla Blanchot e che nella traduzione austeriana sono *Vicious Circles*, dove “ce qu’il importe, ce n’est pas de dire, mais de redire, et dans cette redite, de dire chaque fois encore une première fois”.¹⁰⁶ In debito con l’eterno ritorno di Nietzsche, la teoria dell’eterna ripetizione rappresenta un elemento cardinale dell’esigenza scritturale che Blanchot vede in ogni atto di creazione. La scrittura è quindi l’eterna ri-presentazione, l’eterno ri-portare i fatti accaduti, non come se fossero accaduti una volta per sempre ma come se fossero sempre a un passo dall’accadere di nuovo e ogni volta in modo diverso.

In questi termini, merita una riflessione anche l’uso della parola “report”, che riveste un significato molto particolare in un ideale vocabolario austeriano. Fin da *The New York Trilogy* il report incarna l’attività stessa della scrittura, non una sua forma particolare, ma la scrittura *tout court*. Le pagine del taccuino rosso sono coperte dai rapporti di Quinn riguardo al caso Stillman, mentre la scrittura di Blue in *Ghosts* assume la forma di un report in cui le parole si distaccano dal mondo. In *Travels in the Scriptorium*, invece, il resoconto è rappresentato sia dal dattiloscritto di Fanshawe sia dalla scrittura dei personaggi che osservano i movimenti di Mr. Blank, ma anche l’intera narrazione della storia assume l’aspetto di un rapporto sulla detenzione del personaggio. Il report oscilla quindi tra la sua forma più esplicitamente legata all’indagine e una pura forma scritturale in cui qualcosa viene ri-portato: fare rapporto su un avvenimento.

È, però, in *Report from the Interior* che Auster utilizza questa forma nei termini in cui la si è definita alla luce di quanto detto in

¹⁰⁶ Blanchot, *L’entretien infini*, 459.

merito alla scrittura della memoria. Infatti, Auster fa qui i conti con il tentativo di ri-portare i pensieri di una mente ormai scomparsa. Egli riconosce che questo è un compito impossibile, perché la distanza temporale ha ormai annullato non solo i pensieri stessi, ma anche la persona che li ha pensati. Così, il “rapporto dall’interno” è il tentativo di scrivere, o meglio *re-citare* sé stesso (come avviene direttamente per esempio nel caso della ri-scrittura di alcuni passi tratti delle lettere spedite a Lydia Davis) e qualcosa che risale a uno spazio-tempo ormai altro in termini assoluti.

Tutto viene rievocato e portato a presenza in un tempo senza tempo proiettato sull’esterno con l’uso della seconda persona. Così, l’esperienza di rivivere le emozioni provate nelle situazioni descritte, di re-citare e ri-trovare le proprie parole, o di ri-vedere ciò che si era visto con occhi diversi molti anni prima, diventa il modo in cui la memoria personale si libera all’assenza di tempo e si fa memoria nomade. Essa è, a tutti gli effetti, una memoria obliosa, in cui le visioni del passato diventano presenze prive di presente, sospese nell’attesa di essere ri-vissute ogni volta in modo diverso da un anonimo “tu”.

V.4. *La stanza come cronotopo della scomparsa*

Alla luce di quanto detto si può ora individuare nella scrittura di Auster un particolare cronotopo che racchiude e presenta molte delle caratteristiche legate alla scomparsa del tempo e dello spazio: ossia la stanza. Luogo interno per eccellenza, la stanza costituisce di fatto un *topos* della letteratura, in quanto si presenta come un’utopia dove ogni spazio diventa possibile. Dagli interni minacciosi descritti da Poe e Hawthorne, alla capanna-rifugio di Walden Pond di Thoreau, per restare ai riferimenti della tradizione americana, Auster segue poi le tracce soprattutto del modernismo che ha fatto della stanza il luogo privilegiato della scrittura. Confinato al tavolo di lavoro lo scrittore lascia la sua fantasia libera di fluire e di creare immagini sempre nuove e continuamente modificate. Una delle

esperienze forse più rappresentative della claustrofilia indotta dalla scrittura è senza dubbio quella di Marcel Proust nella *Recherche*, dove la stanza diventa un'eterotopia e un'utopia in cui si esprime la coalescenza di mondi immaginari e storie reali, di ricordi e invenzioni, di suggestioni e visioni. In questo modo la stanza dello scrittore (quasi ermeticamente chiusa) si apre alle infinite descrizioni di luoghi e di tempi che l'atto della scrittura non solo permette ma rende reali nella loro ri-presentazione e ricostruzione.¹⁰⁷

I luoghi chiusi e gli spazi circoscritti di un interno che si trovano in Auster sono associati a un sentimento simile di claustrofilia. Lungi dall'essere però un luogo di rassicurante autoaffermazione, la stanza diventa per lui il regno della solitudine. Come scrive ancora Trevi, in Auster

parlare di stanze, allora, non implica mai l'evocazione di una qualche forma di sicurezza, di lieto abbandono a un mondo interiore intessuto di fantasticherie [...]. Chiuso nella sua stanza di Varick Street, il protagonista della seconda parte dell'*Invenzione della solitudine*, semmai, impiega la separatezza dello spazio alla stregua di un laboratorio d'alchimia, vale a dire un luogo in cui, con fatica e incertezza dei risultati, si svolge un processo di *trasformazione*.¹⁰⁸

Si tratta insomma di un cronotopo narrativo particolare, che Bachtin associa all'idea di soglia, dove il "tempo è un istante che sembra privo di durata e staccato dal flusso normale del tempo biografico."¹⁰⁹ Da un punto di vista temporale, la stanza è quindi

¹⁰⁷ In questi termini Blanchot si concentra sull'esperienza della scrittura di Proust descrivendone in particolare la capacità di mettere in relazione tempi tra loro molto diversi come quello interiore, quello storico e quello narrativo, al fine di creare una forma scritturale che annulla le specificità delle singole temporalità e le gioca nella stessa narrazione. Cfr. Blanchot, *Le livre à venir*, 20-25. A proposito degli interni come controparte spaziale di un mondo possibile e innesco della funzione immaginativa e della *rêverie* dei personaggi si veda anche Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio*, 87-92.

¹⁰⁸ Trevi, *Paul Auster: una poetica della solitudine*, 49.

¹⁰⁹ Bachtin, *Estetica e romanzo*, 396.

legata a quel *presente scritturale* definito in precedenza, in cui i narratori-personaggi sono descritti nell'intento di creare o di ricordare quanto diventa poi il materiale che informa i loro "rapporti", abbandonandosi a quell'"assenza di tempo" a cui si riferiva Blanchot.

Ma questo particolare cronotopo è per Auster il luogo senza luogo in cui ogni spazio si confonde e si crea. È ancora a partire da *White Spaces* che una simile idea della stanza viene presentata:

I remain in the room in which I *am writing* this. I put one foot in front of the other. I put one word in front of the other, and for each step I take I add another word, as if for each word to be spoken there were another space to be crossed, a distance to be filled by my body as it moves through this space. It is a journey through space, even if I get nowhere, even if I end up in the same place I started. It is a journey through space, as if into many cities and out of them, as if across desert, as if to the edge of some imaginary ocean, where each thought drowns in the relentless waves of the real. [...] I walk within these four walls, and for as long as I am here I can go anywhere I like.¹¹⁰

Anche in termini grammaticali, il "presente continuo" riferito alla scrittura sottolinea come il gesto di scrivere sia in sé un continuo movimento e, allo stesso tempo, segni l'unico momento sempre presente nella scrittura di Auster. Anche per lui scrivere permette di attraversare luoghi sconosciuti e immaginari che si presentano *nella* stanza. In questo senso, fin dai primi lavori lo scrittore non ha mai smesso di riflettere sulla condizione spaziale imposta dalla scrittura. In molti casi si trova una sovrapposizione tra la stanza, il foglio su cui scrive e la mente di chi scrive, sfumando i confini tra le tre dimensioni. Un simile scambio si può riconoscere quasi in ognuno dei lavori presi in considerazione. In *Ghosts*, per esempio, Blue ragiona sul caso affidatogli paragonandolo a un libro particolare, in cui "There is no story, no plot, no action – nothing but

¹¹⁰ Auster, *White Spaces*, 85.

a man sitting alone in a room writing a book. But how to get out? How to get out of the room that is the book?".¹¹¹

L'immagine di un uomo chiuso in una stanza è ovviamente al centro di *The Locked Room*, e quando il narratore cerca di immaginarlo tutto ciò che riesce a definire è "the image of a locked room. [...] Fanshawe alone in that room, condemned to a mythical solitude. [...] This room, I now discovered, was located inside my skull".¹¹² Ma la condizione di isolamento e reclusione auto-imposta caratterizza lo stesso Auster, che nel lungo elenco di indirizzi dei luoghi in cui ha abitato nella sua vita presentato in *Winter Journal* scrive:

The only space you occupy when you write your books is the page in front of your nose, and the room in which you are sitting, the various rooms in which you have sat these forty-plus years, are all but invisible to you as you push your pen across the page of the notebook [...]. Single self, the lone person sequestered in that bunker of a room.¹¹³

La stanza si unisce così al motivo della scomparsa dello spazio, ma lo stesso atto di scrittura porta anche chi scrive a scomparire all'interno dello scritto, come si è visto nel caso di *Oracle Night* con la scomparsa di Sydney Orr o nel caso particolare descritto in *The Book of Illusions* riguardo alle scene di *The Inner Life of Martin Frost*. L'equazione tra la stanza, la scrittura e la mente dello scrittore attraversa anche tutto *Travels in the Scriptorium*, dove le parole si sostituiscono alla stanza nell'episodio delle etichette su cui sono riportati i nomi degli oggetti, denunciando così un'essenza nominale dell'ambiente descritto. Spazio e scrittura sorgono contemporaneamente nella de-scrizione e nell'esperienza dello *Scriptorium*, che ricopre l'estensione di una stanza immaginaria. Secondo questa logica la scrittura è la costruzione della stanza che

¹¹¹ Auster, *The New York Trilogy*, 169.

¹¹² Auster, *The New York Trilogy*, 293.

¹¹³ Auster, *Winter Journal*, 106-107.

permette la scrittura stessa. Auster presenta qui il suo personale “circolo vizioso” che si può riconoscere anche nella domanda di Blue in *Ghosts*. L'effetto che ne deriva è quello di spazi effimeri, definiti per mancanza: luoghi non familiari e sempre più estranei, irriconoscibili. La parola letteraria, quindi, non mostra il luogo scomparso, segreto, assente o isolato, ma il suo processo di erosione. È dal luogo che dipendono la scomparsa, il segreto, l'assenza, l'isolamento che si configurano come atto prodotto dal personaggio volto a modificare sé stesso e l'ambiente intorno.

La scrittura, come si è visto, permette un viaggio attraverso tempi imprevedibili e impossibili, una sorta di vagabondaggio nella memoria. La stanza, insieme alla solitudine e alla condizione di reclusione – sia ascetica sia detentiva, sia scelta sia imposta –, non solo è in grado di veicolare il ricordo, ma diventa essa stessa il ricordo. In questi termini, è ancora in *The Invention of Solitude* che la memoria assume una certa presenza nella sua relazione diretta con la stanza, anzi, nel suo essere percepita come stanza: “Memory as a place, as a building, as a sequence of columns, cornices, porticoes”.¹¹⁴ Auster riprende alcune teorie della mnemotecnica e soprattutto l'idea fondamentale di Cicerone secondo cui la memoria doveva essere organizzata attraverso la creazione di “luoghi” mentali. Da qui si riferisce poi a un testo capitale come *The Art of Memory* di Frances A. Yates, che muove proprio dalle riflessioni ciceroniane. Inoltre, nella stessa citazione che Auster riprende parzialmente in “The Book of Memory”, Yates evidenzia subito il legame stretto che esiste tra la concezione della mnemotecnica in Cicerone e l'arte della scrittura:

The art of memory is like an inner writing. Those who know the letters of the alphabet can write down what is dictated to them and read out what they have written. Likewise those who have learned mnemonics can set in places what they have heard and deliver it from memory. “For the places are very much like wax

¹¹⁴ Auster, *The Invention of Solitude*, 82.

tablets or papyrus, the images like the letters, the arrangement and disposition of the images like the script, and the delivery is like the reading.”¹¹⁵

La memoria, però, in Auster non presenta immagini statiche e facili da leggere, ma confonde le visioni del passato in una nebulosa che oscura gli oggetti del ricordo. Così la memoria e la stanza si fondono nel cronotopo della scrittura che ri-crea ogni volta di nuovo quanto lo scrittore cerca di ricordare.

In questo ricominciamento è sempre in atto il divieto del *Noli me legere* di Blanchot, cioè il fatto che ogni scrittura diventa oscura a chi scrive nella distanza del tempo.¹¹⁶ È la stessa impossibilità che Auster esprime all’inizio di “The Book of Memory”: “Later, when he reads over what he has written, he has trouble deciphering the words. Those he does manage to understand do not seem to say what he was saying.”¹¹⁷ Le immagini che sorgono nella stanza durante il processo della scrittura e del ricordare diventano irri-conoscibili perché sono state investite dalla distanza dell’oblio e sono già passate attraverso una forma diversa, come accade nel caso emblematico di *Travels in the Scriptorium*.

A proposito della potenza cosmogonica e generatrice che in Auster si può associare all’atto della scrittura nello stanza, in un recente studio Clara Sarmento sostiene che “the closed space of the scene of writing can be a womb or a tomb, because the mystery of creation and the mystery of death are closely related.”¹¹⁸ Ma la stanza diventa anche il luogo di confusione tra la realtà della scrittura e il mondo finzionale, configurandosi come punto di passaggio tra l’uno e l’altro. Il confinamento e la solitudine di questa reclusione aprono così a una nuova esperienza del mondo: quella dell’immaginario, che si esprime in una conformazione inter- e intratestuale. La stanza, dunque,

¹¹⁵ Si confrontino Frances A. Yates, *The Art of Memory* [1966], in *Selected Works III* (London: Routledge, 1999), 6-7 e Auster, *The Invention of Solitude*, 82.

¹¹⁶ Blanchot, *Après coup*, 85.

¹¹⁷ Auster, *The Invention of Solitude*, 75.

¹¹⁸ Sarmento, *The Imagery of Writing in the Early Works of Paul Auster*, 36.

non si attesta come luogo metaforico, come spazio simbolico della scrittura ma piuttosto come luogo concreto in cui fare esperienza di un mondo immaginato e di un tempo a-temporale.

V.4.1. *Luogo dell'immaginario*

È allora dall'immagine che dipende la possibilità di essere attratti; un'immagine posta come fondamento dell'esperienza stessa della letteratura attraverso la legge del racconto. In una delle appendici a *L'espace littéraire* intitolata *Le deux versions de l'imaginaire* Blanchot scrive a questo proposito: "Mais qu'est-ce que l'image? Quand il n'y a rien, l'image trouve là sa condition, mais y disparaît. L'image demande la neutralité et l'effacement du monde [...]".¹¹⁹ L'immagine è il nulla, il neutro, il *fuori* che dipendono dalla cancellazione del mondo avvenuta nelle parole. L'immagine è ciò che rimane dopo che il modo è scomparso e quindi si configura come traccia dello scomparire del mondo. Di quest'immagine, non del mondo in sé, lo scrittore è chiamato a ricordarsi e a fare esperienza durante la scrittura. Per questo è sempre complicato parlare di realismo in Auster; in lui anche quando la realtà entra nella *fiction* è già trasformata in immagine, come nel caso di *Man in the Dark* o in termini metafinzionali di *Travels in the Scriptorium* e, più esplicitamente, di *Report from the Interior*. Oltre ai possibili rimandi al sistema estetico postmodernista, però, una simile posizione porta ancora Auster a interrogarsi costantemente sulle modalità narrative che possano tradurre questa frattura della rappresentazione.

È ovviamente anche l'assetto temporale a essere alterato da questa esperienza. Come scrive ancora Blanchot: "[n]ous voyons et puis nous imaginons. Après l'objet viendrait l'image. « Après » signifie qu'il faut d'abord que la chose s'éloigne pour se laisser ressaisir".¹²⁰ Ma il tempo dell'"Après" sottolineato da Blanchot è anche il tempo dell'allontanamento in cui agisce l'oblio, la dimenticanza della cosa

¹¹⁹ Blanchot, *L'espace littéraire*, 341.

¹²⁰ Blanchot, *L'espace littéraire*, 343.

e di sé. Questa ritorna alla mente del poeta e dello scrittore soltanto come immagine, come presenza residuale. L'interruzione che si apre tra l'immagine e la realtà dà vita alla moltiplicazione delle immagini stesse, in quanto queste sono sempre tese verso l'oggetto reale, ma ogni volta sono modificate da un processo di rassomiglianza e non di identificazione. Quella tra immagine e mondo non è vista da Blanchot come una relazione di adesione, ma come una forma di avvicinamento interminabile, in cui l'immagine è considerata come una "sommiglianza cadaverica". Il corpo morto intrattiene con il vivo un legame soltanto di somiglianza, sostiene ancora Blanchot, in cui il defunto assomiglia a sé stesso. In questo legame di somiglianza si *raddoppia* la sua presenza: da una parte è il corpo che appartiene al morto mentre dall'altra è l'immagine impersonale del morto. Così, l'immagine non racchiude e non rappresenta il senso dell'oggetto di cui è immagine, poiché la possibilità della significazione è già da sempre scomparsa nella fase di allontanamento. Ciò che resta è l'infinito lavoro dell'immaginario, l'inesauribile successione di immagini che si rassomigliano le une alle altre nella loro tensione verso la somiglianza con il mondo.

Il raddoppiamento dell'immagine rende doppia anche l'esperienza dell'immaginario, che da una parte diventa l'attrazione irresistibile e il fascino emanato dall'immagine fine a se stessa e racchiusa in sé, mentre dall'altra si traduce nel tentativo sempre estremo e disperato di avvicinare l'esperienza delle immagini alla realtà. Da qui, "le due versioni dell'immaginario":

Ce qui parle au nom de l'image, « tantôt » parle encore du monde, « tantôt » nous introduit dans le milieu indéterminé de la fascination, « tantôt » nous donne pouvoir de disposer de choses en leur absence et par la fiction, nous retenant ainsi dans un horizon riche de sens, « tantôt » nous fait glisser là où les choses sont peut-être présentes, mais dans leur image, et là où l'image est le moment de la passivité, n'a aucune valeur ni significative ni affective, est la passion de l'indifférence.¹²¹

¹²¹ Blanchot, *L'espace littéraire*, 354.

L'esperienza della profonda ambiguità insita nell'immaginario è la stessa che attraversa l'esperienza della scrittura. L'immaginario non si costituisce come la negazione del mondo o la sua mistificazione ma, attraverso l'ambiguità delle immagini, diventa "l'autre de tout monde",¹²² ovvero la parte misteriosa insita in ogni relazione tra la parola e il mondo.

In questo spazio aperto tra le immagini e gli oggetti si muove la *fiction* e, di conseguenza, anche ogni azione di scomparsa e di trasformazione viste all'opera nei testi analizzati. Se l'immaginario è il processo di scomparsa e ricomposizione in immagine che è sempre in atto nella scrittura, la stanza dove si scrive è il luogo concreto in cui si fa esperienza della scomparsa del mondo, poiché ciò che in essa vi appare è soltanto la presenza di un'immagine. L'atto di ri-portare (*report*) la storia, che è atto di ricordo per Auster, è attraversato dai due momenti che operano nella doppia versione dell'immaginario: da una parte c'è l'immagine (o il ricordo) dei personaggi scomparsi che fungono da poli di attrazione per il racconto del narratore; dall'altra c'è il tentativo di costruire la narrazione attraverso le immagini e di renderle il più somiglianti possibile alla realtà dei fatti (anch'essi già da sempre *immaginati*). È questo il meccanismo di fondo che si trova in tutti i libri, ognuno dei quali, secondo modalità particolari, riproduce il dispositivo della scomparsa attraverso la ripetizione e la riapertura continua del racconto e della duplicazione delle figure.

Il cronotopo della stanza, attraverso la presentazione delle immagini di qualcosa e qualcuno che si è perso in uno spazio-tempo ormai impossibile, crea concretamente la possibilità per lo scrittore di fare esperienza di quella stessa scomparsa. Il cronotopo non ha quindi una valenza simbolica perché, come le immagini, non rimanda ad altri spazi se non a quello che esso stesso costruisce: uno spazio-tempo oltre ogni spazio-tempo preciso e definito. È questo il senso dell'"Après". L'uscita dai termini del simbolico e del metaforico permette di considerare in termini diversi anche la

¹²² Blanchot, *L'espace littéraire*, 89-90.

portata dell'equazione tra memoria e stanza proposta da Auster fin da *The Invention of Solitude*: "Memory as a room, as a body, as a skull, a skull that encloses the room in which a body sits. As in the image: «a man sat alone in his room»".¹²³ La memoria è spazializzata e lo spazio è temporalizzato, come impone la norma del cronotopo. Il tempo acquisisce una forma in grado di manifestarlo e tutto si concentra nella stanza e nel foglio come punto di scomparsa: "to enter this room is to vanish in a place where past and present meet. And then he writes: as in the phrase: «he wrote The Book of Memory in this room»".¹²⁴

Le due citazioni rendono perfettamente chiara l'idea di scrittura come "Vicious Circle" il cui movimento continuo però assottiglia il mondo fino a farlo scomparire nell'immaginario. Non è forse eccessivo considerare tutta l'opera successiva di Auster come un'infinita variazione su questo aspetto centrale della sua costruzione narrativa, che rende pienamente conto di una relazione in cui lo spazio dell'immaginario e quello del mondo si trovano fusi in una implicazione diretta e stringente.

Da questo legame e dal tentativo sempre nuovo di percorrere la distanza e l'intervallo che separa la realtà dalle immagini nasce la possibilità di considerare la stanza come vero e proprio cronotopo della scomparsa, luogo senza luogo in cui tutto mostra l'eterno scomparire nella scrittura, oltre che il *ressassement éternel* del gesto scritturale. Così, dalla presenza-assenza di Fanshawe nelle parole del narratore di *The Locked Room* che fanno sorgere la presenza di un personaggio scomparso nel presente scritturale ("We see him trying to fit into his new surroundings [...]")¹²⁵, fino alla serie di visioni che compongono *Winter Journal* e *Report from the Interior*, passando per le variazioni della vita Archibad Ferguson in 4321 o per le riflessioni rivolte al gesto di ricordare e di scrivere in *Baumgartner*, tutte le immagini evocate dalla memoria e tradotte

¹²³ Auster, *The Invention of Solitude*, 88.

¹²⁴ Auster, *The Invention of Solitude*, 148.

¹²⁵ Auster, *The New York Trilogy*, 270-271.

nell'ambiguità dell'immaginario non fanno che dissolvere e confondere di continuo lo spazio-tempo di un ideale universo austeriano.

Ma non è solo l'idea di immaginario di Blanchot a riecheggiare in questa esperienza di scrittura. Il cronotopo della stanza, infatti, in Auster sembra tradurre anche quanto Roland Barthes attribuiva all'esperienza fotografica. Sempre in *La chambre claire* si trova una riflessione che qui si può associare alla presenza delle immagini nella loro sospensione temporale prodotta a livello narrativo. Come è noto, in un primo momento Barthes definisce *punctum* un dettaglio di una fotografia in grado di attrarre e suscitare un pensiero che richiama e mette in gioco aspetti privati dell'osservatore. In opposizione allo *studium*, che, invece, rappresenta la dimensione culturale ed esteticamente codificata di una fotografia, il *punctum* è sempre un elemento personale e indefinito, imprevedibile, che coinvolge in modo profondo chi guarda.¹²⁶ In un secondo momento, parlando di un *punctum* legato più a una dimensione temporale, Barthes afferma che “ce nouveau *punctum*, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème («ça-a-été»), ça représentation pure.” E continua dicendo che nella fotografia “Il y a toujours [...] un écrasement du Temps : cela est mort et cela va mourir.”¹²⁷ In questa doppia natura, espressa in modo particolare dalla fotografia storica secondo Barthes, si riconosce la portata delle immagini così come sono impiegate nella scrittura austeriana.

È necessario riprendere in questa sede lo spostamento terminologico proposto nel primo capitolo. Anziché di morte dell'autore, in quel caso si era scelto di parlare di una sua scomparsa, così da mettere in evidenza il carattere processuale, la durata, si potrebbe dire, dell'atto di scomparire, in contrasto con una più definitiva idea di morte. Una simile ri-definizione si adattava meglio alla pratica scritturale nel dare conto della scomparsa di ogni soggetto troppo determinato *dentro* la scrittura e l'opera. Tenendo valida la stessa

¹²⁶ Cfr. Barthes, *La chambre claire*, 69-71.

¹²⁷ Barthes, *La chambre claire*, 148, 150.

prospettiva di passaggio dall'idea di morte a quella di scomparsa, si può vedere come la formula "è scomparso e sta per scomparire" incarna perfettamente il livello su cui gioca la concezione dello spazio-tempo della scrittura di Auster, attraverso la memoria e l'atto del ricordo che si verificano nel cronotopo della stanza.

Il paradosso ontologico insito nella formula fa sorgere nella scrittura un tempo impossibile che tiene sempre aperta la tensione irrisolta tra memoria e oblio, o tra attesa e oblio, facendo della scrittura un atto di continua trascendenza dello spazio-tempo. La congiunzione "e" della frase "è scomparso *e* sta per scomparire" definisce anche grammaticalmente una coordinazione tra i due enunciati e impone una contemporaneità tra due forme temporali che, di norma, sarebbero incompatibili. Il presente della situazione narrativa o scritturale si situa quindi nello spazio *tra* il "non ancora" e il "non più",¹²⁸ e non è l'adesione all'uno o all'altro ma il tempo stesso dell'intervallo *tra* l'oggetto del ricordo (è scomparso) e il suo "avvenire" nella memoria e nella scrittura (sta per scomparire). Da questo punto di vista, l'immaginario si dà come il *tra* aperto nella tensione delle immagini verso la rassomiglianza al mondo,¹²⁹ ed è una dimensione concreta e definita sia in termini spaziali sia temporali. La stanza e lo *scriptorium* sono quindi il luogo dell'immaginario in grado di rendere concreto il cronotopo della scomparsa, perché rappresentano lo spazio-tempo dove i personaggi scomparsi sono sempre in attesa di sparire di nuovo.

¹²⁸ Così Blanchot definisce il percorso dello scrittore, sempre preso in un tempo della non appartenenza che ne fa una dimensione sospesa. Cfr. Blanchot, *Après coup*, 86.

¹²⁹ François Collin mette bene in evidenza questa forma dell'immaginario come un *tra*, spazio di relazione e soglia che diventa un intervallo temporale.

VI. MODI DI UNA SENSIBILITÀ: LA LETTERATURA DELLO SCOMPARIRE

Tempo e spazio rifuggono ogni definizione precisa nella costruzione narrativa e, nella loro dimensione mobile, mettono in forse le basi della narrazione con cui Auster ha sempre giocato. Con l'esplorazione dell'immaginario, la scrittura crea anche una nuova idea di durata: quella del ricordo, non più inteso come la capacità di riconoscere, ricostruire o rappresentare un soggetto preciso e individuato, ma come zona di riconfigurazione e di distanza in cui ogni forma ridiventa possibile. È, di fatto, un immaginario in grado di configurare un tempo sempre

à venir, toujours déjà passé, toujours présent. [...] Temps propre du récit qui s'introduit dans la durée du narrateur d'une manière qui la transforme, temps des métamorphoses où coïncident, dans une simultanéité imaginaire et sous la forme de l'espace que l'art cherche à réaliser, les différentes extases temporelles.¹

Stupisce quanto le parole di Blanchot si adattino non tanto a singoli casi della scrittura di Auster ma a una sua generale visione del principio scritturale. Inoltre, nella "doppia versione dell'immaginario" Blanchot anticipava Derrida e delineava già i tratti di una radicale critica alla metafisica della presenza, ossia la fiducia cieca

¹ Blanchot, *Le livre à venir*, 18.

nella continuità tra pensiero e linguaggio, o tra mondo e parola, su cui si fondano molte delle coppie oppositive che attraversano il pensiero occidentale.²

Da questo punto di vista, la scrittura di Auster ha certamente fatto proprio un atteggiamento di radicale interrogazione delle forme, sempre esposte a un movimento di modifica e di sperimentazione. Se è vero che nella sua opera si possono riconoscere delle tematiche e delle strutture che si ripetono costantemente, è altresì vero che ogni volta lo scrittore sembra ricominciare da capo a esplorare le possibilità intrinseche a quelle forme e modalità.

VI.1. *Una scomparsa sistemica*

A riprova di ciò vi è il fatto che anche nella sperimentazione con altri linguaggi espressivi, dal cinema alle collaborazioni con vari artisti, l'universo finzionale di Auster ha continuato di fatto a riprodurre molti dei motivi visti in precedenza, estendendo l'orizzonte narrativo delle sue storie a un sistema in cui personaggi, forme e modi transitano e traslano da un piano semiotico a un altro.³ Ciò che tuttavia resta come tratto di fondo anche nei passaggi intermediali è una sensibilità, un'aria, o un'atmosfera, la si potrebbe definire, di cui ogni suo libro è pervaso e che conduce

² Sarà questo un punto cruciale per Derrida, per il quale il logocentrismo su cui si basa la comunicazione della metafisica occidentale è fondato sul potere dell'oralità, che designa (in presenza) le cose che afferma. Il pensiero metafisico si struttura per coppie antinomiche: modello/copia, originario/derivato o immediato/mediato. Al contrario, la scrittura (in assenza) non può reggersi sulla continuità diretta tra parola e mondo e mette in crisi la "metafisica della presenza", mostrando così il linguaggio nella sua ambivalenza di *pharmakon*. Cfr. J. Derrida, *La pharmacie de Platon* [1968], in *La dissémination* (Paris: Seuil, 1972), 319-322.

³ Basti pensare ancora alle due "versioni" di *The Inner Life of Martin Frost* oppure al caso di *The Auggie Wren's Christmas Story* (1990) che da storia commissionata per l'edizione di Natale del *New York Times* nel 1990 viene poi inserita nel finale del film *Smoke* (1995), scritto da Auster, materializzando così in forma visiva la situazione narrativa riportata nel racconto.

sempre a una messa in crisi degli universali della narrazione e del linguaggio stesso, qualsiasi esso sia. L'approdo a una configurazione multipla delle scomparse, come si è visto, non è però da leggere in chiave nichilistica, ma semplicemente come un modo altro di darsi della presenza stessa.

Sta qui anche quella che nel tempo si è andata definendo come una certa autoreferenzialità della scrittura austeriana, poiché mentre parte della letteratura contemporanea sembra muoversi lungo una direttrice a "presenza forte" che si delinea come tratto caratteristico di tanta produzione recente – con rivendicazioni identitarie sempre più marcate, posizionamenti autoriali netti e accogliendo con favore un nuovo realismo o una letteratura documentaristica e storica –, in Auster il tratto di una rarefazione delle dinamiche dello *storytelling* ha costituito un aspetto di riflessione fino alla fine.

La consapevolezza di certi schemi narrativi emerge infatti anche nell'ultima pagina di *Baumgartner*, dove nell'intervento autoriale finale ("with the wind on his forehead, our hero goes off in search of help, and when he comes to the first house and knocks on the door, the final chapter in the saga of S. T. Baumgartner begins")⁴ vengono per l'ultima volta a richiudersi tutti i punti di un processo dispersivo che però funziona da apertura su una narrazione *a venire*. L'autore (che presta anche qui la sua biografia al personaggio narrato), la voce narrativa (che a questo punto abbandona il personaggio) e lo stesso personaggio, che vive nel ricordo della moglie Anna Blume, tra le eroine predilette da Auster, si trovano così a sovrapporsi e a scomparire per l'ultima volta in una configurazione narrativa che è sistema.

Tuttavia, questa sistematicità delle scomparse si fa carico soprattutto di una dimensione teorica che ha trovato in particolare nel confronto con il pensiero francese il suo riflesso più nitido. Si è visto, infatti, come nel suo lavoro Auster riprenda – e cerchi di tradurre in *fiction* – molti dei concetti che muovono la scrittura di Blanchot, la *différance* di Derrida e la conseguente indecidibilità

⁴ Auster, *Baumgartner*, 202.

costitutiva dell'espressione scritturale, l'idea di *divenire* di Deleuze in opposizione a ogni facile stabilità rappresentativa, oltre a mostrare tratti comuni con la scrittura di Kafka, con Beckett riguardo al linguaggio neutro o con le infinite architetture narrative e metatestuali di Borges, scrittori a cui la critica austeriana ha sempre fatto riferimento per le proprie analisi.

Pur nelle loro specificità, questi percorsi hanno tracciato una zona intermedia, una sorta di spazio di vacanza e di sospensione, dove la creazione del mondo è rielaborata ogni volta per mezzo di un'azione radicale e diretta sulla sostanza scritturale: la definizione di un *tra* necessario in grado di modificare e mettere in discussione ogni stabile definizione. È ancora nei termini di Derrida, infatti, che si mostra come l'esperienza della scrittura apra uno spazio di differenziazione e differimento inesauribile nel quale la presenza si attesta soltanto nella misura in cui segnala la possibilità di uno scomparire e in virtù di essa si definisce. Così, l'alternanza presenza/assenza delinea un movimento in cui idealmente ogni "traccia" si dà come nuova presenza dello scomparire stesso.

La disparition de la vérité comme présence, le dérobement de l'origine présente de la présence est la condition de toute (manifestation de) vérité. [...] La non-présence est la présence. La différence, disparition de la présence originaire, est *à la fois* la condition de possibilité et la condition d'impossibilité de la vérité.⁵

L'esperienza dell'immaginario, in Auster, rappresenta quindi la versione letteraria di quella contemporaneità ("*à la fois*") con cui la parola poetica presenta e nasconde, afferma e nega. In questi termini, la nuova durata a cui la scrittura si rivolge è quella di uno scomparire che scuote le fondamenta del racconto. Anziché sostenere l'adesione del senso a una conformazione necessaria, la scrittura di Auster si muove in una vaghezza costitutiva. Attraverso un gusto per l'effimero e l'instabile ragiona sulle possibilità infinite

⁵ Derrida, *La pharmacie de Platon*, 384.

dell'espressione e, anche quando il processo di scomparsa passa attraverso la moltiplicazione della storia nella stratificazione delle meta-riflessioni, ciò non accresce il grado di presenza delle figure ma anzi sembra nasconderle e disperderle in una frammentazione narrativa e in una deriva di senso.

In questi termini, la *fiction*, che costituisce il campo da gioco privilegiato del pensiero di Auster, assume in fondo ancora le caratteristiche che Blanchot vedeva nella continua tensione tra la presenza dell'opera e ciò che definiva *désœuvrement*, ovvero il continuo ritirarsi dell'opera dal suo ruolo espressivo e funzionale. Questo concetto è anche la rappresentazione più concreta dell'oscillazione tra la presenza scritturale e la scomparsa insita in ogni atto di scrittura. Come se la presenza di ciò che è scritto si manifestasse soltanto in virtù della mancanza dell'opera nella sua globalità, intesa come movimento che conduce all'infinita ricerca dell'opera stessa.⁶

Da qui prende anche le mosse una delle teorie più estreme e stimolanti che Blanchot trae ancora dalla lettura di Mallarmé: quella di una inesorabile fine del libro. Per via della sua natura scritturale, la presenza del libro è sempre minacciata, dal momento che l'opera non si esaurisce mai nella dimensione presente ma segnala uno spazio altro in cui scompare in quanto espressione della sua continua possibilità. Così, il *désœuvrement* di Blanchot si attesta in termini letterari e filosofici come critica radicale al concetto di presenza, perché vi insinua una possibilità sempre altra rispetto a ogni opposizione dialettica: quella della negatività come affermazione.

VI.2. *La letteratura della scomparsa*

Se l'opera è essenzialmente “mancanza di opera”, nella condizione di attesa si esprime il senso profondo di ciò che Blanchot intende quando afferma che “la littérature va vers elle-même, vers

⁶ Cfr. Blanchot, *Le livre à venir*, 272.

son essence qui est la disparition”.⁷ In un processo radicale di neutralizzazione della struttura narrativa, espresso secondo lui in modo esemplare dalla *Trilogia* (1951-53) di Beckett e dalla capacità della letteratura di sfuggire a ogni determinazione essenziale e a ogni genere, Blanchot teorizza quella che chiama “disparition de la littérature”.⁸ Alcuni recenti studi teorici si sono concentrati su quest’idea proponendo la lettura di un ventaglio di testi contemporanei tra loro piuttosto eterogenei.⁹ In particolare, *The Disappearance of Literature* di Aaron Hillyer identifica una linea composta da scrittori e teorici che presentano un atteggiamento verso la scrittura caratterizzato da una radicale interrogazione dall’interno dei suoi stessi strumenti e non volto a parodiare o esasperare le riflessioni di carattere critico e filosofico, come sembra invece accadere in tanta letteratura postmodernista. Hillyer si sofferma, per esempio, sull’opera dello scrittore spagnolo Enrique Vila-Matas che, nel suo *Bartleby e compagnia* (2000), conia la categoria degli “scrittori del No”.¹⁰ Questa particolare schiera, o “comunità”, come la definisce ancora il critico, si compone essenzialmente di scrittori che hanno

⁷ Blanchot, *Le livre à venir*, 265.

⁸ La quarta parte di *Le livre à venir* è intitolata significativamente *Où va la littérature?*. Il primo dei saggi che la compongono ha per titolo *La disparition de la littérature* e il terzo, «Où maintenant? Qui maintenant?», che riprende una frase di Beckett, è interamente dedicato al modo in cui lo scrittore irlandese sviluppa un processo di scrittura che genera la completa scomparsa delle strutture fondamentali del racconto. Cfr. Blanchot, *Le livre à venir*, 265-295.

⁹ Cfr. soprattutto Aaron Hillyer, *The Disappearance of Literature* (London: Bloomsbury, 2013) e Anne McConnell, *Approaching disappearance* (Chicago: Dalkey Archive Press, 2013).

¹⁰ Nel suo libro Vila-Matas compie un’ideale esplorazione della letteratura mondiale alla ricerca dei vari “Bartleby”, figure di scrittori che hanno abdicato al ruolo creativo scegliendo di non scrivere. Nelle pagine del libro vi sono numerosi riferimenti a scrittori che incarnano la parte più misteriosa e, per certi versi, radicalmente passionale dell’esperienza scritturale. Inoltre, *Bartleby e compagnia* è anche una riflessione estetica sull’arte della scrittura che si concentra sulle teorie di autori come Agamben, Del Giudice, Pynchon e molti altri, che interrogano la letteratura a partire dalla sua messa in discussione. Vila-Matas fa anche espliciti riferimenti all’opera di Blanchot in *Il mal di Montano* (2002) e *Il*

scelto di rifiutare la scrittura nella sua funzione rappresentativa e comunicativa. Tali autori si muovono nel solco di una tradizione che ha sempre continuato a percorrere gli spazi di incomunicabilità, di impossibilità e di alterità, lavorando in quelle tenebre che Blanchot indicava come luogo segreto ed essenziale della letteratura. Gli “scrittori del No”, insomma, per Hillyer rappresentano ciò che si può definire come una linea di filiazione piuttosto diretta del pensiero di Blanchot relativamente alla “scomparsa della letteratura”.

Tuttavia, rispetto a simili operazioni letterarie, artistiche e concettuali, che in molti casi si configurano come scoperta controparte narrativa del nucleo teorico tracciato dal pensatore francese, la relazione di Auster con quelle idee sembra avere un tratto più essenziale e profondo, quasi a configurarsi come una sensibilità condivisa sugli aspetti fondamentali dello scrivere. In questi termini, lo scrittore statunitense indaga il dispositivo della scomparsa in modo più sottile, a volte meno evidente, seguendo la logica di funzionamento evidenziata nelle analisi precedenti. Mentre in altri autori la scomparsa si riconosce a un livello circoscritto a lavori particolari e non ha una dimensione costitutiva, si è visto come in Auster è invece sempre in funzione un meccanismo che sembra produrre una dissoluzione. Questo neutralizza la visione positiva e affermativa affidata al linguaggio, per attestarne un’azione di negazione che interviene sugli universali del racconto. Così facendo, la scrittura di Auster non sfrutta il tema della scomparsa per tracciare un fondo ineffabile delle storie, ma piuttosto indaga punto su punto gli effetti narrativi di quella legge della scomparsa definita in precedenza. Per questo, anziché perseguire “la scomparsa della letteratura” indicata da Blanchot, quella di Auster sembra farsi esempio di una *letteratura della scomparsa* di cui ogni libro precisa i parametri.

La domanda sulle possibilità della letteratura che per Blanchot si apriva nella tensione tra *œuvre* e *désœuvre*ment in ultima istanza era affidata a una comunità a venire, definita come *inconfessabile*.¹¹

Ma questo valore *inconfessabile* non è assimilabile a qualcosa che non si può dire; è piuttosto una forma in cui si presenta il dire, un dire in altro modo: ciò che si deve dire per essere fedeli a un mistero, a un silenzio che giace al fondo delle cose. Il senso che la scomparsa riveste in Auster va esattamente in questa direzione. Più che cercare una verità all'interno o all'esterno dell'opera, Auster sembra avere sempre indagato l'alternativa continua, l'alterità sempre nuova in un percorso tracciato: la possibilità inesauribile dei modi che portano all'opera. Se è dunque certamente vero che per il lettore, presto o tardi, può arrivare il sospetto di essere preso in un labirinto narcisistico, ciò che Auster non ha mai smesso di voler mostrare è però la possibile configurazione sempre nuova del labirinto stesso. La sua scrittura presenta così un'estetica della variazione in cui la scomparsa si attesta come logica della composizione. Per questo il *désœuvre*ment per lui è valido solo in quanto metodo e non come risultato, poiché porta nell'esperienza narrativa una perenne antinomia tra la presenza e lo scomparire come pratica eidetica della scrittura.

È in questi termini che anche Auster sembra fare a sua volta i conti con la crisi della "metafisica della presenza" e con l'ambigua *verità* – o realtà – che ogni narrazione porta con sé. Allo stesso tempo, si allontana dagli schemi della "scrittura del No", dalle estreme nichilistiche e dalle esasperazioni di certe posizioni filosofiche che teorizzano la scomparsa della realtà per mezzo di un'iperrealtà simulacrale e finzionale, nonché da un'"estetica della scomparsa" intesa come frutto negativo e degenerativo di un processo di accelerazione dei modi di significazione prodotti dai media.¹² Non adat-

¹¹ Ci si riferisce qui a Maurice Blanchot, *La communauté inavouable* (Paris: Éd. de Minuit, 1983).

¹² L'iperreale è uno dei concetti centrali della teoria che il filosofo Jean Baudrillard sostiene in particolare in *Le crime parfait* (1995), in cui presenta la sua tesi sulla scomparsa della realtà attraverso l'analisi della sempre maggiore diffusione di una realtà mediatica e mediatizzata, la quale si sostituisce a quella

tandosi a questi estremi concettuali, Auster propone un'esperienza limite capace di tracciare una nuova via che affida alla forza della scrittura e dello *storytelling* la capacità di creare un vuoto centrale in cui le cose narrate si modificano costantemente. Nei suoi libri si mostrano i ripiegamenti della materia narrativa e gli intricati percorsi di nascondimento permessi dalle storie così come dalla moltiplicazione dei mondi possibili, per tornare a fare i conti con un dubbio sempre rilanciato sulla dicotomia tra realtà e finzione. La presenza scritturale si attesta come alterità della scomparsa e non come un dato incontrovertibile e definitivo. Anziché adattarsi a una forma oppositiva, Auster fa della sua scrittura un livello compositivo degli estremi, portando alla luce una strada possibile in cui lo scomparire si configura come tensione e non come soluzione.

Alla domanda costante sulla relazione tra mondo e scrittura Auster risponde attraverso l'esplorazione e la sperimentazione di tutti i modi che il dispositivo della scomparsa gli mette a disposizione. In fondo, la questione sulla possibilità della letteratura che muoveva l'opera di Blanchot ha sempre agito anche nella scrittura di Auster, concentrata sul *come* dell'espressione narrativa molto più che sul *cosa*. Riproposto oggi, un simile spostamento di prospettiva assume una forza che obbliga la scrittura a misurarsi con una sempre crescente produzione di narrazioni e di rappresentazioni, ognuna con l'intento più o meno dichiarato di significare un frammento di realtà, riproducendo ancora, inconsciamente, una strategia che vede la presenza come unica forma possibile. Nei suoi lavori, Au-

concreta e attuale, sia nelle pratiche di senso sia in quelle percettive. Da questa sostituzione deriva un mondo totalmente fondato sulla simulazione e su una forma di irrealtà a cui si è disposti ad accordare completa fiducia in quanto si presenta completamente uguale all'altra. Altrettanto estrema è la posizione che Paul Virilio sostiene in *Esthétique de la disparition* (1989), dove il filosofo sostiene che i dispositivi tecnologici e la velocità che veicolano abitano a tempi percettivi sempre più rapidi e a una radicale disattenzione. Ne deriva una percezione delle cose sempre meno chiara e delineata, in favore piuttosto di una conoscenza superficiale e effimera. Cfr. Jean Baudrillard, *Le crime parfait* (Paris: Galilée 1985); Paul Virilio, *Esthétique de la disparition* (Paris: Gallimard 1989).

ster ha invece rivendicato un fondo misterioso che lascia spazio al non detto più che all'indicibile, alla trasformazione e al divenire più che alla rappresentazione, alle infinite domande più che a una risposta. Tutto ciò attraverso un gusto inesauribile per il racconto e l'atto della scrittura, che trova la sua forza propulsiva nella possibilità sempre presente di uno scomparire, interpretato non solo come lutto o mancanza ma anche come apertura di possibili linee di fuga fittizie e inesauribili costruzioni testuali.

Bibliografia

Opere di Paul Auster consultate

- Auster, Paul. *Unearth*. Weston: Living Hand, 1974.
- . *Wall Writing*. Berkeley: Figures, 1976.
- . *Fragments from the Cold*. New York: Parenthèse, 1977.
- . *Facing the Music*. Barrytown: Station Hill Press, 1980.
- . *White Spaces*. Barrytown: Station Hill Press, 1980.
- . *The Invention of Solitude*. London: Faber & Faber, 1982.
- . *City of Glass*. Los Angeles: Sun and Moon Press, 1985.
- . *Ghosts*. Los Angeles: Sun and Moon Press, 1986.
- . *The Locked Room*. Los Angeles: Sun and Moon Press, 1986.
- . *The New York Trilogy* [1985-87]. London: Faber & Faber, 1988.
- . *Disappearances: Selected Poems*. Woodstock: The Overlook Press, 1988.
- . *In the Country of Last Things* [1987]. London: Faber & Faber, 2005.
- . *Moon Palace* [1989]. London: Faber & Faber, 1990.
- . *Ground Work*. London: Faber & Faber, 1990.
- . *The Music of Chance* [1990]. London: Faber & Faber, 1992.
- . "Auggie Wren's Christmas Story". *The New York Times* (25 Dec. 1990).
- . *Leviathan* [1992]. London: Faber & Faber, 1993.
- . *Mr. Vertigo*, New York: Penguin, 1994.

- . *The Art of Hunger* [1997]. London: Faber & Faber, 1998.
- . *Hand to Mouth* [1997]. Timbuktu. London: Faber & Faber, 1998.
- . *Timbuktu*. London: Faber & Faber, 1999.
- . *I Thought My Father Was God and Other True Tales from NPR's National Story Project*. New York: Picador USA, 2002.
- . *The Book of Illusions* [2002]. New York: Picador, 2003.
- . *Oracle Night* [2003]. London: Faber & Faber, 2004.
- . *Collected Poems*. New York: Overlook, 2004.
- . *The Brooklyn Follies* [2005]. London: Faber & Faber, 2006.
- . *Collected Prose*. New York: Picador, 2005.
- . *Travels in the Scriptorium* [2006]. New York: Picador, 2007.
- . *Man in the Dark* [2008]. London: Faber & Faber, 2009.
- . *Invisible* [2009]. London: Faber & Faber, 2010.
- . *Sunset Park* [2010]. London: Faber & Faber, 2011.
- . *Winter Journal*, New York: Henry Holt, 2012.
- . *Report from the Interior*, London: Faber & Faber, 2013.
- . *4321*, New York: Henry Holt, 2017.
- . *Burning Boy: The Life and Work of Stephen Crane*. New York: Henry Holt, 2021.
- . *Baumgartner*, New York: Grove Press, 2023.
- . *Bloodbath Nation*. New York: Grove Press, 2023.

Auster, Paul, and J. M. Coetzee, *Here and Now. Letters 2008-2011* [2013]. London: Vintage Books, 2014.

Sophie Calle and Paul Auster. *Double Game*. London: Violette Editions, 1999.

Auster, Paul, Paul Karasik and David Mazzucchelli, *City of Glass: The Graphic Novel* [1994-2004]. London: Faber & Faber, 2005.

Auster, Paul and Jacques de Loustal. "The Day I Disappeared." *Strange Stories for Strange Kids (Little Lit, Book 2)*. Eds. Art Spiegelman and Françoise Mouly, New York: RAW Junior/HarperCollins Children's Books, 2001. 55–62.

Traduzioni di Paul Auster consultate

- Auster, Paul (ed.). *A Little Anthology of Surrealist Poems*. New York: Siamese Banana Press, 1972.
- . *Fits and Starts: Selected Poems of Jacques Dupin*. Wilts: Living Hand, 1973.
- . *The Uninhabited: Selected Poems of André du Bouchet*. New York: Living Hand, 1976.
- . *Jean-Paul Sartre. Life/Situations*. New York: Pantheon Books, 1977.
- . *Mallarmé, Stéphane. A Tomb for Anatole*. San Francisco: North Point Press, 1983.
- . *Maurice Blanchot. Vicious Circles: Two Fictions & After the Fact*. Barrytown: Station Hill, 1985. Poi in George Quasha (ed.). *The Station Hill Blanchot Reader*. Barrytown: Station Hill, 1999.

Selezione di monografie, raccolte di saggi e saggi su rivista dedicati a Paul Auster

- Arce Alvarez, María Laura. *Paul Auster's Ghosts: The Echoes of European and American Tradition*. Lanham: Lexington Books, 2018.
- . *Paul Auster and the Influence of Maurice Blanchot*. Jefferson: McFarland and Company, 2016.
- Barone, Dennis (ed.). *Beyond the Red Notebook*. Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1995.
- Belinelli, Matteo. *Le trame della scrittura*. Bellinzona: Edizioni Casagrande, 2005.
- Bergamini, Oliviero. "Paul Auster. Gli Stati Uniti, la politica, la scrittura". *Iperstoria*. 15 (2020): 238-244.
- Bernstein, Stephen. "The Question is the Story Itself". *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Eds. Patricia Merivale, Susan E. Sweeney. Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1999.

- Bloom Harold (ed.). *Paul Auster*. London: Chelsea House Publishers, 2004.
- Bocchiola, Massimo. "Paul Auster: Disappearances". *Ácoma*. 24.8 (2002): 20-27.
- Brendan, Martin. *Paul Auster's Postmodernity*. New York: Routledge, 2008.
- Briggs, Robert. "Wrong numbers: the endless Fiction of Auster and Deleuze and Guattari and...". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 44.2 (2003): 213-224.
- Brown, Mark. *Paul Auster*. Manchester: Manchester University Press, 2007.
- Butler, Martin and Jens Martin Gurr. "The Poetics and Politics of Metafiction: Reading Paul Auster's *Travels in the Scriptorium*". *English Studies* 89:2 (2008): 195-209.
- Cagliero, Roberto. "Guarire dalla memoria: *The Invention of Solitude* di Paul Auster". *Annali dell'Istituto di Lingue e Letterature Germaniche dell'Università di Parma*. 10 (1996): 129-139.
- Cattaruzza, Claudio (a cura di). *Dedica a Paul Auster*. Pordenone: Thesis Dedicà Edizioni, 2009.
- Chénétier, Marc. *Paul Auster as "the Wizard of Odds": Moon Palace*. Paris: Didier Erudition, 1996.
- Ciocia, Stefania and Jesús A. González (eds.). *The Invention of Illusions: International Perspectives on Paul Auster*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2011.
- Cuozzo, Gianluca. "Rubbish City and Theutopia of the Residual: *In the Country Of Last Things* by Paul Auster". *Iperstoria*. 10 (2017): 128-138.
- De Cortanze, Gerarde. *La solitude du labyrinthe*. Arles: Actes Sud, 2004.
- Dimovitz, Scott A. "Portraits in Absentia: Repetition, Compulsion and the Postmodern Uncanny in Paul Auster's *Leviathan*". *Studies in the Novel* 40.4 (2008): 447-464.
- Dow, William. "Paul Auster's *The Invention of Solitude*: Glimmers in a Reach to Authenticity". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 39.3 (1998): 272-281.

- Duperray, Annik. *Paul Auster. Les ambiguïtés de la négation*. Paris: Éd. Belin, 2003.
- . (ed.). *L'œuvre de Paul Auster*. Arles: Actes Sud, 1995.
- Gavillon, François. *Paul Auster. Gravité et légèreté de l'écriture*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2000.
- Hau, Andreas. *The Implosion of Negativity. The Poetry and Early Prose of Paul Auster*. Norderstedt: Herstellung und Verlag, 2010.
- Hetman, Jaroslaw. *Ekphrastic Conceptualism in Postmodern British and American Novels*. Berlin: Peter Lang, 2015.
- Holzappel, Anne M. *The New York Trilogy: Whodunit? Tracking the structure of Paul Auster's anti detective novels*. Berlin: Peter Lang, 1996.
- Hugonnier, François. *Paul Auster. Les interdits de la représentation. Paul Auster, Jerome Rothenberg*. La Fresnaie-Fayel: Éditions Otrante, 2022.
- . "The Physicality of Writing in Paul Auster's *White Spaces* and *Winter Journal*". *Angles* [Online], 2, (2016).
- . "Unsayings: Mystical Aspiration and Negativity in Paul Auster's Poetry". *Anglophonia / Caliban - French Journal of English Linguistics*. 35 (2014): 133-158.
- Hutchisson, James M. (ed.). *Conversations With Paul Auster*. Jackson: University Press of Mississippi, 2013.
- Kelly, Adam. "Moments of Decision in Contemporary American Fiction: Roth, Auster, Eugenides". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 51.4 (2010): 313-332.
- Kuczma, Katarzyna. *Remembering Oneself, Charting the Other. Memory as Intertextuality and Self-Reflexivity in the Works of Paul Auster*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2012.
- Peacock, James. *Understanding Paul Auster*. Columbia: University of South Carolina, 2011.
- . "The Father in the Ice: Paul Auster, Character, and Literary Ancestry", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. 52.3 (2011): 362-376.
- Osteen, Marc. "Phantoms of Liberty: The Secret Lives of Leviathan". *The Review of Contemporary Fiction*, 14.1 (1994): 87-91.

- Nealon, Jeffrey T. "Work of the Detective, Work of the Writer: Paul Auster's *City of Glass*." *MFS Modern Fiction Studies*. 42.1 (1996): 91-110.
- Little, William G. "Nothing to Go On: Paul Auster's *City of Glass*." *Contemporary Literature*. 38.1 (1997): 133-163.
- Pala, Mauro, "L'apoteosi del caso: nella costellazione metropolitana di Paul Auster", *Ácoma*, 9 (1997): 70-81.
- . "Il *flâneur* e il grattacielo: pratiche autoriali e sguardo metropolitano in *The New York Trilogy* di Paul Auster". "... *che solo amore e luce ha per confine*". Per Claudio Sensi (1951-2011). Eds. S. Fabrizio-Costa, P. Grossi e L. Sannia Nowé. New York: Peter Lang, 2012. 387-405
- Panzani, Ugo. "The Insistent Realism of Don DeLillo's *Falling Man* and Paul Auster's *Man in the Dark*". *Altre Modernità*. (2011): 76-90.
- Pitozzi, Andrea. "Paradigmi della reclusione nell'opera di Paul Auster". *Elephant&Castle*, [online] 9 (2014).
- . "Una poetica della scomparsa. La poesia di Paul Auster". *Ácoma*, 9 (2015): 148-163.
- . "Reinventare la solitudine (essenziale). Tra Maurice Blanchot e Paul Auster". *il Verri* 67 (2018): 65-82.
- . "Tradurre un'aria. La poesia 'francese' di Paul Auster". *Mondi e modi della traduzione*. A cura di Stefano Rosso e Marina Dosena. Verona: Ombre Corte, 2018. 176-194.
- . "Aspetti intermediali nell'universo finzionale di Paul Auster". *Iperstoria* 16 (2020): 56-78.
- . "Il traduttore come scrittore postumo in *The Book of Illusions* di Paul Auster". *Il traduttore come personaggio di finzione*. A cura di Michela Gardini. Milano: FrancoAngeli, 2023. 128-144.
- Quarré Roger, Catherine. *Paul Auster. L'enchanteur désenchanté*. Paris: Publibook, 2006.
- Russell, Alison. "Deconstructing *The New York Trilogy*: Paul Auster's Anti-Detective Fiction", *Critique-studies in Contemporary Fiction*, 31 (1990): 71-84.
- Sarmiento, Clara. *The Imagery of Writing in the Early Works of Paul*

- Auster. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017.
- Shiloh, Ilana. *Paul Auster and Postmodern Quest: on the road to nowhere*. New York: Peter Lang, 2002.
- Shostak, Debra. "In the Country of Missing Persons: Paul Auster's Narratives of Trauma", *Studies in the Novel*. 41.1 (2009): 66-87.
- Siegmundfeldt I. B. (ed.). *Paul Auster. A Life in Words*. New York: Seven Stories Press, 2017.
- Soucy, Pierre-Yves. *L'œil et le Mur*. Bruxelles : La lettre volée, 2003.
- Springer, Carsten. *Crises: The Works of Paul Auster*. New York: Peter Lang, 2001.
- . *A Paul Auster Sourcebook*. New York: Peter Lang, 2001.
- Theobald, Tom. *Existentialism and Baseball: The French Philosophical Roots of Paul Auster*. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2010.
- Varvogli, Aliko. *The World that is the Book*. Liverpool, Liverpool University Press, 2001.

Altre opere citate

- Agamben, Giorgio. *Profanazioni*. Roma: Nottetempo, 2005.
- . *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo, 2014.
- . *Homo Sacer. Edizione integrale 1995-2015*. Macerata: Quodlibet, 2015.
- Allen, William S. *The Aesthetics of Negativity: Blanchot, Adorno, and Autonomy*. New York: Fordham University Press, 2016.
- Albertazzi, Silvia. *In questo mondo. Ovvero quando i luoghi raccontano le storie*. Roma: Meltemi, 2006.
- . *Il nulla, quasi*. Firenze: Le lettere, 2010.
- Antonioni, Manola. *L'écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie*. Paris: Édition Kimé, 1999.
- Augé, Marc. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.
- Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, 1997.

- Bailey Gill, Carolyne (ed.). *Maurice Blanchot: The Demand of Writing*. London: Routledge, 1996.
- Barth, John. *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: John Hopkins University Press, 1984.
- Barthes, Roland. *La mort de l'auteur* [1968]. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1993.
- . *La chambre claire*. Paris: Seuil, 1980.
- . *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil 1973.
- Baudrillard, Jean. *Le crime parfait*. Paris: Galilée, 1996.
- Beckett, Samuel. *Samuel Beckett Trilogy: Molloy, Malone Dies and The Unnamable* [1951-1953]. New York: Everyman's Library, 2015.
- . *Krupp's Last Tape* [1958]. Einaudi, Torino 1994.
- Bident, Christophe. *Reconnaisances*. Paris: Calman-Lévy, 2003.
- Bident, Christophe et Pierre Vilar (eds.). *Maurice Blanchot. Récits critiques*. Tours: Éd. Farrago, 2003.
- Blanchot, Maurice, *Thomas l'obscur* [1941]. Paris: Gallimard, 2005.
- . *Aminadab* [1972]. Paris: Gallimard, 1972.
- . *L'arrêt de mort* [1948]. Paris: Gallimard, 2000.
- . *Thomas L'obscur* [1950]. Paris: Gallimard, 1992.
- . *Au moment voulu* [1950; 1979]. Paris: Gallimard, 2005.
- . *Celui qui ne m'accompagnait pas* [1953]. Paris: Gallimard, 1973.
- . *L'Attente l'oubli* [1962]. Paris: Gallimard, 2000.
- . *La folie du jour* [1973]. Paris: Gallimard, 2002.
- . *Après coup, précédé par Le ressassement éternel* [1983]. Paris: Édition de Minuit, 2003.
- . *L'instant de ma mort* [1994]. Paris: Gallimard, 2002.
- . *Faux Pas* [1943]. Paris: Gallimard, 1975.
- . *La part du feu*, Paris: Gallimard, 1949.
- . *L'espace littéraire* [1955]. Paris: Gallimard, 2012.
- . *Le livre à venir* [1959]. Paris: Gallimard, 2012.
- . *L'entretien infini* [1969]. Paris: Gallimard, 2001.
- . *L'amitié* [1971]. Paris: Gallimard, 1971.
- . *L'écriture du désastre* [1980]. Paris: Gallimard, 1987.
- . *La Communauté Inavouable* [1983]. Paris: Édition de Minuit, 2012.

- . *Michel Foucault tel que je l'imagine*, in *Une voix venue d'ailleurs* [2002]. Paris: Gallimard, 2005.
- . *Écrits politiques 1953-1993*. Paris: Gallimard, 2008.
- . *La condition critique*. Paris: Gallimard, 2010.
- Bloom, Harold. *The Anatomy of Influence*. New Haven: Yale University Press, 2011.
- Borges, Jorge Luis. *Tutte le opere. Vol. 1*. Milano: Mondadori, 1984.
- Borrelli, Francesca. *Biografi del possibile*. Torino: Bollati Boringhieri, 2005.
- Bottiroli, Giovanni, "Introduzione", in M. Blanchot, *La conversazione infinita*. Torino: Einaudi, 2015, IX-L.
- Briascio, Luca. *Americana*. Roma: Minimum Fax, 2016.
- Brémond, François. "Enquête historique et réflexions critiques sur l'itinéraire politique de Maurice Blanchot". *Lignes*, 43 (2014): 63-121.
- Bruns, Gerald L. *Maurice Blanchot: The Refusal of Philosophy* [1997]. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005.
- Burke, Edmund. *The Death and Return of the Author* [1992]. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.
- Cahen, Didier. *À livre ouvert. Blanchot, du Bouchet, Cohen, Derrida, Jabès, Laporte*. Paris: Éditions Hermann, 2013.
- Cage, John. *Lecture On Nothing*, in *Silence* [1961]. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.
- Castoldi, Alberto. *Bianco*. Firenze: La Nuova Italia, 1998.
- Ceserani, Remo, Mario Domenichelli e Pino Fasano (a cura di). *Dizionario dei temi letterari*. Torino: UTET, 2007.
- Cleto, Fabio. "Verso una rinascita dell'autore?". *Nuova Corrente*. 41.114 (1994), 295-332.
- Couturier, Maurice. *La figure de l'auteur*. Paris: Seuil, 1995.
- Collin, François. *Maurice Blanchot et la question de l'écriture* [1971]. Paris: Gallimard, 1986.
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- de Certeau, Michel. *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.

- de Man, Paul. "Impersonality in the Criticism of Maurice Blanchot". *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* [1971]. New York: Routledge 1996.
- . "Autobiography as De-facement", *Comparative Literature* 94.5 (1979): 919-930. Poi in *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Deleuze, Gilles. *Le bergsonisme* [1966]. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.
- . *Logique du sens*. Paris: Éd. de Minuit, 1969.
- . *Critique et Clinique*. Paris: Éd. de Minuit, 1993.
- Deleuze, Gilles et Felix Guattari. *L'Anti-Œdipe*. Paris: Éd. de Minuit, 1972.
- . *Qu'est ce-que la philosophie?* [1991]. Paris: Éd. de Minuit 2005.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence* [1965]. Paris: Seuil, 1979.
- . *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- . *Parages*. Paris: Gallimard, 1986.
- . *Demeure*, Paris: Galilée, 1998.
- Doležel, Lubdomir. *Heterocosmica*. Milano: Bompiani, 1999.
- Donovan, Christopher. *Postmodern Counternarratives*. New York: Routledge, 2009.
- Eliot, T.S. "Tradition and Individual Talent". *Selected Prose*. London: Penguin, 1953.
- . *The Waste Land* [1926]. *Selected Poems*. London: Faber & Faber, 1982.
- Eckhard, Petra. *Chronotopes of the Uncanny*. Bielfeld: Transcript-Verlag, 2011.
- Emerson, Ralph Waldo. *The Complete Works. Essays. Second Series*. New York: Houghton Mifflin Company, 1903.
- Esposito, Roberto. *Terza persona*. Torino: Einaudi 2007.
- Fokkema, Alain. *Postmodern Characters: A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*. New York: Rodopi, 1991.
- Foucault, Michel. "Le pensée du dehors". *Critique* 229 (1966), 523-547.
- . *Dits et écrits I. 1953-1969*. Paris: Gallimard, 1994.

- . *Le beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy*. Paris: Éditions EHESS, 2011.
- . *Le corps utopique - Les heterotopies*. Fécamp: Éditions Lignes 2019.
- Freud, Sigmund. *L'interpretazione dei sogni* [1900]. Torino: Bollati Boringhieri, 2011.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism* [1952]. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Génette, Gerard. *Figure III*. Paris: Seuil, 1972.
- . *Métalepse*. Paris: Seuil, Paris 2004.
- de Gramont, Jérôme. *Blanchot et la Phénoménologie*, Paris: Éd. de Corlevour, 2011.
- Hamon, Philippe. "Pour un statut sémiologique du personnage" [1977]. *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 2017.
- Hart, Kevin (ed.). *Clandestine Encounters*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010.
- Hawthorne, Nathaniel. *Young Goodman Brown and Other Tales*. London: Oxford University Press, 1987.
- Hill, Lesile. *Maurice Blanchot. Extreme Contemporary*. London: Routledge, 1997.
- . *Bataille, Klossowski, Blanchot*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- . *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing*. London: Continuum, 2012.
- Hillyer, Aaron (ed). *The Disappearance of Literature*. London: Bloomsbury, 2013.
- Hurault, Marie-Laure. *Maurice Blanchot. Le Principe de la fiction*. Saint-Denis: PUV, 1999.
- Iacoli, Giulio. *La percezione narrativa dello spazio*. Roma: Carocci, 2008.
- Iannuzzi, Maria Pina. *Maurice Blanchot. L'esperienza critica e la passione per la letteratura*. Cagliari: Davide Zedda Editore, 2009.
- Izzo, Donatella (a cura di). *Teoria della letteratura*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1996.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* [1978]. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986.

- Jabès, Edmond. *Le petit livre de la subversion hors de soupçon*. Paris: Gallimard, 1982.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Killeen, Marie Chantal. *Essai sur l'indicible*. (Saint-Denis: PUV, 2004).
- Kojève, Alexandre. *Intruduction à la lecture de Hegel*. Paris: Gallimard, 1990.
- Kristeva, Julia. *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- Lanati, Barbara. *Frammenti di un sogno. Hawthorne, Melville e il romanzo americano*. Feltrinelli: Milano, 1987.
- Le Sage, Laurent. *The French New Novel*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1962.
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. London: Faber & Faber, 1992.
- Luperini, Romano. *L'incontro e il caso*. Bari: Laterza, 2017.
- Mallarmé, Stephan. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1998-2003. Vol. I, 945-1060.
- Mazzarella, Arturo. *La potenza del falso*. Roma: Donzelli, 2004.
- McConnell, Anne. *Approaching Disappearance*. Chicago: Dalkey Archive Press, 2013.
- Merleau-Ponty, Maurice. "Le doute de Cézanne". *Sens et non-sens* [1966]. Paris: Les Éditions Nagel, 2009.
- . *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- Michaud, Ginette. *Tenir au secret*. Paris: Galilée, 2006.
- Miriaux, Jean-Philippe. *Maurice Blanchot* [1998]. Paris: Armand Colin, 2005.
- Montani, Pietro. *L'immaginazione intermediale*. Bari: Laterza, 2010.
- Nancy, Jean-Luc. "Le neutre, la neutralisation du neutre". *Cahiers Maurice Blanchot* 1. Dijon: le presses du réel, 2011.
- Pavel, Thomas G. *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- Piana, Gabriele. *Le scritture del Fuori*. Milano: Mimesis, 2001.
- Quasha, George (ed.). *The Station Hill Blanchot Reader*. Barrytown: Station Hill, 1999.

- Ricoeur, Paul. "L'identité narrative". *Esprit*. 140-141:7/8 (1988): 295-304.
- Ronchi, Rocco. *Bataille, Lévinas, Blanchot*. Milano: Spirali, 1985.
- Roudiez, Leon S. *French Fiction Today*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1972.
- Sartini, Andrea. *Scrittura, soggetto e comunità in Maurice Blanchot*. Pisa: Edizioni ETS, 2011.
- . (a cura di). *Scritture della creazione*. Pisa: Edizioni ETS, 2013.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* [1948]. Paris: Gallimard, 2002.
- Scherer, Jacques. *Le «Livres» de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1957.
- Schönberger-Stepien, Christina. *Contemporary Second- and Third-Person Autobiographical Writing: Narrating the Male Self*. New York: Routledge, 2023.
- Schulte Nordholt, Anne-Lise. *Maurice Blanchot. L'écriture comme expérience du dehors*. Geneva: Librairie Droz S.A., 1995.
- Simonetti, Paolo. *Paranoia Blues*. Roma: Aracne, 2009.
- Smethurst, Paul. *The Postmodern Chronotope*. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Soja, Edward. *Postmodern Geographies: The reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 1989.
- Sontag, Susan. *On Photography* [1977]. London: Penguin, 2008.
- Spanos, William. "The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination". *Postmodernism and the Contemporary Novel*. Ed. Bran Nicol. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002. 169-186.
- Stara, Arrigo. *L'avventura del personaggio*. Firenze: Le Monnier Università, 2004.
- Starobinski, Jean. "Thomas l'obscur, chapitre premier". *Critique* 229 (1966): 498-514.
- Talamo, Roberto. *Intenzione e iniziativa*. Bari: Progedit, 2013.
- Tarizzo, Davide. *Il pensiero libero*. Milano: Raffaello Cortina, 2003.
- Testa, Enrico. *Eroi e figuranti*. Torino: Einaudi, 2009.
- Tortora, Chiara. *Volti di sabbia sull'orlo del mare*. Parma: Università di Parma, 2006.

- Wilhelm, Daniel. *Maurice Blanchot: la voix narrative*. Paris: U.G.E., 1974.
- Varzi, Achille (a cura di). *Metafisica*, Bari: Laterza, 2008.
- Vernant, Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez le Grecs*, Paris: Éditions La Découverte, 2005.
- Vila-Matas, Enrique. *Bartleby e compagnia* [2000]. Milano: Feltrinelli, 2002.
- Virilio, Paul. *Esthétique de la disparition*. Paris: Gallimard 1989.
- Wittgenstein, Ludwig. *Osservazione sui colori* [1977]. Torino: Einaudi, 2000.
- Yates, Frances A. *The Art of Memory* [1966]. *Selected Works III*. London: Routledge, 1999.

- 4321, 64, 69, 183, 184, 278, 308.
- Agamben, Giorgio, 55-56, 65n, 159n, 170, 316n.
- Albertazzi, Silvia, 186n, 240n, 282.
- Antonioli, Manola, 142, 252-253.
- Arce, María Laura, 14, 58, 153n.
- Artaud, Antonin, 71, 74.
- Augé, Marc, 248.
- “Auggie Wren’s Christmas Story”, 312n.
- Bachtin, Michail, 241-243, 251, 300.
- Barone, Dennis, 13, 24n, 143, 145.
- Barth, John, 25, 79n.
- Barthes, Roland, 27, 30, 32-35, 38, 43, 50, 56, 110, 279, 309-310.
- Baumgartner*, 207-208, 220, 278, 308, 313.
- Beckett, Samuel, 16, 33, 38, 55, 71, 79n, 121, 152, 153, 224, 230n, 258, 314, 316.
- Benjamin, Walter, 74-75, 239n.
- Bergson, Henri, 276.
- Bernstein, Charles, 9.
- Bident, Christophe, 76n, 227-228.
- Blackouts*, 120-124, 131.
- Blanchot, Maurice, 9, 10, 13, 18, 19, 20, 37-58, 67-69, 74-81, 127, 130, 131, 140-143, 146, 149, 155, 157, 170, 171, 179, 184, 205-208, 232-233, 248-253, 265-269, 291-298, 304-306, 311, 314-319.
- Bloodbath Nation*, 12, 210n.
- Bloom, Harold, 13, 23, 24n, 72.
- Bocchiola, Massimo, 81.
- Bonnefoy, Claude, 36.
- Borges, George Luis, 11, 29, 79n, 175n, 314.
- Bottiroli, Giovanni, 100-101.
- Brown, Mark, 13, 190, 196n, 244, 245n, 251, 257, 261.
- Burning Boy: The Life and Work of Stephen Crane*, 12n, 23n.
- Butler, Martin, 223.
- Cage, John, 33, 95, 96, 98.
- Cartier-Bresson, Henri, 139.
- Castoldi, Alberto, 273n.
- Cézanne, Paul, 139.

- Chénétier, Marc, 13, 28n, 31n, 92, 93n, 177, 240, 251.
- City of Glass*, 29, 57-59, 65, 67, 68, 111, 112, 115-120, 122, 124, 127, 129, 131, 137, 150, 153, 221, 225, 257-259, 272.
- Cleto, Fabio, 34n
- Collin, Françoise, 40, 45, 310n.
- Compagnon, Antoine, 34.
- Conte, Joseph, 9.
- Couturier, Maurice, 34.
- Dällenbach, Lucien, 183-184.
- Davis, Lydia, 76, 77, 78, 290, 299.
- De Certeau, Michel, 256.
- de Cortanze, Gérard, 150-151.
- De Man, Paul, 18, 76, 77n, 277.
- De Biasio, Anna, 9.
- Debord, Guy, 255.
- Deleuze, Gilles, 114-116, 117n, 132-133, 227, 236, 258, 276n, 314.
- DeLillo, Don, 165n, 170n.
- Derrida, Jacques, 13, 29, 37n, 63, 76, 77n, 141n, 142n, 167, 202-203n, 218, 311-312, 314.
- Disappearances*, 82-85, 86, 88, 162.
- Du Bouchet, André, 73, 81, 84, 107.
- Duperray, Annick, 13, 24n, 26, 68, 93n.
- Dupin, Jacques, 73, 81, 86, 280.
- Eliot, Thomas Stearns, 32, 289.
- Emerson, Ralph Waldo, 166, 169n.
- Esposito, Roberto, 146.
- Facing the Music*, 81.
- Fokkema, Aleid, 230.
- Foucault, Michel, 15, 32, 35-37, 51-55, 82, 147, 155, 156, 243.
- Freud, Sigmund, 107, 202, 205.
- Frye, Northrop, 178, 193.
- Fynsk, Christopher, 76.
- Gaddis, William, 25.
- Gass, William H., 25.
- Gavillon, François, 14, 29n, 69, 177, 254.
- Genette, Gérard, 135, 235, 281.
- Gennero, Valeria, 9.
- Geraci, Ginevra, 224.
- Ghosts*, 63, 111, 112, 120-124, 136, 255, 259, 272, 274, 298, 301, 303.
- Giglioli, Daniele, 9.
- Gregory, Sinda, 57.
- Ground Work*, 82-85, 88-89, 93-94, 162, 273.
- Guattari, Felix, 114-116, 117n, 236, 258.
- Hammett, Dashiell, 199-200.
- Hand to Mouth*, 102, 120, 282.
- Hardy, Mireille, 271-273.
- Hartman, Geoffrey, 38n, 76.
- Hassan, Ihab, 16, 133-134.
- Hawthorne, Nathaniel, 122, 124, 135-136, 178, 190, 196, 299.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 40, 41, 46, 60.
- Herzogenrath, Bernd, 114, 177, 240n
- Hetman, Jaroslaw, 63, 187n.
- Hill, Leslie, 15n, 41n, 76, 78n, 295-
- Hillyer, Aaron, 316-317.
- Hobbes, Thomas, 166-169.

- Hugonier, François, 14, 26n, 28n, 73n, 95n, 213, 226, 264.
 Hurault, Marie-Laure, 232, 233n, 252.
I Thought My Father Was God, 151.
In the Country of Last Things, 87, 220, 221, 260-270, 297.
Invisible, 64, 249, 278.
 Iser, Wolfgang, 229.
 Izzo, Donatella, 9, 76n.
 Jabés, Edmond, 23, 28, 29, 37, 86.
 James, Henry, 136.
 Jameson, Fredric, 257.
 Joris, Pierre, 77.
 Kafka, Franz, 15, 49, 71, 100, 104, 159.
 Kojève, Alexandre, 40-41, 46.
 Kristeva, Julia, 49.
 Lamberton, Robert, 76, 77.
 Lanati, Barbara, 178.
 Levi, Primo, 261.
Leviathan, 30, 136, 163-176, 180, 181-182, 227, 237, 251, 297.
Man in the Dark, 183, 185, 209-218, 237, 247, 249-250, 270, 281, 290, 305.
 Mariani, Giorgio, 9.
 Martin, Brendan, 13, 138n, 134.
 Martin, Jens, 223.
 Mazzearella, Arturo, 197-198.
 McCaffery, Lerry, 57.
 Merleau-Ponty, Maurice, 139n, 286.
 Miraux, Jean Philippe, 233, 250.
 Montani, Pietro, 216.
Moon Palace, 13, 64, 186, 187n, 203, 221, 240, 247, 260.
Mr. Vertigo, 180, 192, 260.
 Nabokov, Vladimir, 62.
 Nancy, Jean-Luc, 29, 97.
 Nietzsche, Frederic, 298.
 Oppen, George, 90.
Oracle Night, 136, 183, 185, 198-208, 211, 213, 217, 221, 223, 249, 278, 279n, 297.
 Pala, Mauro, 239n, 254, 255n.
 Pastorino, Gloria, 9.
 Pavel, Thomas, 211.
 Peacock, James, 13, 86, 113n, 136, 189, 210n.
 Pirandello, Luigi, 224.
 Poe, Edgar Allan, 129, 136, 196, 299.
 Pynchon, Thomas, 62, 232.
 Quasha, George, 77-79, 80.
Report from the Interior, 278, 282, 285-293, 305, 308.
 Reznikoff, Charles, 72, 90, 91, 109, 139n.
 Ricoeur, Paul, 283.
 Rosso, Stefano, 9, 76n.
 Said, Edward, 32.
 Sarmento, Clara, 71, 304.
 Schulte Nordholt, Anne-Lise, 50, 292.
 Smethurst, Paul, 243.

- Soja, Edward, 243n.
 Sontag, Susan, 186, 279.
 Soucy, Pierre-Yves, 88-90, 92n.
 Spanos, William, 62n.
 Springer, Carstern, 13, 26, 61n,
 64n, 113n, 114n, 152n, 154n,
 177, 230.
 Stara, Arrigo, 230.
 Stevens, William, 84.
Sunset Park, 278, 279-280.

 Tani, Stefano, 62.
 Tanner, Tony, 232.
 Testa, Enrico, 230n.
The Art of Hunger, 26, 28, 29, 57,
 72, 74, 86, 91, 152, 186, 241, 253,
 258, 261.
The Book of Illusions, 183, 185, 187-
 198, 237, 290, 302.
The Brooklyn Follies, 144-145, 151,
 297.
The Invention of Solitude, 17, 26,
 57, 71, 98-111, 129, 130, 134,
 146, 186, 215, 277, 282, 284,
 290, 303.
The Locked Room, 69, 111, 112,
 124-126, 128, 129, 131, 163, 164,
 202, 220, 221, 226, 251, 253-254,
 259, 302, 308.
The Music of Chance, 151-163, 165,
 168, 174, 180, 237, 242.
The New York Trilogy, 25, 27, 29,
 71n, 79, 111, 134, 136, 144, 153,
 175, 180, 202, 225, 239, 244, 253,
 255, 259, 260, 264, 269, 276, 277,
 298.
 Thoreau, Henry David, 122, 169,
 299.
Timbuktu, 251-252.
Travels in the Scriptorium, 183, 185,
 218-227, 234, 247, 252, 281, 304,
 305.
 Trevi, Emanuele, 284, 285, 300.

 Valéry, Paul, 32, 198.
 Varvogli, Alikì, 12, 23, 87, 122n,
 136n, 153, 159n, 175n, 177,
 189n, 217n.
 Vernant, Jean-Pierre, 172.
 Vila-Matas, Enrique, 316, 317n.

White Spaces, 94-99, 111, 301, 273,
 301.
 Whitman, Walt, 287.
 Williams, William Carlos, 84, 93.
Winter Journal, 278, 282, 285-293,
 302, 308.
 Wittgenstein, Ludwig, 274.
 Wolfson, Luis, 258-259.
 Woods, Tim, 156, 269-270.

 Yates, Frances A., 303-304.

 Zilcosky, John, 34, 61.
 Zukofsky, Luis, 90.

Già pubblicati in questa collana

1. Vincenzo Bavaro, *“Una storia etnica”? Capitale culturale e performance etnica nella letteratura degli Stati Uniti*
2. Nicolangelo Becce, *Apparizioni spiritiche e fantasmi letterari. Il “Modern Spiritualism” e lo sviluppo della “ghost story”*
3. Enrico Botta, *Fate in his eye and empire on his arm. La nascita e lo sviluppo della letteratura epica statunitense*
4. Raffaella Malandrino, *Engendering Transatlantic Literary Configurations. South Asian Women's Texts in the Nation and in Diaspora*
5. Vincenzo Bavaro, *La città contesa. Sessualità e appropriazione dello spazio urbano a New York negli anni Settanta*
6. Pilar Martinez Benedí, *The Insuperability of Sensation. Indagini letterarie tra mente, corpo e affect*
7. Fulvia Sarnelli, *Panda in the Promised Land. Soggettività cinese americana tra multiculturalismo liberale e nuove alleanze*
8. Elisa Bordin, *Un'etnicità complessa. Negoiazioni identitarie nelle opere di John Fante*
9. Lisa Marchi, *In filigrana. Poesia arabo-americana scritta da donne*
10. Cristina Di Maio, *La posta in gioco. I giochi e il ludico nei racconti di Toni Cade Bambara, Rita Ciresi e Grace Paley*
11. *What's Popping? La storia degli Stati Uniti nella cultura popolare del nuovo millennio*, a cura di Cristina Di Maio, Daniele Giovannone, Fulvia Sarnelli

12. Agnese Marino, *Writing from the Rift. Cosmopolitanism and the Multiracial Condition in Rebecca Walker, Barack Obama, and Mat Johnson*
13. Monia Dal Checco, *Post-Authenticity. The Collapse of Authentic Blackness in the Post-Soul Memoir*
14. Daniele Giovannone, *All'inseguimento di un filo di lana. Saga familiare e storia etnica nel romanzo statunitense del XXI Secolo*
15. *Il ritorno della "diaspora". Migranti italiani di ritorno dagli Stati Uniti nel Novecento*, a cura di Matteo Pretelli e Donatella Izzo

Finito di stampare
nel mese di settembre 2024
presso Printi s.r.l.
Manocalzati (AV)

