

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Dottorato di ricerca in Teoria e analisi del testo

XXVII ciclo – Settore disciplinare: L-FIL-LET/14

Verbale di scomparsa

Presenza di Maurice Blanchot nell'opera di Paul Auster

Relatore

Chiar.mo Prof. Daniele Giglioli

Tesi di dottorato di

Andrea Pitozzi

AVVERTENZA: Le traduzioni dalla lingua Inglese e dalla lingua Francese sono sempre di chi scrive, tranne quando indicato diversamente. Per completezza abbiamo scelto di segnalare comunque le traduzioni italiane dei testi di Paul Auster e di Maurice Blanchot in bibliografia, qualora pubblicate. In tutti gli altri casi abbiamo scelto le edizioni italiane correnti.

Indice

INTRODUZIONE	4
I. La scomparsa dell'autore	14
I.1. Autonomia del libro	16
I.1.1. Liberarsi dalla biografia	18
I.1.2. Dal testo alla scrittura	20
I.1.3. L'esperienza della scrittura	23
I.2. Maurice Blanchot « <i>instauratore di discorsività</i> »?	25
I.2.1. Scrittura e negativo	27
I.2.2. Scrittura e linguaggio come trasformazione	32
I.2.3. Scrivere verso il neutro	35
I.3. Morte, scomparsa e sparizione	38
I.3.1. Il gioco della scrittura	41
I.3.2. Il gioco e il gesto	44
I.4. L'opera centro di attrazione	46
II. I modi della scomparsa. Dall'esterno all'interno	54
II.1. Un primo incontro	56
II.1.1. <i>Found in translation</i>	58
II.1.2. Il piano <i>metapoetico</i>	60
II.2. Una poetica della scomparsa	63
II.3. La scomparsa del narratore	73
II.3.1. <i>The Invention of Solitude</i> o la neutralizzazione della voce	77
II.3.2. Scompare in tre atti. <i>The New York Trilogy</i>	88
II.3.3. Sovrapposizioni e cancellazioni	102
II.4. L'atto di scomparsa	105
III. I modi della scomparsa. Da dentro al fuori.	110
III.1. La <i>fiction</i> come <i>follia</i>	110
III.2. Il <i>fuori</i> , il caso	118

III.2.1. Una legge della contingenza. <i>The Music of Chance</i>	123
III.2.2. <i>Leviathan</i> . La legge del mondo, la legge del racconto	134
III.3. Dalla <i>quest</i> alla <i>question</i> . L'arte della fuga	145
III.3.1. <i>The Book of Illusions</i> . Le regole dell'attrazione	151
III.3.2. La scrittura onirica di <i>Oracle Night</i>	161
III.3.3. I mondi notturni di <i>Man in the Dark</i>	170
III.3.4. <i>Travels in the Scriptorium</i>	179
III.4. La legge della scomparsa	189
IV. Il cronotopo della scomparsa	198
IV.1. Di un cronotopo in movimento	198
IV.2. Scomparsa dello spazio e spazi della scomparsa	204
IV.2.1. La città. Due variazioni su New York City	210
IV.2.2. Spazi bianchi	222
IV.3. Tempo della scomparsa e scomparsa del tempo	230
IV.3.1. Memoria e oblio	231
IV.3.2. <i>Après Coup</i> / <i>After the fact</i>	246
IV.4. Il cronotopo della scomparsa	253
IV.4.1. Luogo dell'immaginario	258
V. Modi di una sensibilità	264
Bibliografia	272

INTRODUZIONE

“Tout commence, chez Blanchot, par l’absence”¹. Con queste parole il critico Georges Poulet presentava la scrittura di Blanchot in un saggio apparso su un numero della rivista “Critique” interamente dedicato all’opera critica e narrativa dello scrittore francese. Ma che tipo di assenza è quella che pervade l’esperienza scritturale di Blanchot? Certamente non rappresenta soltanto un livello tematico, ma piuttosto essa è intesa come un elemento costitutivo della scrittura, una delle sue dimensioni essenziali. In effetti, l’opera di Blanchot non parla *dell’*assenza come si potrebbe parlare di un qualsiasi altro tema, ma sembra procedere a partire *dall’*assenza e muoversi costantemente *in* essa, indagandone le pieghe. Secondo la visione di Poulet la scrittura di Blanchot attiva un processo di allontanamento dall’oggetto e dal referente. Anziché essere una forma di rappresentazione lineare del mondo e della realtà, essa inserisce un’apertura, uno *iato*, tra il linguaggio e la cosa da rappresentare. In questa distanza la parola poetica costruisce un percorso di trasformazioni continue in cui le cose sfuggono, si perdono e scompaiono. A mancare è quindi un oggetto statico da riprodurre nella sua completezza ed esattezza, una forma compiuta da esprimere ed esporre nella scrittura. Secondo Blanchot, infatti, che in questo è senza dubbio uno dei pionieri di molti aspetti della critica e del pensiero del Novecento, la scrittura non ha il compito di rispondere alla mancanza creando un percorso di compensazione, ma piuttosto deve porsi all’altezza del vuoto profondo che si trova insito nella tensione tra il linguaggio e il mondo. Non è certo casuale che lo scrittore francese scelga di considerare il mito di Orfeo ed Euridice come fondamento e metafora della scrittura, nonché come centro mobile attorno a cui ruota l’esperienza radicale e trasfigurante della parola poetica. In uno dei suoi lavori più importanti, *L’espace littéraire* (1955), Blanchot si sofferma sulla vicenda del mito di Orfeo per descrivere il compito dello scrittore. Esattamente come Orfeo non può resistere a rivolgersi verso Euridice per vedere ancora una volta il suo viso, trasgredendo così la legge divina e condannando se stesso e la ninfa alla scomparsa e alla separazione eterna, lo scrittore non può resistere al richiamo di una

¹ G. Poulet, *Maurice Blanchot, critique et romancier*, “Critique”, n. 229, 1966, p. 486. “In Blanchot, tutto comincia con l’assenza”.

forza *altra* ed esterna che origina la scrittura in un movimento di oscuramento del reale. Per altro, ciò che Orfeo cerca nel viso dell'amata è una dimensione invisibile, una sospensione della visione, la forma essenziale che può essere mostrata soltanto in uno spazio di completo abbandono della volontà di significazione da parte del linguaggio:

Écrire commence avec le regard d'Orphée, et ce regard est le mouvement du désir qui brise le destin et le souci du chant et, dans cette décision inspirée et insouciante, atteint l'origine, consacre le chant. [...] L'on n'écrit que si l'on atteint cet instant vers lequel l'on ne peut toutefois se porter que dans l'espace ouvert par le mouvement d'écrire.²

La lettura del mito fatta da Blanchot sembra, però, introdurre una variazione fondamentale riguardo alla dimensione dell'assenza considerata come punto d'origine della scrittura. Orfeo, nel volgersi verso Euridice, la condanna alla scomparsa, ma col suo canto, egli è chiamato a creare una traccia di quella visione che svanisce. Euridice diventa così l'impossibile, l'*altro* di cui il poeta deve rendere conto attraverso una scrittura che produce essa stessa una forma di scomparsa.

Per Blanchot la visione notturna e infernale di Orfeo è essenzialmente l'esperienza annullante della scrittura³, ma questo nulla (l'assenza) non è considerato come risultato, e diventa piuttosto il luogo in cui si muove la scrittura stessa nella tensione verso qualcosa di incerto:

quand tout a disparu dans la nuit, «tout a disparu» apparaît. C'est l'*autre* nuit. La nuit est apparition du «tout a disparu». Elle est ce qui est pressenti quand les rêves replacent le sommeil, quand les morts passent au fond de la nuit, quand le fond de la nuit apparaît

² M. Blanchot, *L'espace littéraire* [1955], Gallimard, Paris 2012, p. 232. "Scrivere comincia con lo sguardo di Orfeo, e questo sguardo è il movimento del desiderio che rompe il destino e la preoccupazione del canto, e, in questa decisione ispirata e noncurante, raggiunge l'origine, consacra il canto. [...] Non si scrive se non per raggiungere quell'istante nel quale, tuttavia, non ci si può spingere se non nello spazio aperto dal movimento dello scrivere".

³ In un volume di recente pubblicazione che raccoglie alcune lezioni sul tema "Blanchot e la fenomenologia", Jérôme de Gramont legge l'interpretazione di Blanchot del mito di Orfeo come il segno profondo della tensione sempre aperta tra la scrittura e la cancellazione di ciò che viene scritto. È questa, inoltre, la tesi di fondo che Blanchot aveva sostenuto fin dalle prime opere riguardo all'esperienza radicale della scrittura. Cfr. J. De Gramont, *Blanchot et la phénoménologie*, Éditions de Corlevour, 2011.

en ceux qui ont disparu. Les apparitions, les fantômes et les rêves sont une allusion à cette nuit vide.⁴

In questi termini, Blanchot arriva a concepire un passaggio fondamentale che intendiamo porre alla base del presente lavoro, e cioè lo spostamento dal concetto di assenza a quello di scomparsa. Si vedrà nel primo capitolo come questa transizione comporti una serie di ricadute su una scrittura intesa come processo di trasformazione più che di rappresentazione delle cose. Ciò pone al centro del nostro studio l'idea di scomparsa, non come tema o risultato della letteratura, ma piuttosto come strumento e dispositivo essenziale della scrittura stessa: il luogo non-luogo in cui il mondo non è espresso una volta per tutte ma diviene costantemente altro.

La scrittura quindi genera la scomparsa, ma di quella scomparsa deve anche far apparire una traccia; essa è "l'apparizione della scomparsa", o meglio ancora dello scomparire. In questi termini Blanchot affronta – e per certi versi ne presenta una variazione essenziale – una delle grandi opposizioni del pensiero metafisico occidentale: quella tra presenza e assenza. Di questa coppia antinomica, però, il pensatore francese sembra interessato ad indagare una forma lievemente diversa, che riguarda piuttosto il contrasto presentazione/scomparsa, dove il secondo polo, non si dà come punto fermo ma piuttosto come un'oscillazione continua del primo. In letteratura, del resto, il *topos* della scomparsa è sempre stato accompagnato dall'apparizione magica, fantasmatica, di figure poco definite e sempre tese verso una presenza effimera: "la presenza di un luogo altro della luce"⁵.

Sull'idea di scomparsa nell'opera di Blanchot si sono concentrati alcuni studi recenti volti ad indagare come un simile concetto, definito da un'ambiguità semantica sconfinata, rappresenti una chiave d'accesso privilegiata al suo pensiero e all'influenza che esso ha avuto su altri scrittori, anche contemporanei⁶. Del resto, proprio Blanchot in

⁴ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, cit., p. 213. "Quando tutto è scomparso nella notte, «tutto è scomparso» appare. È l'altra notte. La notte è apparizione del «tutto è scomparso». Essa è ciò che è presentito quando il sogno prende il posto del sonno, quando i morti passano al fondo della notte, quando il fondo della notte appare in coloro che sono scomparsi. Le apparizioni, i fantasmi e i sogni sono un'allusione a questa notte vuota".

⁵ Si veda la voce "scomparsa" curata da V. Bonanni e M. Domenichelli dell'Enciclopedia dei temi letterari. Cfr. AA.VV., *Enciclopedia dei temi letterari*, UTET, Torino, p. 2198.

⁶ A titolo di esempio ci sembra doveroso segnalare almeno due lavori recenti che vanno nella direzione di proporre uno studio delle potenziali linee di indagine che il tema della scomparsa è

le *Livre à venir* (1959) prefigurava una scomparsa della letteratura sulla base delle sperimentazioni estreme e dell'annullamento dei generi praticato da certa letteratura europea degli anni '50. Da quest'analisi muove in particolare uno studio come quello di Aaron Hillyer, *The Disappearance of Literature*, che indaga, in alcuni scrittori contemporanei, 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 avvenire in tanta letteratura postmoderna. In un simile orizzonte, 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"⁷. Questa particolare schiera, o "comunità" come la definisce ancora Hillyer rifacendosi alla terminologia di Blanchot, si compone essenzialmente di esempi di scrittori che hanno scelto di trasformare l'atto della scrittura in un rifiuto della scrittura stessa, o di un radicale atto di imposizione di silenzio ad una parola per così dire comunicativa e rappresentativa. In direzione contraria a quella che sembra essere una tendenza contemporanea, questi autori si rifanno ad una tradizione che ha sempre continuato a percorrere gli spazi di incomunicabilità, di impossibilità e di alterità, lavorando in quelle stesse tenebre che Blanchot indicava come luogo segreto ed essenziale della scrittura. Ma se è vero che questi "scrittori del no" rappresentano ciò che si può definire come una linea di filiazione piuttosto diretta del pensiero di Blanchot riguardo alla "scomparsa della letteratura", ci pare possibile, ed è questa la volontà del nostro lavoro, trovare un'affinità maggiore con quel pensiero in un altro scrittore contemporaneo che apparentemente ne risulta piuttosto lontano: Paul Auster.

in grado di tracciare a partire da una sua analisi così come concepita nel pensiero di Blanchot. In entrambi i casi, il tentativo è quello di "testare la tenuta" di quel concetto, e delle sue ricadute, sulla letteratura, sia dell'immediato contemporaneo sia nei classici del Novecento. Cfr. A. Hillyer, *The Disappearance of Literature*, Bloomsbury, London 2013; A. McConnell, *Approaching disappearance*, Dalkey Archive Press, Chicago 2013.

⁷ 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 dottor Pasavento* (2005). Cfr. E. Vila-Matas, *Bartleby e compagnia* [2000], Feltrinelli, Milano 2013.

Le stesse parole scritte da Poulet, infatti, sembrano valere anche per lo scrittore di Newark, al punto che si può certamente sostenere che tutto comincia, in Auster, con l'assenza. Del resto, il suo primo lavoro in prosa, *The Invention of Solitude* (1982), nasce dalla necessità di far fronte proprio ad un'assenza: quella del padre⁸. Allo stesso modo, all'origine di quasi tutti i suoi libri, come vedremo, si può rintracciare una situazione di mancanza, una scomparsa, che genera il movimento della scrittura e compone un percorso di de-scrittura della mancanza stessa. In termini più generali, è necessario segnalare in via preventiva che un lavoro comparativo tra l'opera di Blanchot e quella di Auster riceve una "giustificazione" anche da un punto di vista biografico per il fatto che quest'ultimo è stato sposato con la scrittrice Lydia Davis, traduttrice di alcuni libri di Blanchot in inglese – in prevalenza *récit* –, ed è stato egli stesso traduttore di un'opera che in poche pagine riassume molti dei punti centrali del pensiero dell'autore francese. Di questi aspetti daremo conto in modo approfondito nel secondo capitolo, qui basti segnalare che la vicinanza diretta di Auster al pensiero di Blanchot, nonché alle tematiche che hanno attraversato la letteratura e la filosofia del Novecento europeo coincide anche con il momento in cui egli ha iniziato a scrivere i suoi primi – e forse più conosciuti – lavori.

Se l'assenza gioca un ruolo importante nella scrittura di Auster, è però, anche nel suo caso, la scomparsa intesa nella direzione esposta da Blanchot a rivestire una funzione essenziale nell'organizzazione e nella costruzione della sua scrittura. È questo dunque il centro del lavoro di comparazione che vogliamo proporre nel nostro studio. La lettura dell'opera di Auster sembra offrire esempi contemporanei, e per certi versi innovativi, di una sensibilità legata all'indagine delle complesse relazioni tra linguaggio e mondo e tra scrittura e scomparsa che attraversano il pensiero di Blanchot e la critica e la letteratura del Novecento.

In questa direzione, a partire dalle teorie antisoggettiviste espresse nei primi anni del XX secolo a proposito del ruolo del soggetto nella scrittura, sfociate nella nota tesi della "morte dell'autore" espressa da Roland Barthes nel 1968, e seguita dalla proclamazione della "funzione autore" presentata e indagata da Michel Foucault, nel primo capitolo ci

⁸ *The Invention of Solitude* si compone di due libri, *Portrait of an Invisible Man* e *The Book of Memory*, il primo dei quali è un ricordo biografico del padre morto di infarto, mentre il secondo ruota attorno all'idea di paternità, estendendone la portata fino ad un livello generazionale e culturale. Cfr. P. Auster, *The Invention of Solitude* [1982], Faber & Faber, London 1988.

soffermeremo sulla scomparsa dell'autore. Un nucleo comune a quelle teorie si può riscontrare all'interno di alcuni testi cardinali della produzione di Maurice Blanchot che precedono almeno di un decennio le tesi più note e, per certi versi, più determinanti nella critica successiva. Si vedrà come da una lettura radicalmente impersonale⁹ come quella presentata da Blanchot emerga un'idea di scrittura, e soprattutto di esperienza scritturale, non volta ad annullare completamente l'autore ma piuttosto a farne scomparire la figura, la sua soggettività biografica definita, all'interno del gioco della scrittura. In questi termini, l'autore entra nella *fiction*, si sottomette ad una forza neutralizzante, e ne esce trasformato. Il soggetto non è più completamente padrone di ciò che scrive, perché l'atto stesso della scrittura lo espone ad un'autonomia che è quella stessa dell'opera, nella quale egli assume diversi ruoli, ma mai quello di un'origine del senso o dell'intenzione.

La scomparsa diventa quindi lo scomparire del soggetto biografico all'interno del suo gesto compositivo. In un autore come Auster, che annovera nella sua produzione ben cinque lavori tra autobiografie e *memoirs*, oltre che molti romanzi in cui si trovano in modo più o meno evidente riferimenti alla propria vita privata, può apparire strano parlare di una scomparsa dell'autore, tuttavia la sperimentazione che ha sempre contraddistinto i suoi libri lo porta ad esplorare le innumerevoli possibilità offerte dal gesto scritturale, e tra queste vi è senza dubbio quella del nascondimento del soggetto-autore all'interno dell'opera, attraverso varie forme. Così, la scomparsa dell'autore segna una sorta di inizio del gioco scritturale, il quale, seguendo la dinamica presentata da Blanchot, prosegue nella direzione di una lenta erosione degli universali del racconto¹⁰. Dopo aver seguito la dispersione di ciò che sta sulle soglie del testo, la

⁹ È questa la tesi di fondo del saggio di Paul De Man riguardo alla 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, piuttosto, di una liberazione totale delle configurazioni che l'opera stessa, di qualsiasi natura essa sia, dispone e presenta in modo autonomo. De Man, inoltre, come intellettuale di spicco della *Yale School*, fu, insieme a Derrida, uno dei primi ad introdurre il nome di Maurice Blanchot nell'ambiente accademico americano ed anglofono, come vedremo nel secondo capitolo. Cfr. P. De Man, *L'impersonalità nella critica di Maurice Blanchot*, in Id., *Cecità e Visione* [1971], Liguori Editore, Napoli 1975.

¹⁰ Uno dei primi studi articolati sull'opera narrativa di Maurice Blanchot, *Maurice Blanchot, La voix narrative* (1974) di Daniel Wilhem, presenta un'analisi delle modalità con cui lo scrittore francese sembra destrutturare la narrazione e presentare una lenta disgregazione delle categorie del racconto. Wilhem affronta la lettura dell'opera di Blanchot a partire da concetti quali "scarto" e "dissimulazione", al fine di evidenziare come la voce neutra e impersonale dell'opera

nostra indagine si concentrerà sui modi in cui i due autori, scelti come emblema per analizzare il nesso tra scomparsa e scrittura, declinano la sparizione del soggetto *all'interno* dell'opera.

A questo proposito, in uno dei suoi ultimi lavori, *L'écriture du désastre* (1980), Blanchot presenta una sorta di *lexicon* base del suo pensiero fin dai primi saggi. In un frammento del libro si legge:

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

La stessa ambiguità di termini come Fuori, Neutro, Ritorno, che Blanchot ha sempre posto all'origine della sua scrittura anche narrativa, fornisce i concetti fondamentali che abbiamo scelto di indagare per leggere l'opera di Paul Auster. In questo modo, nel secondo capitolo andremo a presentare le conseguenze che una scrittura neutra – o del Neutro – produce, in particolare sull'istanza narrativa. Una volta venuto meno un soggetto garante del racconto, anche il narratore sembra quindi sottoposto alla stessa forma di scomparsa che investe l'autore. L'esperienza scritturale sembra agire come un dispositivo di neutralizzazione della voce, in cui un soggetto narrante connotato lascia il posto ad una voce che si esprime con la neutralità di una terza persona, quello che Blanchot definisce come *voce narrativa*. Abbiamo scelto di aprire questo capitolo a partire dalla produzione poetica di Auster, poco indagata e ancora poco studiata, proprio perché in quella si può riscontrare un'attenzione e una sensibilità dello scrittore verso i

agisca nella scrittura creando uno spazio di annullamento e trasformazione. Si veda, D. Wilhem, *Maurice Blanchot. La voix narrative*, UGE, Paris 1974.

¹¹ M. Blanchot, *L'écriture du désastre* [1980], Gallimard, Paris 1987, p. 95. “Questi nomi, luogo della dislocazione, i quattro venti dell'assenza di spirito che soffiano da nessuna parte: il pensiero quando esso si lascia slegare fino al frammentario dalla scrittura. Fuori. Neutro. Disastro. Ritorno. Nomi che non formano un sistema e, in ciò che hanno di problematico come un nome proprio che non designa nessuno, scivolano fuori da ogni senso possibile senza che questo scivolamento divenga un senso, lasciando soltanto un bagliore incerto che non rischiarà nulla, nemmeno quello stesso fuori-dal-senso di cui non è indicato il limite”.

meccanismi di separazione e di allontanamento della parola poetica dal mondo. Inoltre, la produzione poetica segna anche il momento in cui Auster si avvicina maggiormente alla cultura e al pensiero europei, e in particolare a quello francese. Il pensiero poetico e culturale con cui entra in contatto negli anni '70, infatti, resta profondamente impresso nei lavori che lo consacrano alla fama letteraria, *The Invention of Solitude* e *The New York Trilogy* (1987), nei quali esempi di una neutralizzazione della voce sono presenti in molte pagine, e sembrano inserirsi perfettamente nell'orizzonte di quella parola neutra e plurale che Blanchot esprimeva in *L'entretien infini* (1968) come base del "gioco della scrittura".

Nel terzo capitolo prenderemo, invece, in esame gli effetti che il dispositivo della scomparsa crea nell'organizzazione della struttura narrativa, e soprattutto della de-figurazione del personaggio inteso come cellula base della narrazione. La stessa neutralizzazione che investe il narratore con un passaggio netto verso una forma impersonale, agisce sui personaggi dei romanzi per via di un processo progressivo di scomparsa: il venir meno delle loro caratteristiche essenziali. In questa parte, vedremo come il concetto di *fuori*¹², che sta alla base della scrittura di Blanchot, si possa leggere tra le righe dell'opera di Auster nell'importanza che questi affida e riconosce alla natura del caso e della contingenza come motori dell'azione narrativa. Gli incidenti e le coincidenze che costituiscono l'ossatura di molti suoi romanzi sembrano fornire una variazione del processo incarnato dal *fuori* in Blanchot, e i numerosi incontri con figure "straordinarie" forniscono in entrambi i casi l'inizio di una dislocazione erratica e sempre rinnovata che muove l'intera narrazione.

Nella relazione tra il *fuori* e il caso concepiti come elementi fondanti dell'esperienza scritturale si trova uno dei legami maggiori tra la scrittura dei due autori. Inoltre, è interessante notare come nel caso di Auster, questo legame sembri situato in modo particolare nei lavori scritti più recentemente, sintomo che la presenza di un pensiero ascrivibile alla sensibilità incarnata da Blanchot resta ancora in filigrana nei testi di Auster, forse anche in modo più determinante. Nel seguire l'erosione descrittiva dei personaggi, che diventano a tutti gli effetti figure dell'assenza, ci si renderà conto di come Auster, partendo da una situazione in cui la scomparsa si attesta come tema e fatto

¹² Di seguito il termine *fuori* sarà sempre indicato in corsivo quando usato nell'accezione di Maurice Blanchot.

centrale, traduca poi questa stessa sparizione in una forma organizzativa e compositiva del testo stesso, delineando così un meccanismo narrativo che si rigenera a più riprese nei suoi lavori.

In questi capitoli centrali, dedicati alla neutralizzazione della voce del narratore e alla scomparsa dei personaggi, abbiamo anche deciso di seguire un movimento generato dalla scrittura stessa, e di cui Auster sembra esprimere una consapevolezza già in un testo molto precoce. Nel 1967, in un breve scritto composto da tredici frammenti numerati intitolato *Notes from a Composition Book* egli scrive: “What, then, is the experience of language? It gives us the world and takes it away from us. In the same breath”¹³. La metafora della respirazione legata alla scrittura rimane centrale anche nella poesia di Auster, come vedremo, ma in questo caso presenta una suggestione che abbiamo scelto di seguire per evidenziare come l’atto della scrittura sia in grado di incarnare un movimento e una dimensione quasi organici sia in Auster che in Blanchot. La neutralizzazione del narratore, attraverso gli esempi scelti, si può leggere come una sorta di ispirazione: è quindi un movimento dall’esterno all’interno. In questi termini, ci soffermeremo su ciò che per Auster è stata l’*ispirazione* proveniente da altri autori e soprattutto da altre scritture, nella direzione di creare una scrittura aperta alle incursioni di ciò che è esterno ed estraneo in termini culturali ma anche estetici. Nel capitolo successivo, invece, concentrandoci sui personaggi, si vedrà come opera il processo di espirazione, cioè il passaggio da dentro a fuori (e questo ci permette di giocare anche con il concetto espresso da Blanchot), nel creare le condizioni di azione per far sì che l’intera architettura narrativa si muova costantemente attratta da una forza *altra*. L’ulteriore coppia antinomica dentro/fuori, però, esattamente come nel caso precedente di presenza/scomparsa, non darà origine ad un’opposizione netta, ma, proprio in virtù dell’analisi portata avanti, si configurerà come una composizione continua dei due elementi, un movimento tensivo che sta alla base dei lavori di cui ci occupiamo.

In questo gioco di alternative che muove e genera lo scomparire di narratori e personaggi sembrano venir meno anche le categorie dello spazio e del tempo narrativi. Così, nel quarto capitolo, a partire dalle riflessioni che Blanchot dedica proprio allo spazio (*L’espace littéraire*) e al tempo (*Le livre à venir*) della scrittura, vedremo come

¹³ P. Auster, *Collected Poems*, Overlook, New York 2004, p. 200. “Cos’è, dunque, il linguaggio? Ci dà il mondo e ce lo toglie. Nello stesso respiro”.

anche in Auster si possa leggere una progressiva scomparsa di questi elementi. Dall'analisi sorgerà quello che definiamo un *cronotopo della scomparsa*, e che coincide in modo evidente con la stanza della scrittura, “luogo” centrale di quasi tutti i libri dello scrittore americano. Spazio della separazione, della distanza, e soprattutto della realizzazione dell'immaginario, la stanza diventa in Auster una costante in grado di farsi allegoria della sparizione indotta dall'esperienza scritturale. Inoltre, un'evidente ricaduta degli effetti di questo spazio della scomparsa è un'azione sul tempo e sulla memoria, in grado di modificare radicalmente il processo di adesione dell'io narrante al ricordo descritto. Qui ci concentreremo in modo particolare sugli ultimi due libri scritti da Auster, *Winter Journal* (2012) e *Report from the Interior* (2013), i quali, proprio attraverso la loro costruzione narrativa, sembrano delineare ancora una particolare relazione con l'impianto metodologico e concettuale del pensiero di Blanchot riguardo alla specificità di uno spazio-tempo narrativo. In particolare, la scrittura del ricordo e del tempo verrà analizzata alla luce delle idee di *ricominciamento* e di oblio centrali nell'opera dello scrittore francese. Seguirà, infine, una breve ricapitolazione delle tematiche emerse dalle analisi dei libri, al fine di mostrare come il legame tra i due autori non si possa considerare soltanto come una mera applicazione di forme in qualche modo ormai canonizzate, ma rappresenti piuttosto una sorta di “infinita conversazione” dell'opera di Auster con elementi portanti del pensiero di Blanchot.

Il dispositivo della scomparsa che andremo ad indagare in Auster sembra essere, da parte sua, una riflessione sui modi di una sensibilità che ha attraversato la letteratura del Novecento e che, lungi dall'essere ormai superati, possono ancora rappresentare un'alternativa e una differenza nella scrittura contemporanea. Ci piace quindi pensare che l'opera di Auster, nella sua forte relazione con la scrittura di Blanchot, voglia in qualche modo essere un omaggio al pensiero di una delle maggiori figure intellettuali del Novecento, non in termini di riproduzione delle stesse dinamiche formali, ma piuttosto assumendosi fino in fondo la responsabilità di un interrogativo che deriva da quell'esperienza, e che a nostro avviso 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? Il tentativo del nostro lavoro non sarà dunque quello di dare una risposta, ma piuttosto di vedere quali siano i modi in cui Auster affronta la questione nella sua opera.

I. La scomparsa dell'autore

L'écrit n'est pas un miroir.
Écrire, c'est affronter un visage inconnu.
E. Jabès

In pochi scrittori contemporanei i temi provenienti dalla teoria letteraria hanno trovato terreno fertile come nelle opere di Paul Auster. La riflessione continua sulle relazioni e le influenze tra la *fiction* e la vita, infatti, fanno di lui un autore che sembra esplorare il mondo attraverso la scrittura e la parola, in una prospettiva che non si adatta ad una semplice forma rappresentativa. Nei suoi libri si trova traccia delle problematiche che hanno appassionato la teoria letteraria del Novecento: la distinzione netta tra i generi, la problematica funzione dell'autore e il concetto di autorialità, l'autonomia del testo rispetto allo scrittore e la dimensione della scrittura come atto creativo. In particolare, proprio l'attenzione all'esperienza scritturale e alla figura dello scrittore sono un elemento portante del suo lavoro, e in ogni opera sembra aprirsi uno spazio di negoziazione tra la presenza dell'autore e quella dell'opera. Una simile sensibilità verso tematiche cardinali della letteratura mette Auster in realzione a molti scrittori che, a partire dalla metà del XX secolo, si sono misurati con le ricadute di un'eventuale scomparsa dell'autore o con la possibilità di portare alle estreme conseguenze tutte le prospettive aperte dalla scomparsa del soggetto autoriale e delle sue intenzioni. Giochi di sovrapposizioni tra biografia e *fiction*, autobiografie inventate, narratori-scrittori, riflessioni metafinzionali sono solo alcuni dei numerosi strumenti che si possono rintracciare seguendo lo sviluppo della riflessione congiunta tra teoria e narrativa. Pur nelle loro differenze, il perno attorno a cui ruotano queste manifestazioni di interesse è una sempre più problematica visione dell'autore.

Anche Auster, da parte sua, si è sempre prestato a questi giochi, esplorando le possibilità che l'arte della scrittura può aprire nella direzione di un'alterazione della continuità identitaria tra un soggetto reale e una sua proiezione finzionale. Un simile problema di scollamento tra l'io scrivente e l'io biografico (o autoriale) era già stato sollevato da Rimbaud attraverso il suo *motto* “*Je est un autre*”, e prima di lui Montaigne aveva enunciato la pluralità insita nell'individuo, soltanto per fare due esempi. Lo stesso Auster vede proprio nella nota formula di Rimbaud oltre che nelle osservazioni di Montaigne sulla solitudine necessaria dello scrittore due dei cardini su cui poggia la sua

idea di scrittura, tanto che entrambi gli autori rientrano nell'orizzonte di riferimenti che si ritrovano in *The Invention of Solitude* (1982)¹. È, però, il fascino esercitato dal mistero sull'identità, sulla costruzione del soggetto a partire dalla scrittura, a rappresentare un elemento interessante, poiché in Auster, 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.²

Per lo scrittore americano, infatti, non sembra esserci una totale adesione tra l'autore inteso nella sua forma biografica e il soggetto che si mette concretamente a scrivere, perché l'atto della scrittura pretende e permette una modifica dell'io autoriale.

In quest'idea risuonano in modo piuttosto evidente le teorie che hanno profondamente segnato il dibattito letterario degli anni '60 e '70 riguardo all'autore e all'autorialità. In particolare, Auster, sulla scorta di quanto affermato da Roland Barthes e Michel Foucault, vede nell'autonomia del linguaggio e della scrittura una forza in grado di costituire un punto di dissoluzione dell'integrità biografica dell'autore. Del resto proprio Barthes, nel saggio ormai classico sulla morte dell'autore, sostiene che

l'autore non è mai nient'altro che colui che scrive, proprio come *io* non è altri che colui che dice *io*: il linguaggio conosce un «soggetto», non una «persona», e tale soggetto, vuoto al di fuori dell'enunciazione stessa che lo definisce, è sufficiente a far «tenere» il linguaggio, cioè ad esaurirlo.³

Tutto quindi si gioca all'interno delle molteplici configurazioni possibili che il testo e lo scritto assumono e permettono. Così, ad un autore inteso come principio produttore ed esplicativo si sostituisce il linguaggio impersonale e anonimo della letteratura stessa.

¹ Si veda l'intervista con Joseph Mallia del 1987; in *The Art of Hunger*, Faber & Faber, London 1998, pp. 274-286.

² Annik Duperray, *Paul Auster, Les ambiguïtés de la négation*, Belin, Paris 2003, p. 7. “Non si tratta, tuttavia, di percepire un rapporto tra l'uomo e l'opera da un punto di vista strettamente autobiografico. Ciò che Auster cerca di scoprire è “il suo io d'autore”, “quell'essere misterioso” che vive in lui”.

³ R. Barthes, *La morte dell'autore* [1968], in Id., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 2003, p. 53.

I.1. Autonomia del libro.

Considerando l'opera di Auster, ci si rende conto fin dai primi lavori dell'importanza che il libro, inteso quasi nella sua sacralità, nella sua dimensione di oggetto di studio, occupa nel processo della scrittura. Esso, in autonomia rispetto ad ogni intervento e presenza esterna, considerata sia come origine che come garanzia interpretativa, è, infatti, al centro di molte opere dello scrittore americano. Sono numerosi i casi in cui Auster si esprime riguardo a libri o taccuini parlandone come di oggetti che seguono leggi proprie e indipendenti ad ogni possibile imposizione o intervento da parte sua. In *The Red Notebook* (1992), per esempio, a proposito della sua esperienza nel comporre *The New York Trilogy*, scrive: "I learned that books are never finished, that it is possible for stories to go on writing themselves without an author"⁴. La proliferazione incontrollata di storie possibili in cui l'autore si moltiplica nella sua forma, e in cui il libro stesso si rigenera continuamente, è un elemento essenziale per la scrittura di Auster. Da questo punto di vista, un altro autore che ha rappresentato una forte influenza per lui è senza dubbio il poeta Edmond Jabès. In sostanza, la scrittura e il libro per Jabès sono essenzialmente un mezzo per conoscere il mondo e fare esperienza di ciò che nel mondo c'è di misterioso, ma chi scrive non può esercitare nessun tipo di controllo su ciò che è scritto. Anzi, proprio la scrittura è il modo per fare esperienza di qualcosa di sempre sconosciuto e impossibile da comprendere. Con un tono quasi oracolare, Jabès scrive ne *Il libro della sovversione non sospetta* (1982): "la disperazione dello scrittore non consiste nel non potere scrivere il libro, ma nell'essere costretto a proseguire indefinitamente un libro che non è lui a scrivere"⁵. Una simile idea sembra essere condivisa da molte figure di scrittori che Auster usa nei suoi romanzi, come vedremo più avanti. In una conversazione con Jabès a proposito de *Il Libro delle interrogazioni*, il poeta egiziano afferma:

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.

⁴ P. Auster, *The Red Notebook* [1992], in Id., *The Art of Hunger*, cit., p. 378. "Ho imparato che i libri non sono mai finiti, che è possibile che le storie vadano avanti a scriversi da sole senza un autore".

⁵ E. Jabès, *Il libro della sovversione non sospetta* [1982], Edizioni SE, Milano 2005, p. 39.

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.⁶

Il libro è quindi una forma aperta, sempre in relazione con altri libri possibili che ridefiniscono continuamente ciò che sta prima e ciò che sta dopo. Una simile struttura è facilmente identificabile in molti dei libri di Auster, che da parte sua sembra considerare l'esperienza scritturale nei termini di una ricerca del misterioso e dell'inconoscibile. Non a caso in molti lavori egli presenta la figura di autori-scrittori trasformati e assorbiti nella pratica scritturale, e i cui libri diventano il centro di una radicale messa in discussione di ogni unità definita precedente al gesto di scrivere.

Così, per esempio, in *City of Glass* (1982), primo libro di *The New York Trilogy*, il narratore dice a proposito dello scrittore Daniel Quinn: "what interested him about the stories he wrote was not their relation to the world but their relation to other stories"⁷. In queste parole sembra risuonare il progetto di una letteratura intesa essenzialmente come forma di intertestualità a cui Barthes tendeva proclamando la morte dell'autore. In un'altra opera in cui Auster riflette in modo articolato sulla scrittura e sull'idea di autore e di autorità, *Leviathan* (1992), il narratore-scrittore Peter Aaron, nome che ha significativamente le stesse iniziali di Paul Auster, afferma:

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.⁸

E ancora oltre, a proposito della difficile situazione e dell'oblio seguito alla morte dell'amico scrittore Benjamin Sachs, afferma:

⁶ P. Auster, *The Art of Hunger* [1997], cit., p. 153. "In tutti i miei libri c'è un libro che esiste all'interno del libro. C'è la parte che è prima del libro...questa è il libro, ma è anche il libro che non è ancora stato scritto. Essere prima del libro è essere in uno stato potenziale, avere la possibilità di creare un libro. Ma poi il libro crea se stesso, contro tutti gli altri libri che noi portiamo dentro".

⁷ P. Auster, *The New York Trilogy* [1987], Faber & Faber, London, 1988, p. 5. "Ciò che lo interessava riguardo alle storie che scriveva non era la loro relazione con il mondo ma la loro relazione con altre storie".

⁸ P. Auster, *Leviathan* [1992], Faber & Faber, London 1993, p. 4. "Un libro è un oggetto misterioso [...], e una volta che si libra nel mondo, tutto può succedere. Può essere causato ogni tipo di crimine, e non c'è assolutamente nulla che tu possa fare. Nel bene o nel male, è completamente fuori dal tuo controllo".

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.⁹

Queste posizioni sull'importanza del libro e sulla sua autonomia, così come sul ruolo dell'autore e sulle implicazioni della sua opera a livello del pubblico e della ricezione, non possono essere lette soltanto come il frutto di un'idea *naïve* da parte di Auster. Simili considerazioni rimandano ad un ben preciso retroterra culturale prevalentemente continentale in cui Auster ha maturato la sua visione della scrittura e dell'esperienza creativa. Vediamo ora in modo più preciso e articolato alcune delle teorie che hanno reso possibili simili considerazioni.

I.1.1. Liberarsi della biografia

Il primo Novecento è stato attraversato da una riflessione teorica sull'arte e sulla letteratura volta a liberare il gesto creativo da ogni implicazione personale e soggettiva. In particolare, per quanto riguarda gli studi letterari, l'atteggiamento critico si è rivolto ad un'analisi serrata delle opere, distaccandole progressivamente dalla personalità e dall'intenzionalità degli autori, al fine di preservare la totale autonomia e indipendenza del testo. In questa linea di pensiero si trova, per esempio, l'idea di un *Libro* assoluto in grado di contenere il mondo, che sta alla base del pensiero di Mallarmé sulla letteratura. Per altro, una simile prospettiva ha già in sé una dimensione problematica dell'autore, dal momento che, come scrive Mallarmé, "l'opera pura implica la scomparsa elocutoria del poeta, che cede l'iniziativa alle parole"¹⁰. Ecco, in breve, già affermata una superiorità del linguaggio rispetto alla condizione biografica dell'autore. Dello stesso periodo sono le riflessioni di Paul Valéry riguardo alla necessità di un'arte indipendente e in sé autosufficiente, che si sviluppano in senso anti-soggettivista e nella direzione di una volontà insita nell'opera. In un simile contesto un'altra posizione considerata propedeutica alla morte dell'autore è quella espressa da Marcel Proust in *Contre Saint-Bauve* riguardo alla necessità di una critica che si occupi in primo luogo dei testi,

⁹ Ivi, p. 142. "Non voglio dire che i libri siano più importanti della vita, ma il fatto è che tutti muoiono, tutti scompaiono alla fine, e se Sachs fosse riuscito a finire il libro, c'è una possibilità che questo gli sarebbe sopravvissuto".

¹⁰ S. Mallarmé, *Opere*, Lerici, Milano 1963, p. 256.

contravvenendo così alla tradizione che invece voleva gli scritti profondamente legati allo studio della vita degli autori. A queste riflessioni, nel 1919, si unisce anche T. S. Eliot, che scriveva in *Tradition and Individual Talent*:

Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. [...] The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done.¹¹

Da queste parole trapela l'idea che l'atto di scrittura – in particolare l'atto della scrittura poetica – non sia un atto di espressione da parte di una personalità, ma piuttosto il momento impersonale in cui il poeta perde la sua forma definita e si fonde con la sostanza del linguaggio. Gli esempi visti delineano una sensibilità che apre la strada alle analisi teoriche su un problema a lungo dibattuto all'interno degli studi letterari.

Ripercorrendo brevemente alcune tappe dello svolgersi della riflessione teorica riguardo a questo tema, è indispensabile, a titolo di premessa, evidenziare che la figura dell'autore è stata considerata dalla critica del Novecento come un peso di cui disfarsi, al fine di lasciare il testo libero da ogni vincolo esterno¹². Inoltre, questo implicava anche una liberazione da molti condizionamenti culturali e di carattere ideologico, centrali fino a quel momento in una storia della letteratura fatta in prevalenza come storia degli autori. Per contrasto, nei primi decenni del secolo in Russia, il *Formalismo* cominciava a considerare la "letterarietà" come criterio di definizione dell'opera letteraria, ovvero la sua autonomia linguistica e referenziale rispetto ad ogni altra forma di impiego del linguaggio. In questo modo, i formalisti svincolavano il testo letterario da ogni necessità documentale e rappresentativa, oltre che da ogni esigenza espressiva da parte dell'autore. Negli Stati Uniti, alcuni anni più tardi, il *New Criticism* cominciò a fare i conti con le stesse problematiche, affrontandole attraverso una prospettiva simile.

¹¹ T.S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*, in J. Hayward (a cura di), *Selected Prose*, Penguin, London 1953, p. 30. "La poesia non è un libero fluire d'emozione, ma è una fuga dall'emozione; non è l'espressione della personalità, ma una fuga dalla personalità. [...] L'emozione dell'arte è impersonale. E il poeta non può raggiungere quest'impersonalità senza immergersi totalmente nell'opera da compiere".

¹² Séan Burke parla della morte dell'autore come di una sorta di imperativo che la teoria letteraria si è data all'inizio del Novecento sulla base del clima anti-soggettivista che si diffondeva in Europa nei primi anni del secolo. Cfr. S. Burke, *The Death and Return of the Author*, [1992], Edinburgh University Press, 1998, p. 11.

Anche in quel caso il punto essenziale nella comprensione dell'opera era da ricercare non all'esterno ma all'interno del testo stesso, e in particolare nelle costruzioni sintattiche e nelle scelte stilistiche degli scrittori, così come nelle configurazioni e nelle forme ricorrenti da loro impiegate. Attraverso l'idea di una *intentional fallacy*, o errore intenzionale, questi critici considerano l'intenzionalità dell'autore come una dimensione inutile e spesso fuorviante ai fini della comprensione del testo. In generale, l'autore era considerato come elemento superfluo per ogni lettura e interpretazione corretta del testo letterario, che aveva in sé le risposte necessarie ad ogni interrogazione.

I.1.2. Dal testo alla scrittura

Seguendo le prospettive aperte dallo strutturalismo di Ferdinand de Saussure nel suo *Cours de linguistique général*, negli anni '60 soprattutto in Francia, si assiste ad una 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 all'interno della cultura. La teoria della morte dell'autore di Roland Barthes deriva proprio da questo pensiero che nel 1968 aveva ormai assunto la dimensione di un imperativo politico e ideologico. Con *La mort de l'auteur* (1968), infatti, Barthes estremizza alcune posizioni già precedentemente sostenute, ed elimina ogni possibile dimensione autoriale posta al di fuori dell'opera. Rifacendosi a Mallarmé, egli vede nel linguaggio scevro da ogni necessità di rappresentazione la sola origine possibile del testo letterario, inteso come la continua affermazione di una voce disincarnata e privata del suo orizzonte personale, biografico e anche di senso. L'operazione critica di Barthes porta con sé la cancellazione di un Autore inteso come entità ideologica e monolitica all'origine dell'atto della scrittura ma, allo stesso tempo, sembra eliminare anche l'autore inteso come la reale fisicità da cui prende vita il testo¹³. Inoltre, viene così negata anche ogni possibilità creatrice perché chi scrive è già da sempre *scritto* dalla sua cultura e dal suo sistema di simboli, senza poter dare vita ad una forma originale. Se da una parte, al prezzo della morte dell'autore nasce il lettore, ciò che rimane sul versante creativo si riduce ad uno *scripteur* attraversato dai testi che

¹³ A proposito di questa doppia eliminazione e delle sue implicazioni si veda R. Talamo, *Intenzione e iniziativa*, Progedit, Bari 2013, p. 69.

parlano in lui, senza una vera iniziativa¹⁴. Barthes, in apertura del suo saggio, introduce una definizione di scrittura legata ad una dimensione esperienziale che cancella il soggetto:

La scrittura è distruzione di ogni voce. La scrittura è quel dato neutro, composito, obliquo in cui si rifugia il nostro soggetto, il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella del corpo che scrive.¹⁵

È quindi chiaro che per Barthes è l'autore in carne ed ossa a morire, non soltanto la sua dimensione testuale, la sua funzione. Non si ammettono intenzioni, né tanto meno posizioni da sostenere e difendere, tesi da dimostrare o ragioni da esporre. Scrivere significa entrare in un linguaggio da cui si è parlati e, in esso, "performare" la propria voce in modo intransitivo. Le ricadute di una simile posizione sono evidenti nel momento in cui ogni affermazione viene liberata dalla sua necessità, e sposta tutto il suo peso sulla parte del lettore, che ha il compito di renderla significante a seconda della sua capacità interpretativa ma anche della sua appartenenza culturale¹⁶. In questo modo, però, la scrittura si riduce al suo puro funzionamento autoreferenziale, e "si resta cioè sempre un passo indietro rispetto al riconoscimento dell'altro, degli altri, che la relazione estetica incessantemente domanda"¹⁷.

Se per Barthes il problema dell'autore era prevalentemente di carattere strutturale e linguistico, quindi legato ad una prassi della parola e del suo funzionamento, Michel Foucault affronta il discorso della scrittura e del soggetto da un punto di vista più radicato nella filosofia, concentrandosi maggiormente sulla produzione della scrittura. Innanzitutto il soggetto in Foucault è sempre il frutto di una relazione con altre parti in gioco che, di volta in volta, lo collocano, lo definiscono e lo caratterizzano attraverso uno scambio continuo di funzioni e definizioni. Considerando il ruolo dell'autore nella scrittura, Foucault tiene fermo il presupposto che non si possa escludere un soggetto

¹⁴ Carla Benedetti vede nella teoria di Barthes un limite nel fatto che, insieme all'autore, essa elimina anche ogni attività creatrice. In questo la distanza tra chi scrive e l'atto di scrivere viene meno, facendo del testo "un tessuto connettivo in cui spariscono i confini dell'opera, e in cui si annulla la differenza [...] tra creazione e ripetizione del già scritto". Cfr. C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 208.

¹⁵ R. Barthes, *La morte dell'autore*, cit., p. 51.

¹⁶ Cfr. Ivi. p. 55.

¹⁷ R. Talamo, *Intenzione e iniziativa*, cit., p. 71.

autoriale senza, con questo, far crollare la possibilità concreta della scrittura stessa. Il pensatore francese, infatti, si pone in modo più cauto rispetto alla presenza autoriale e, anziché eliminarne *tout court* la figura e tutte le sue implicazioni, ne problematizza la funzione all'interno del discorso. Proprio perché percepito come ineliminabile nella sua azione, l'autore non può considerarsi definitivamente morto, ed è quindi necessario comprenderne la funzione e anche la relazione che esso intrattiene con la particolare dimensione espressiva della scrittura. Con l'intervento *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969) Michel Foucault compie un'operazione che potremmo definire di spostamento di orizzonte: non è più l'autore in quanto entità monolitica e biografica ad interessare, ma piuttosto il legame tra soggetto e scrittura. Infatti, il suo testo muove da una sostanziale indifferenza rispetto ai tratti biografici e personali dell'autore, e si rifà alla formula di Beckett: «che importa chi parla, qualcuno ha detto che importa chi parla». Nell'ultima parte della sua conferenza Foucault afferma:

Si tratta di togliere al soggetto (o al suo sostituto) il suo ruolo di fondamento originario, e di analizzarlo come una funzione variabile e complessa del discorso. L'autore – o ciò che ho provato a descrivere come funzione-autore – è probabilmente soltanto una delle specificazioni possibili della funzione-soggetto.¹⁸

Si vede quindi come per Foucault il problema non sia quello di eliminare l'autore, ma piuttosto quello di inserirlo all'interno di un sistema di discorsi che ne marginalizzano la capacità e l'originalità in virtù della sua funzione sempre già presa in un processo in atto. La funzione-autore, infatti, comincia ad avere una rilevanza e un'individualità nel momento in cui diventa l'oggetto di un sistema, prima giuridico e poi penale. Per esempio, quando i discorsi diventano sovversivi la funzione-autore emerge nella sua importanza, ma soprattutto nella sua responsabilità. Essa garantisce, in primo luogo, la possibilità di attribuzione dei discorsi e li individualizza. Da qui si originano molte riflessioni che, in tempi più recenti, giustificano il ritorno dell'autore alla luce della regolamentazione del *diritto d'autore*, per esempio, così come della responsabilità penale. Altro aspetto significativo è il legame forte che la funzione-autore ha con le condizioni sociali e culturali che ne rendono possibile il riconoscimento: essa non è, per

¹⁸ M. Foucault, *Che cos'è un autore* [1969], in Id., *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1984.

questa ragione, universalizzabile. Attraverso un attento lavoro di attribuzione che considera la struttura coesa dei testi e la loro consistenza, la critica può compiere un lavoro di autenticazione e di individuazione nei confronti degli autori. Una simile prospettiva di analisi serve, per esempio, a giustificare la lettura di diverse opere, la comparazione stilistica e la legittimità di certi temi sulla base della situazione storica che li ha prodotti. Infine, la funzione-autore ha anche una particolare relazione con l'autore uomo, l'autore reale, e si differenzia da quest'ultimo per via di un'attività dichiaratamente finzionale e di una realtà altrettanto fittizia.

Attraverso questi passaggi, la funzione-autore si separa dall'autore reale, che perde di importanza, e si configura piuttosto come *instauratore di discorsività*¹⁹, le cui opere rappresentano la possibilità fondamentale di dare vita ad una molteplicità di testi che si articolano a partire dalle implicazioni sotterranee e più latenti del suo pensiero. L'autore che Foucault ha in mente quindi, non è un'astrazione trascendentale, un'unità monolitica di pensiero e azione che sta all'origine del testo, ma un soggetto preso nel *movimento* di scomparsa e de-soggettivizzazione messo in atto da ogni discorso e da ogni pratica discorsiva e di scrittura.

I.1.3. L'esperienza della scrittura

Se l'ultima parte della conferenza di Foucault si concentra sulle implicazioni relazionali e politico-sociali della funzione-autore, è però nella prima parte che egli si sofferma su una riflessione più precisamente circoscritta all'attività scritturale. L'autore che Barthes aveva dichiarato morto, sostituito da uno *scripteur* la cui attività si riduce a una meccanica riproduzione di segni e di significati, in *Qu'est-ce qu'un auteur?* ha ancora la possibilità – e forse lì sta la sua particolarità – di considerare la scrittura come un'esperienza creatrice. È, infatti, l'*atto* dello scrivere ad essere al centro della prima sezione dell'intervento di Foucault: una pratica che, liberatasi dalla necessità di esprimere e rappresentare, anche sulla scorta delle numerose esperienze letterarie del primo novecento, si rivolge sempre più verso un'interrogazione della sua stessa condizione.

Il pensatore francese presenta, a questo proposito, una divisione tematica: da una parte,

¹⁹ Cfr. Ivi.

Nella scrittura il pericolo non sta nella manifestazione o nell'esaltazione del gesto di scrivere; non si tratta di incastrare un soggetto in un linguaggio; si tratta dell'apertura di uno spazio in cui il soggetto scrivente non smette di scomparire.²⁰

Dall'altra parte, invece, la morte viene introdotta come condizione della scrittura stessa, come processo in atto all'interno di ogni scrittura, e non come suo risultato:

il soggetto scrivente mette in rotta tutti i segni della sua particolare individualità; la traccia dello scrittore sta solo nella singolarità della sua assenza; a lui spetta il ruolo del morto nel gioco della scrittura.²¹

L'accento è posto sull'esperienza particolare dello scrivere e su ciò che essa crea, il momento in cui la scrittura inizia, né prima né dopo di essa. 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 l'idea di una scrittura legata alla condizione in generale di tutti i testi.

Tutto questo segna una battuta d'arresto al processo di morte dell'autore, perché ne restituisce la necessità all'interno di una tensione continua che sta alla base dell'atto estetico. In un simile orizzonte si possono leggere anche le parole che Foucault rilascia al critico Claude Bonnefoy nel 1968. In quella conversazione il pensatore francese afferma che scrivere ha essenzialmente "a che vedere con la morte", e in particolare con la "morte degli altri"²². Questa morte, però, non ha il carattere di una cancellazione radicale, ma diventa piuttosto 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 quindi si crea un "infinito intervallo", dice Foucault, che lo scrittore deve misurare attraverso il suo linguaggio e le sue parole. Ma una simile idea dell'atto di scrittura sottopone lo scrittore ad una trasformazione, perché "si scrive anche per non avere più volto, per nascondersi dietro la propria scrittura"²³. Ecco quindi che la posizione di Foucault profila un'esperienza in cui lo scrittore sembra abbandonare lo statuto di un autore in grado di esprimere precisamente un pensiero

²⁰ Ivi., p. 3.

²¹ Ivi., p. 4.

²² M. Foucault, *Il bel rischio*, Cronopio, Napoli 2013, pp. 24-25.

²³ Ivi., p. 51.

originario, e diviene piuttosto un soggetto inserito nel corpo a corpo con la scrittura stessa. L'idea che l'esperienza scritturale sia essenzialmente un incontro con un fondo misterioso – delle cose e di sé – mette Foucault in relazione con alcuni tra i più importanti scrittori degli anni '50 e '60, ma, in modo forse più profondo e marcato, sembra delineare la presenza e l'influenza di un altro autore a cui guarda con particolare attenzione e ammirazione negli anni in cui si appassiona alla letteratura e alla scrittura come esperienza di uno stato limite: Maurice Blanchot.

I.2. Maurice Blanchot «*instauratore di discorsività*»?

L'importanza di una prospettiva in grado di ampliare la portata delle tematiche letterarie fino a renderle essenziali per comprendere la condizione dell'essere in modo più generale è uno dei tratti caratteristici dell'opera di Maurice Blanchot. Lungi dal considerare la scrittura poetica e letteraria come una forma di espressione uguale alle altre, egli si sofferma sulle dinamiche più profonde e necessarie del gesto scritturale, mettendo in luce gli aspetti più radicali di tale esperienza. Grande amico di George Bataille, che condivideva con lui proprio questa dimensione passionale e appassionata della lettura e della scrittura, Maurice Blanchot si muove, sia come scrittore che come critico, nel terreno di un serrato confronto tra la filosofia e lo studio letterario. Fin dai suoi primi *récits* scritti negli anni '30 è evidente un'attenzione a implicazioni di carattere filosofico più che formali, e ciò fa dei suoi testi delle opere difficilmente catalogabili. In termini più prettamente teorici, è Blanchot che, per certi versi, ha reso possibile un discorso in merito all'esperienza della scrittura così come lo si ritrova nella prima parte di *Qu'est-ce qu'un autre?* o nel saggio di Barthes. Lo spazio in cui chi scrive “non smette di scomparire” di cui parla Foucault sembra esattamente quello che Blanchot aveva in mente nel momento in cui scriveva i saggi che compongono *L'espace littéraire* (1955). Non un luogo fisico, né tanto meno uno spazio concreto e delimitato, ma piuttosto un centro assente nella sua presenza, questo spazio letterario è l'evento stesso del cominciare a scrivere, prima di ogni caratterizzazione di genere o connotazione storico-sociale.

Tutta l'opera di Blanchot è animata da una questione centrale che riguarda un'esperienza profonda. Nei primi testi in cui il pensatore francese riflette sulla

letteratura viene esplicitata un'interrogazione rivolta all'atto stesso della scrittura, inteso come esigenza e non come volontà di rappresentare o di divulgare il proprio pensiero. In un saggio pubblicato nel 1942 e dedicato ad una lettura critica del libro *Les fleurs de Tarbes* di Jean Paulhan, Blanchot indica quella che resta una questione per lui cardinale: "comment la littérature est-elle possible?"²⁴, che dà anche il titolo al breve scritto. È questa una domanda difficile, che si inserisce a pieno titolo all'interno delle grandi questioni alla base delle riflessioni filosofiche e critiche prodotte dalla metà del secolo scorso, ed è il sintomo di un atteggiamento intellettuale che interroga, in primo luogo, gli strumenti stessi della propria pratica, senza mai darli per scontati o per assodati. Soltanto qualche anno dopo Jean-Paul Sartre, altro interlocutore importante per Blanchot e per tutta la generazione di intellettuali francesi della metà del XX secolo, scrive *Qu'est ce que la littérature?* (1947), saggio in cui affronta la questione della scrittura attraverso tre domande fondamentali: "cos'è scrivere?", "perché si scrive?" e "per chi si scrive?". Sebbene l'oggetto di ricerca posto da Sartre e da Blanchot sia il medesimo, è il modo di guardare ad esso che rappresenta una differenza sostanziale. Mentre Sartre si concentra su *cosa* la letteratura è, andando a considerare le sue funzioni in termini di "impiego" nella relazione conoscitiva con il mondo, e di "impegno" sociale da parte di chi scrive, Blanchot sposta la sua attenzione su quelle che sono le *condizioni di possibilità* e i *modi* in cui si fa la letteratura. Essenzialmente si presenta qui un passaggio da *cosa* a *come* che resta centrale all'interno della pratica scritturale di Blanchot. Come scrittore, sia per la parte saggistica che per quella narrativa, egli orienta la sua opera verso il tentativo di dare una risposta all'interrogativo di fondo sulla possibilità stessa della letteratura, e ne fa una ricerca senza fine sulle modalità dell'atto di scrittura²⁵. Nelle pieghe e negli spazi tra le parole egli cerca la specificità di un'esperienza sempre radicale e tesa verso il nulla e la scomparsa dello scrittore. Diversamente da quanto afferma Sartre, infatti, Blanchot non riconosce alla scrittura un ruolo rappresentativo nei confronti del mondo, e lo scrittore non è per lui qualcuno che "rivela" una parte di mondo "facendo appello" al lettore affinché si renda conto e si

²⁴ Cfr. M. Blanchot, *Faux Pas* [1943], Gallimard, Paris, 1975. "Com'è possibile la letteratura?"

²⁵ 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*, Mimesis, Milano, 2001, pp. 53-54.

assuma la responsabilità di ciò che gli è stato rivelato²⁶. Per Blanchot scrivere è piuttosto una pratica di sottomissione al volere dell'opera, alla sua esigenza, e lo scrittore viene assorbito e annullato nella sua volontà attraverso tale processo. È proprio questo il punto centrale che Blanchot vede prevalente all'interno di 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

La negazione e il negativo sono temi fondamentali che si riconoscono al centro del pensiero di Blanchot. Françoise Collin sostiene che sia tutto il nucleo della scrittura blanchotiana ad avere in sé la struttura di una frase negativa, in cui il nesso «ne pas» non segue una frase affermativa diventandone la negazione ma piuttosto si dà, insieme ad essa, come sua possibilità simultanea e sempre alternativa²⁷. In altre parole, continua 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”²⁸. È evidente come la scrittura e il linguaggio non siano qui considerati nella loro dimensione funzionale all'espressione o alla rappresentazione, ma si presentino come un paradosso di carattere quasi ontologico. Blanchot vede al fondo dell'atto di scrittura una lotta continua che affianca una fase di costruzione ad una fase di 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 e di sé stesso.

Una simile idea di negativo Blanchot la ricava dalla lettura che il filosofo russo Alexandre Kojève fa della fenomenologia di Hegel nei suoi seminari tenuti a Parigi negli anni '30. A questi partecipano, tra gli altri, anche personaggi come Jacques Lacan, Maurice Merleau-Ponty, e molti altri intellettuali e filosofi che rimarranno fortemente influenzati dalle prospettive aperte all'interno del pensiero dialettico hegeliano. La

²⁶ Sono queste alcune delle funzioni e delle finalità che Sartre presenta all'interno del suo saggio sulla letteratura. Cfr. J-P. Sartre, *Che cos'è la letteratura?* (1947), in *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano 2009.

²⁷ Cfr. Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture* [1971], Gallimard, Paris, 1986, p. 190.

²⁸ Ivi, p. 191. “Se la negazione è determinazione, la determinazione non pone ciò che determina ma determinandolo lo cancella senza sopprimerlo”.

lettura di Kojève presenta essenzialmente un aspetto che segnerà in modo marcato il pensiero di Blanchot e riguarda un riposizionamento dell'idea di negatività all'interno dell'impianto fenomenologico del filosofo tedesco. Il negativo, infatti, in Kojève non è considerato soltanto come uno dei "momenti" del processo rivolto verso la sintesi e la fusione di tesi e antitesi all'interno di un'unità assoluta, ma rappresenta un'alterità effettiva e mantenuta come tale. In altre parole, l'idea di negazione che per Hegel era funzionale ad un procedimento logico nella direzione di un riassorbimento o di una "sublimazione" è invece vista da Kojève come la manifestazione di un'assenza costitutiva dell'Essere. Il negativo e la negatività sono presentati come un movimento che, lontano dall'essere negativo in sé, è considerato come affermativo nel processo di negazione. La stessa negazione, però, comprende anche l'uomo, che diventa altro da se stesso nell'azione e nel lavoro di affermazione. Attraverso il lavoro del negativo, quindi, si origina un movimento che afferma la propria negazione continuamente²⁹, e la negazione si configura come una possibilità sempre aperta nelle cose, una forza attrattiva.

Una simile struttura logica, se declinata attraverso le sue conseguenze a livello del linguaggio, delinea una costruzione sempre minacciata da una cancellazione. Ogni affermazione, nella scrittura blanchottiana, sembra nascondere la possibilità di una valenza doppia³⁰, di un movimento e di una tensione verso la scomparsa e la dispersione delle cose da una parte, e della 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 il saggio fondativo del pensiero di Blanchot *La littérature et le droit a la mort* (1947)³¹. Nelle pagine iniziali lo scrittore francese si concentra proprio sul sistema dialettico di Hegel, per poi mostrarne l'insufficienza nel rendere conto fino in fondo 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 occupa delle conseguenze che una simile prospettiva comporta. Vediamo in modo più

²⁹ Si veda A. Kojève, *Introduzione alla lettura di Hegel*, Adelphi, Milano 1996. La versione pubblicata di questi corsi è stata raccolta e curata dallo scrittore Raymond Queneau nel 1947.

³⁰ Sulla doppiezza del linguaggio di Blanchot si veda L. Hill, *Maurice Blanchot. Extreme Contemporary*, Routledge, London 1997.

³¹ Pubblicato autonomamente nel '47, *La littérature et le droit a 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 M. Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, Paris, 1949.

dettagliato e approfondito quali sono i punti “programmatici” che emergono da questa riflessione.

Fin dalle prime pagine, Blanchot si concentra sull’atto di scrivere e, di conseguenza, su colui che scrive, ponendo sia il soggetto che l’atto all’interno di un processo in corso e senza origine. Rivolgendosi direttamente al lettore con una seconda persona molto rara nella scrittura saggistica, e creando l’illusione che sia la stessa letteratura ad interrogare e interpellare sia lo scrittore che il lettore, egli afferma: “ce que tu n’as pas fait, tu l’as fait ; ce que tu n’as pas écrit *est écrit* : tu est condamnée a l’ineffaçable”³². Subito si percepisce una disposizione antitetica dell’affermazione, che dice negandosi, e che mostra immediatamente il procedere contraddittorio alla base della scrittura blanchottiana. Inoltre, viene messa in evidenza l’autonomia dello scrivere rispetto ad ogni soggetto, laddove ciò che nessuno ha scritto è comunque scritto, o semplicemente è. Torneremo più avanti ad occuparci di questa dimensione impersonale; al momento basti considerarla come l’elemento affermativo che contraddistingue l’azione della letteratura. Il soggetto scrivente, da parte sua, è presentato nell’impossibilità di cominciare a scrivere, bloccato in quella contraddizione hegeliana che Blanchot sintetizza nella formula: “il n’a du talent qu’après avoir écrit, mais il lui en faut pour écrire”³³. Per avere consapevolezza del proprio talento, lo scrittore deve mettersi *all’opera*, darsi ad essa: solo così diviene consapevole di sé stesso, del suo ruolo e del suo operare.

Si trova qui una forma di equazione tra autore ed opera che rimanda ad un’interdipendenza delle parti, e che sembra irrisolvibile se non come continua tensione e simultaneità. Ciò che è scritto si configura come

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.³⁴

³² M. Blanchot, *La part du feu*, Gallimard, Paris, 1949, p. 293. “Ciò che non hai fatto, l’hai compiuto; quello che non hai scritto, è scritto: sei condannata all’incancellabile”. [Corsivo mio].

³³ Ivi., p. 295. “Ha talento solo dopo aver scritto, eppure gli occorre per scrivere”.

³⁴ Ivi., p. 297. “il processo perfetto con cui, ciò che al di dentro era nulla, diviene, nella monumentale realtà del fuori, qualcosa di necessariamente vero, come una traduzione necessariamente fedele, poiché ciò che è tradotto esiste soltanto in essa e attraverso di essa”.

Lo scrittore afferma quindi la sua esistenza soltanto attraverso la creazione in cui pone la sua idea, ma, a questo punto, per Blanchot subentra un altro movimento caratteristico della letteratura. L'opera stessa, una volta conclusa, si distacca da ogni autore, per affermarsi in sé. Nella 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 Blanchot,

n'existe que dans son œuvre, mais l'œuvre n'existe lorsqu'elle est devenu 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.³⁵

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 nel suo saggio, 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”³⁶. Questa, però, diventa solo una delle possibili e molteplici fasi a cui il movimento della letteratura va incontro, e rappresenta un “tentativo senza speranza”, in quanto costringerebbe il lettore ad imporsi sull'opera, facendo così venire meno l'esigenza *dell'opera*.

A questo punto si aggiunge un ulteriore polo nella relazione che lo scrittore deve intrattenere con l'esterno: il modo in cui la sua creazione è recepita. Chi scrive non può ritirarsi in se stesso e nella scrittura ma deve sempre avere una relazione con l'esterno e soprattutto con l'opera che egli scrive, perché non esiste scrittore senza opera e non esiste opera senza scrittore. È in questa doppia tensione che si gioca il concetto di scomparsa:

³⁵ Ivi., p. 298. “Non esiste che nella propria opera, ma l'opera non esiste se non quando si è trasformata in questa realtà pubblica, straniera, fatta e disfatta dalla reazione della realtà. Così, egli si ritrova nell'opera ma l'opera, poi, scompare.”

³⁶ *Ibid.* “Il lettore realizza l'opera: leggendola la crea, ne è il vero autore.”

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.³⁷

La stessa essenza dell'opera, secondo Blanchot, si manifesta attraverso il linguaggio inteso come la potenza negativa che fa scomparire il mondo all'interno della 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 insita nel processo espressivo³⁸. 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 di 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 au tant qu'est réelle la chose faite, ensuite l'écrivain, non plus affirmé mais nié par ce résultat et sauvant l'œuvre éphémère en sauvant d'elle l'idéal, la vérité de l'œuvre, etc.³⁹

³⁷ Ivi., p. 299 "nel corso di questa esperienza, scopo dello scrittore non è più l'opera effimera, ma, al di là dell'opera, la verità di quest'opera, in cui sembrano unirsi l'individuo, potenza di negazione creatrice, e l'opera in l'opera in gioco con la quale questa forza di negazione e di eccesso s'afferma".

³⁸ In questi termini parla di de-scrittione Gabriele Piana riprendendo ciò che Blanchot scrive in *L'Entretien infini*, rispetto alla scrittura come rapporto con il *fuori* di ogni libro. Si veda G. Piana, *Le scritture del Fuori*, cit., p. 54. Si veda anche M. Blanchot, *L'Entretien infini* [1969], Gallimard, Paris, 2001.

³⁹ M. Blanchot, *La part du feu*, cit., p. 302. "Dinanzi al suo sguardo, passano in successione l'autore, l'opera, il lettore: poi l'arte di scrivere, la cosa scritta, la verità di questa cosa o la Cosa in sé; successivamente ancora, lo scrittore senza nome, pura assenza di se stesso, puro ozio, poi lo scrittore che lavora, processo di realizzazione indifferente a quanto realizza, poi lo scrittore

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: uno con l'esterno e con il mondo, l'altro con l'intero e con se stesso. Come si vede dal brano citato, lo scrittore si trova sempre nella duplice 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 tutte le precedenti, costituendo un soggetto multiplo. A proposito di questa molteplicità 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”⁴⁰.

I.2.2. Scrittura e linguaggio come trasformazione

Dopo aver stabilito il legame indispensabile tra autore e opera, Blanchot riflette su quali sono le specificità dell'esperienza della scrittura e si sofferma su una nuova domanda importante e piena di successivi sviluppi: “Que peut un auteur?”⁴¹. È a partire da questa interrogazione delle possibilità fondamentali dell'autore che nasce la particolarità della posizione blanchottiana sul tema che è al centro di questo capitolo. Attraverso un'indagine profonda e minuziosa dei meccanismi alla base dell'esperienza dello scrivere, 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 dell'unità personale di chi scrive. In linea più generale, nell'esperienza della scrittura si è posti di fronte ad una trasformazione inaugurale che Blanchot fa seguire

che risulta da questo lavoro e tra valore dal risultato e non dal lavoro, tanto reale quanto reale è la cosa fatta, poi lo scrittore non affermato ma negato dal risultato, che salva l'opera effimera salvandone l'ideale, la verità dell'opera, ecc...”

⁴⁰ F. Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, cit., p. 89. “Se il soggetto non è uno, se non è unificante, se è il «non», è perché egli è linguaggio, vale a dire non appartenenza di sé a sé.”

⁴¹ M. Blanchot, *La part du feu*, cit., p. 302. “Cosa può un autore?”

sempre al movimento di negazione su cui ci siamo soffermati 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, la quale passa dallo stato di materia bruta ad 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 dall'esterno. Ogni azione di costruzione, per Hegel così come per Kojève, rappresenta un processo che non lascia intatta la materia iniziale ma la fa scomparire all'interno di una nuova forma.

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

Se il senso comune ci porterebbe a considerare questa negazione di esistenza legata alla scrittura 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 all'interno di 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 scrittore⁴². 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, per lui 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 azione⁴³. Egli è considerato da

⁴² Ivi., p. 307.

⁴³ Cfr. Ivi., p. 309.

Blanchot come il rivoluzionario che a costo della sua vita cerca di creare le condizioni per realizzare il suo progetto di mondo; tramite la sua opera, egli cancella tutto e ricomincia tutto daccapo, creando in sé l'avvenimento [événement] originario e assoluto che è l'esperienza dello scrivere. Lo scrittore o l'autore, facendosi carico di questa forma di scrittura così radicale e pronta a diventare mondo, esce anche dalla sua personale situazione e contingenza, non si trova più a rappresentare sé stesso perché è già entrato nella morte, è già un soggetto sacrificabile che ha attraversato e vissuto la sua morte. Egli è il personaggio pubblico che parla a nome di un nuovo mondo e non più a nome proprio, 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, altro tema fondamentale della scrittura di Blanchot. Lungi dall'essere considerata come la definitiva chiusura di ogni possibilità, la morte rappresenta un passaggio indissolubilmente legato alla letteratura e, soprattutto, alla parola e all'azione dello scrivere. Essa è considerata come una 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 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.⁴⁴

⁴⁴ Ivi., pp. 313-314. “[...] quando io parlo, la morte parla in me. [...] È chiaro che in me il potere di parlare è legato anche alla mia assenza d’essere. Parlo di me ed è come se pronunciassi il mio canto funebre, mi separassi da me stesso, non sono più la mia presenza né la mia realtà, ma una presenza oggettiva, impersonale, quella del mio nome che mi supera e la cui immobilità di sasso ha esattamente per me la funzione di una pietra tombale sospesa nel vuoto. Quando parlo, nego l’esistenza di ciò che dico, nego anche l’esistenza di chi parla: la mia parola, se rivela l’essere nella sua inesistenza, afferma di questa rivelazione che essa è stata prodotta partendo dalla non esistenza di chi la fa, del suo potere di allontanarsi da se stesso, di essere altro che il suo essere.”

Anche la morte si presenta dunque in una forma duplice all'interno del processo della letteratura. Seguendo la tensione e il movimento dialettico che costruiscono tutto il saggio, essa si attesta come il momento iniziale e 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.2.3. Scrivere verso il neutro

Se, come abbiamo appena visto, 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, così rivoluzionario e radicale, è un movimento verso *qualcosa*, che genera la scomparsa di chi scrive. La parola letteraria, intesa nella sua dimensione più profonda, 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 se 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, Blanchot tramite la lettura di Mallarmé mette in luce quelli che chiama i due "crinali" [*pentes*] della letteratura: la "prosa significativa" e il linguaggio poetico⁴⁵. Da una parte, la "prosa significativa" ha lo scopo "d'exprimer le choses dans un langage qui les désigne par leur sens"⁴⁶. È questo il linguaggio comune, che serve alla comunicazione e che svolge la funzione di rappresentazione del 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 delle cose. In

⁴⁵ Una simile distinzione tra prosa e poesia si trova anche in *Che cos'è la letteratura*. 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 ad uno scopo preciso. Per questo Sartre vede nella prosa la possibilità di un linguaggio impegnato mentre nella poesia vede un'esperienza diversa e volta ad un godimento di carattere estetico e puramente contemplativo. Cfr. J-P. Sartre, *Che cos'è la letteratura?*, cit., pp. 19-24.

⁴⁶ M. Blanchot, *La part du feu*, cit., p. 321. "esprimere le cose attraverso un linguaggio che le designi per il loro senso."

una ricerca più profonda, lo scrittore prova a rappresentare l'assenza che abbiamo visto operare nella scrittura, e che si mostra come trasformazione delle cose. Si arriva così dall'altra parte, sull'altro versante, dove sempre Mallarmé viene considerato come il rappresentante 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". 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 ad 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'elles-mêmes.⁴⁷

Un'ottica simile pone di fronte ad una situazione in cui c'è un vuoto, il linguaggio si avvicina ad un vuoto, e di questo vuoto deve rendere conto attraverso una parola altrettanto vuota e incapace di rappresentare alcunché. 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. A lui non è dato di cominciare a scrivere perché la scrittura, nella sua essenza impersonale, è un *accadimento* senza origine: egli 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*.⁴⁸

⁴⁷ Ivi., p. 317. "la parola agisce non come una forza ideale, ma come una potenza oscura, come un incanto che stringe le cose, le rende realmente presenti fuori di sé".

⁴⁸ J-L. Nancy, *Le neutre, la neutralisation du neutre*, in *Cahiers Maurice Blanchot*, 1, le presses du réel, Dijon 2011, p. 21. "Questa esigenza [di scrivere] vuole che sia ripetuto ciò che non ha avuto luogo e cioè che il non-luogo o la non presenza di qualsivoglia origine, sostanza, soggetto sia affermato nella sola maniera in cui ciò è possibile, vale a dire in un'affermazione *nomade*."

Il soggetto scrivente è quindi mosso da una forza che gli è estranea ed esterna, e che lo porta verso una dispersione di sé, verso una neutralizzazione. Inoltre, la parola *nomade* è in Blanchot una parola che non si attacca mai a qualcosa al fine di significare ma sfugge ad ogni adesione al mondo rimandando ad un senso sempre altro. Non aderendo a ciò che nomina, la parola poetica è tesa verso qualcosa che non raggiunge mai, e in questa tensione neutralizza ogni origine. Essa apre un vuoto e si pone come rappresentante di questo vuoto, che coincide con il neutro della letteratura.

Blanchot associa la forma di neutralità e *anonimato* della scrittura all'idea di «*il y a*» del suo contemporaneo e grande amico Emmanuel Lévinas⁴⁹. Questo concetto, che prende a sua volta le mosse dall'Esserci heideggeriano, e se ne distanzia, è l'elemento che sfugge ad ogni possibile sintesi dialettica, e si configura come polo autonomo al di là da ogni movimento volto a superarlo. In Blanchot, l'«*il y a*» non rappresenta alcuna possibilità rivelatrice sottesa a ciò che si afferma, ma è la condizione che rende possibile l'affermazione. In quanto figura dell'impensabile, esso si pone come *altro* all'interno della tensione tra affermazione e negazione, è una sorta di *terzo escluso* che però segna la sua presenza⁵⁰. Allo stesso modo, esso è definito come un brusio ineliminabile che non può essere negato né mai arrestato dalla parola, perché è il ronzio silenzioso che sta al fondo di ogni parola e di ogni pratica di scrittura e di linguaggio. In questo senso, l'«*il y a*» di Lévinas viene ad assumere il ruolo del neutro e della forma del neutro nel pensiero di Blanchot: non l'esserci di qualcosa in particolare ma l'esserci dove non c'è niente, il puro fatto di essere. Il neutro afferma la presenza dell'essere ma contemporaneamente afferma l'assenza di presenza dell'essere, cioè condivide esattamente le stesse caratteristiche che la letteratura ha per Blanchot: è qualcosa di oggettivo che non ha soggetto, è un'impersonalità oggettivata. Questo neutro rappresenta per Blanchot una forma di de-soggettivazione a cui arriva solo la scrittura nel processo di formazione e trasformazione che abbiamo visto in precedenza.

⁴⁹ Per un'analisi più approfondita delle relazioni tra il pensiero di Maurice Blanchot e quello di Emmanuel Lévinas, in particolare proprio a proposito del concetto di "esserci" e di "il y a", si rimanda qui allo studio di Rocco Ronchi dedicato ai due autori. Inoltre, Ronchi si sofferma anche sull'opera di Bataille mettendola in relazione alla dimensione teorica del neutro che emerge dalla lettura delle opere più importanti di Blanchot e Lévinas. Cfr. R. Ronchi, *Bataille, Lévinas, Blanchot*, Spirali, Milano 1985.

⁵⁰ Lévinas ne parla proprio in questi termini: "Ni néant, ni être. J'emploie parfois l'expression : le tiers exclu" [Né nulla, né essere. Uso a volte l'espressione: il terzo escluso]. Cfr. le conversazioni con Philippe Nemo in E. Lévinas, *Étique et infini*, Fayard, Paris, 1982, p. 38.

I.3. Morte, scomparsa e sparizione

Da quanto appena messo in evidenza risulta chiaro come la posizione di Blanchot riguardo al problema del soggetto scrivente non sia riducibile soltanto ad una posizione interna alla teoria letteraria. Diversamente da quanto sostenuto negli approcci formalisti e strutturalisti, la riflessione di Blanchot 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.

Non è un caso che gli interrogativi centrali delle sue analisi Blanchot li tragga in primo luogo dall'indagine della relazione che molti poeti avevano con la loro arte. Per certi versi, questo sembra fare di lui un critico interessato agli autori, non 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, e a partire, dalla letteratura. Nella sua lettura di Kafka, per esempio, Blanchot non si sofferma soltanto sull'opera narrativa ma, attraverso un minuzioso studio dei *Diari* e delle *lettere*, cerca di arrivare a leggere Kafka stesso, il suo travaglio più intimo, la sua esperienza. In questo senso, l'autore è per Blanchot, in primo luogo, un soggetto che scrive, individuato nella tensione tra un disfacimento di sé (la sua doppia "morte") e l'esigenza di scrivere. L'interesse si sposta da ciò che è posto come 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. Il neutro impersonale che si manifesta come presenza di un'assenza è una forza di trasformazione che non dipende da strategie testuali – o non solo – ma è una condizione 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 del neutro. È evidente quindi che la posizione di Blanchot riguardo ai temi trattati in questo capitolo è prevalentemente segnata dalla sua diretta esperienza di scrittore, prima ancora che di critico e interprete della letteratura.

La ricerca di uno spazio della scrittura come assenza e negazione è anche il pensiero di fondo che attraversa i saggi che Blanchot raccoglie in *L'espace littéraire*, oltre ad essere al centro delle sue prime opere narrative, come vedremo. La forza impersonale e a-soggettiva rappresentata dalla scrittura viene subito chiamata in causa all'interno del primo saggio, *La solitude essentielle*, pubblicato nel 1953, e nel quale egli scrive a proposito del fascino dell'assenza creata dalla scrittura stessa:

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.⁵¹

Ecco l'impossibilità di cominciare o di *originare* ogni scrittura, così come la presenza di una tensione che porta sempre 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 particolare, parlando ancora di 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 scrive:

Le livre est sans auteur, parce qu'il s'écrit à partir de la disparition parlante de l'auteur. Il a besoin de l'écrivain, en tant que celui-ci est absence et lieu de l'absence. Le livre est livre lorsqu'il ne renvoie pas à quelqu'un qui l'aurait fait, aussi pur de son nom et libre de son existence qu'il l'est du sens propre de celui qui le lit.⁵²

⁵¹ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, cit., p. 31. "La fascinazione è fondamentalmente legata alla presenza neutra, impersonale, il *si* indeterminato, l'immenso *qualcuno* senza figura. [...]. [Scrivere] è passare da *io* a *egli*, nel modo che ciò che mi capita non capita a nessuno, è anonimo per il fatto che ciò mi riguarda, si ripete in un infinito balbettio."

⁵² M. Blanchot, *Le livre à venir* [1959], Gallimard, Paris, 2012, p. 310. "Il libro è senza autore, perché *si* scrive a partire dalla scomparsa parlante dell'autore. Ha bisogno dello scrittore, fintanto che questi è assenza e luogo dell'assenza. Il libro è libro, quando non rimanda a qualcuno che l'abbia fatto, purificato dal suo nome, liberato dalla sua esistenza come dal senso proprio di colui che lo legge."

Se in queste parole si può riconoscere, in parte, il programma di morte dell'autore così come presentato da Barthes, sono altrettanto evidenti delle implicazioni diverse proprio rispetto alla nozione di autore.

Nell'ottica di Barthes, l'autore è principalmente un'astrazione considerata come origine del testo e come unica sede del suo vero significato. Questo autore usa il linguaggio solo nella funzione rappresentativa e si fa portatore di un pensiero ben preciso sul mondo: la sua ideologia. La posizione di Blanchot è, invece, diversa. Per quanto anche da parte sua si riscontra la volontà di sottolineare la scomparsa di quella che chiama "prosa significativa" da parte degli scrittori a lui contemporanei, il modo scelto per analizzare questo passaggio non intacca la possibilità stessa della produzione del testo come attività creatrice. Ponendo la questione della possibilità della scrittura, Blanchot affronta il discorso dalla parte di colui che si mette all'opera, e questo ribaltamento di prospettiva gli consente un tragitto diverso. Del resto, nel momento in cui l'autore si costituisce come opera, o crea l'opera, quest'ultima diventa immortale, e così anche il suo autore. In altri termini, l'autore per Blanchot non è *morto*, ma in lui c'è sempre il *morire*. Come scrive Anne-Lise Schulte Nordholt a proposito di quella che per Blanchot diventa l'impossibilità di morire:

Le mourir comme l'infinitif 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 ». ⁵³

Una simile posizione riguarda l'atto creativo della scrittura, che si dà nella tensione dello scrittore verso il neutro. 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. Piuttosto, egli sembra dire che lo scrittore è artefice, nella sua esperienza, del vuoto e del presupposto fondamentali affinché avvenga la sua scomparsa.

⁵³ A.-L. Schulte Nordholt, *Maurice Blanchot. L'écriture comme expérience du dehors*, Librairie Droz S.A., Geneva, 1995, p. 274. "Il *morire* come l'infinito di una morte che si manifesta come minaccia, come qualcosa che resta infinitamente imminente, quindi assente, ma che, in questa minaccia è presente in modo molto più insistente, più pesante. La morte come minaccia è una morte che non avviene, si comprende così che essa equivale «all'impossibilità di morire»".

I.3.1. Il gioco della scrittura

Blanchot interroga radicalmente un “nuovo” spazio della scrittura che coincide con il suo momento fondativo. Vediamo ora quali sono le modalità con cui il soggetto scrivente si rapporta alla scrittura e all’attività creativa del linguaggio poetico. In un famoso saggio del 1966, *La pensée du dehors*, pubblicato su “Critique”, e dedicato all’opera di Blanchot, Foucault scrive a proposito del linguaggio:

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 [...].⁵⁴

È a partire dalla radicale interrogazione di questo spazio delimitato dalla scrittura che emerge la figura dell’autore come intesa da Blanchot, che la ridefinisce senza mai negarne però il ruolo indispensabile nel testo.

In un piccolo *pamphlet* del 1986, dedicato alla *figura* intellettuale di Michel Foucault, Blanchot fa una considerazione importante proprio riguardo alla questione del soggetto, affermando che

Le 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 [...].⁵⁵

⁵⁴ M. Foucault, *Le pensée du dehors*, in Critique 229, Juin 1966, p. 525. “Il “soggetto” della letteratura (ciò che parla in essa e ciò di cui essa parla) non sarebbe tanto il linguaggio nella sua positività quanto il vuoto in cui esso trova il suo spazio quando si enuncia nella nudità dell’“io parlo”. Questo spazio neutro caratterizza al giorno d’oggi la finzione Occidentale”.

⁵⁵ M. Blanchot, *Michel Foucault tel que je l’imagine*, in Id. *Une voix venue d’ailleurs* [2002], Gallimard, Paris, 2005, p. 124-125. “Il soggetto non sparisce, è la sua unità troppo determinata che diventa discutibile, poiché ciò che suscita interesse e ricerca è in realtà la sua sparizione (vale a dire questa nuova maniera di essere che è la scomparsa) o ancora la sua dispersione che, ben lungi dall’annientarlo, non fa che offrirci una sua pluralità di posizioni e una sua discontinuità di funzioni.”

È questa una precisazione importante, che sembra essere centrale anche nell'opera di Blanchot, in quanto legata ad un'idea di discontinuità che emerge dall'opposizione alla continuità stabile del soggetto, principio a cui anche Foucault si opponeva.

Tra i due pensatori esiste un'ulteriore affinità che è interessante sottolineare. Nello stesso anno in cui Michel Foucault tiene la sua famosa conferenza sull'autore, Blanchot pubblica l'imponente raccolta di saggi che va sotto il nome di *L'entretien infini* (1969). In entrambi i lavori viene messa in luce subito una particolarità essenziale per comprendere il livello su cui il legame tra Blanchot e Foucault si costruisce. Da una parte, in *Qu'est-ce qu'un auteur?*, Foucault parla dell'autore come colui a cui "spetta la parte del morto nel gioco della scrittura"; dall'altra, tutto il volume porta come epigrafe iniziale le parole di Mallarmé: "ce jeu insensé d'écrire"⁵⁶. È evidente come la prospettiva della loro ricerca vada collocata all'interno di una dimensione dell'esperienza della scrittura che si avvicina a quella del gioco: come se l'autore, lontano dall'avere intenzioni da difendere o ideologie da rappresentare, fosse già entrato nello spazio della finzione e, in questo, fosse chiamato a recitare una parte e quindi ad accettare già una forma di mascheramento.

Da qui deriva una distinzione concettuale che ci 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 ad una cancellazione totale della sua figura. Come si vede dal brano di Blanchot citato poco sopra, la scrittura definisce un soggetto per sottrazione e scomparsa, potremmo dire, e questo metodo è, però, esso stesso il modo di costruzione di un nuovo soggetto. La "discontinuità di funzione" diventa la caratteristica centrale del soggetto-autore che, con la scrittura, entra in 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", quali sono allora le differenze rispetto alla posizione di un'obliterazione totale dell'autore?

Da un punto di vista generale, possiamo affermare che la *scomparsa* non implica necessariamente la *morte*, mentre vale sempre il contrario. La *morte* può essere considerata come un passaggio ontologico, un cambiamento ontologico dall'essere al

⁵⁶ Cfr. M. Blanchot, *L'entretien infini*, cit.; questa formula diventerà anche il sottotitolo dell'edizione e traduzione italiana dello stesso volume.

non essere, mentre la *scomparsa*, così come il suo sinonimo *sparizione*, è prevalentemente un movimento, uno spostamento da un luogo e un tempo precisi ad un altro, ma senza che questo passaggio rappresenti 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. La *scomparsa*, prima di essere identificata con il risultato di un atto o di un evento, è una forma, una modalità. 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 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, non muore mai ma 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 uno *scomparire* 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 *scomparire* o *sparire*, il suo passaggio, il suo cambiamento. Questa è una differenza importante da sottolineare nella prospettiva di Blanchot, ovvero dalla parte 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. È da questo punto che muove la riflessione di Foucault circa l'indifferenza totale rispetto alla realtà concreta di colui che parla, e si spinge piuttosto a cercare le modalità e le implicazioni dello scomparire *nel* discorso. Anche in questo caso, come nel porsi la domanda sulla letteratura, Blanchot sposta lo sguardo da un *cosa* ad un *come*: in altri termini, dal fatto in sé al *movimento* in cui il fatto si genera, al 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* abbiamo messo in evidenza questo scambio come momento costitutivo dell'esperienza scritturale, dove la tensione era generata dal movimento dialettico che Blanchot poneva al centro di ogni atto di scrittura. Il movimento di scomparsa che stiamo qui prendendo in considerazione ha esattamente le stesse caratteristiche, ed è concepito come una continua alternanza tra *scomparsa* e *comparsa*, in un gioco di scambio all'interno del quale 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 Blanchot non sembrano avere 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*. Da questo punto di vista, possiamo affermare che se il negativo è il centro di tutta l'opera di Blanchot, la scomparsa allora è, in modo generico, il suo manifestarsi. Attraverso il movimento del negativo si produce l'opera ma, allo stesso modo, la scomparsa che ne deriva si dà come comparsa di *qualcosa* di misterioso.

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 è a tutti gli effetti un gioco delle parti, e porta in sé la traccia di un soggetto che si è sottoposto a questa modificazione. Il verbo giocare, inoltre, in francese (*jouer*) e in inglese (*to play*), appartiene anche all'ambito semantico del teatro, e ha il significato di recitare, di dare vita ad una finzione. Così, il "gioco insensato della scrittura" diventa una recitazione, una sorta di momentanea trasformazione del sé biografico all'interno di un personaggio finzionale, di un *altro*. Tornando, questa volta in modo più esplicito e diretto, a parlare del ruolo dell'autore nella sua relazione inscindibile con l'opera, Maurice Blanchot scrive:

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 constatée : mort qui ne peut donner lieu à un constat. 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.⁵⁷

La pratica scritturale, quindi, non manifesta un autore definito precisamente ma piuttosto sembra tracciare il contorno di un soggetto effimero, che si attesta nel tempo del gesto scritturale. A questo proposito, in un saggio del 2005, il filosofo italiano Giorgio Agamben, rileggendo la conferenza sull'autore tenuta da Foucault, si concentra sulla tensione che ogni scrittura genera in sé tra il soggetto-autore e la funzione-autore. Agamben parte dalla stessa citazione di Backett che Foucault pone come origine del suo discorso, e mette in evidenza che, sebbene rimanga inespresso e anonimo, deve 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”⁵⁸. L'attenzione di Agamben si sposta poi su un'altra opera di Foucault, *La vita degli uomini infami*, considerata come un “cifrario” per leggere il testo sull'autore. Qui il pensatore francese riflette sulla forza e l'importanza dei dispositivi del potere, e li considera 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

⁵⁷ M. Blanchot, *Après Coup précédé par Le ressassement éternel*, Éd. de Minuit, Paris 1983, p. 86. “Se l'opera scritta produce ed è prova dello scrittore, una volta compiuta non testimonia che la dissoluzione di questo, la sua scomparsa, la sua defezione, e per essere più brutali, la sua morte, del resto mai definitivamente constatata: morte che non può dare origine ad un verbale. Così, prima dell'opera, lo scrittore non esiste ancora; dopo l'opera non esiste più: quindi la sua esistenza è soggetta a cauzione, e lo si chiama “autore”! Più correttamente, sarebbe un “attore” questo personaggio effimero che nasce e muore ogni sera per essersi mostrato esageratamente, ucciso dallo spettacolo che lo rende visibile, vale a dire senza niente che gli sia proprio o nascosto in qualche intimità”.

⁵⁸ G. Agamben, *L'autore come gesto*, in Id., *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005, p. 68.

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.⁵⁹

Ciò sembra riportarci a Blanchot e alla scrittura come pratica di sottrazione e di scomparsa; e ancora sembra legare il gesto della scrittura al gioco, poiché "l'autore segna il punto in cui una vita è giocata nell'opera. Giocata, non espressa; giocata, non esaudita"⁶⁰. 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, anche 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 Agamben⁶¹. Così, la vita dell'autore nell'opera può diventare una parte da recitare, un gioco catturato all'interno della scrittura, attraverso le sue strategie, e non rimanda ad una persona fisica ma soltanto al gesto stesso del *gioco scritturale* che ne segna la scomparsa nell'opera.

I.4. L'opera centro di attrazione

Il soggetto-autore quindi si *inscrive* nell'opera, ma solo per nascondersi e mettere la propria vita al servizio del gioco infinito della scrittura. In questi termini, egli apre nell'opera lo spazio di ricerca per la sua identità misteriosa e vuota, sempre soggetta a trasformazioni e ri-definizioni. Ecco riemergere la tensione tra scomparsa e comparsa presentata in precedenza. Il "circolo vizioso" rappresentato da questa simultaneità è il

⁵⁹ Ivi., p. 73.

⁶⁰ Ivi., p. 77.

⁶¹ Ivi., p. 79.

principio stesso della scomparsa così come la consideriamo nel presente lavoro. È alla luce di quest'idea, che riguarda l'atto della scrittura come modo di creazione di un autore dai tratti misteriosi, che vogliamo ora riprendere la lettura dell'opera di Auster, e concentrarci in particolare su un testo come *City of Glass*, per vedere in che modo l'esperienza scritturale sia anche in quel caso il centro di una continua interrogazione di sé e della propria individualità.

In un simile orizzonte, a proposito della *Trilogia* la critica ha parlato di una "metaphysical detective novel" in cui l'indagine portata avanti dal personaggio del detective diventa una 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 ad una riflessione metaletteraria⁶². Già dalle prime pagine del libro siamo messi di fronte ad un'esplosione dei livelli narrativi che inaugura un percorso di ricostruzione e di disseminazione di tracce. Il narratore di *City of Glass* introduce una scissione legata a doppio filo con l'esperienza della scrittura, e presenta lo scrittore Daniel Quinn in un momento di crisi nella sua vita professionale e privata.

Quinn è da considerare come figura di un autore, in quanto ha pubblicato alcune *detective stories* 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 di trasformazioni veicolato dalla letteratura e dalla scrittura. A questi si aggiunge il misterioso personaggio di Max Work, detective e protagonista delle storie di Quinn. Sebbene la narrazione prosegua concentrandosi prevalentemente sul personaggio di Quinn, gli altri due nomi che compongono la triade iniziale rivestono un ruolo importante nel dissimulare e rendere problematica 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,

⁶² Si veda J. Zilcosky, *The revenge of the Author: Paul Auster's Challenge to Theory*, in H. Bloom (a cura di), *Paul Auster*, Cheslea House Publishers, Broomal 2004.

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.⁶³

In sostanza siamo di fronte ad uno scrittore che scivola all'interno del suo personaggio, costruendo una sovrapposizione di scritture. È l'opera a costituire 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 al personaggio finzionale. Come se non bastasse, a complicare ulteriormente la struttura di slittamenti e dislocazioni si aggiunge anche la decisione impulsiva da parte di Daniel Quinn di improvvisarsi detective, e di assumere l'identità di un fantomatico investigatore 'Auster' in seguito ad una telefonata misteriosa. Lo scivolamento della figura autoriale all'interno dell'atto della scrittura riguarda quindi sia Paul Auster (autore in carne e ossa) che Daniel Quinn (autore interno alla storia), e dà vita ad una moltiplicazione ulteriore dei livelli narrativi che comprende anche la dimensione biografica di Auster. L'esistenza di Quinn attraverso Work riflette la sua decisione di trasformarsi nel detective 'Auster' per seguire le indagini affidategli. Ad un livello metatestuale, però, lo scambio rappresenta anche la decisione di Paul Auster di *giocare* la parte di sé stesso all'interno della storia, ma destituendo il suo personaggio di ogni autorità sulla narrazione.

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

⁶³ P. Auster, *The New York Trilogy*, cit., p. 9. "Ovviamente, da tempo, non pensava più a se stesso come a qualcosa di reale. Se ora viveva nel mondo, era solo per procura, tramite la persona di Max Work. Il suo investigatore doveva necessariamente essere reale, lo richiedeva la natura dei libri. Se Quinn aveva permesso a se stesso di scomparire, di sopravvivere all'interno dei confini di una vita strana ed ermetica, Work continuava a vivere nel mondo degli altri, e più Quinn sembrava scomparire, più la presenza di Work si faceva persistente all'interno di quel mondo."

di invenzione, e soprattutto rappresenta una sorta di dichiarazione di sottomissione del soggetto, dell'intenzione e di ogni spiegazione lineare, all'opera stessa. In questi termini *City of Glass* sembra mettere in luce una definizione problematica di autore e presenta piuttosto una situazione di profonda autonomia del libro rispetto ad ogni identità ben definita. Inoltre, l'esperienza della scrittura diventa una sorta di ricerca senza fine, una vera e propria indagine dal carattere metafinzionale e metafisico.

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'evolversi degli eventi narrati, senza però poter avere mai la certezza di risolvere il "caso" che gli si presenta. Attraverso una definizione per contrasto con un genere ben definito come la *detective fiction*, che si fonda proprio sulla necessità di una struttura consequenziale rigida e si basa sull'equivalenza "author : reader = criminal : detective"⁶⁴, la critica ha usato per il libro di Auster la definizione di *anti-detective fiction*⁶⁵. 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. Contrariamente a quanto ci si può aspettare da una *detective novel* canonica, infatti, nell'*anti-detective fiction* nulla viene spiegato e risolto nella conclusione della storia, 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.⁶⁶

⁶⁴ Cfr. J. Zilcosky, *The revenge of the Author: Paul Auster's Challenge to Theory*, cit.

⁶⁵ La definizione è coniata da Stefano Tani in Id. *The Doomed Detective*, Chicago University Press, Chicago 1984. Questa definizione è stata usata largamente nelle interpretazioni e letture di *The New York Trilogy* di Paul Auster per sottolinearne la dimensione più innovativa e sperimentale. Si vedano in particolare M. Sorapure, *The Detective and the Author*, in D. Barone (a cura di), *Beyond the Red Notebook*, PENN, 1995; J. Zilcosky, *The Revenge of the Author: Paul Auster's Challenge to Theory*, cit.

⁶⁶ M. Sorapure, *The Detective and the Author*, cit., p. 72. "*City of Glass* può essere descritta fondamentalmente come una "meta-anti-detective" story. All'interno della storia ci sono molti personaggi che sono contemporaneamente autori e detectives, o più precisamente, che sono autori che decidono di *recitare il ruolo* di detectives". (corsivo mio)

Anche ad un livello interno l'autore gioca una parte, e diventa il detective che deve seguire le tracce disposte dal testo stesso. L'intero impianto metodologico sembra vacillare e collassare dentro l'opera. Se, infatti, nella *detective fiction* tradizionale il lettore poteva 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 ad ogni comprensione, e assume un carattere autonomo e misterioso. Nel caso di Auster i personaggi che rivestono il ruolo di autori e investigatori si trovano esclusi da 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 ad una ricerca e ad uno scambio senza fine tra tutti i soggetti in campo. In questo modo, anche 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, tratteggiare 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 il testo nei suoi diversi livelli: una figura che gioca a fare l'autore. In questo modo, Auster vuole preservare il fondo misterioso dell'atto della scrittura, inteso come una sorta di incantesimo irriducibile a una visione dell'autore come origine di ogni significato e intenzione presenti nel libro. La scrittura e il libro mantengono per lui un carattere magico e autonomo, una sorta di spazio aperto in cui il lettore può compiere la sua ricostruzione.

Una simile interazione non sembra incompatibile con quanto dichiarava Blanchot rispetto 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, Blanchot, sebbene esaltasse al massimo grado 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 affermativo: il gesto scritturale diventa affermazione in sé, impersonale e sempre tesa verso una configurazione che non può stare al di fuori. Nella *pratica* della scrittura il soggetto è quindi sempre destituito della sua volontà, e si

inscrive all'interno dell'opera, che agisce su di lui e in lui. Inoltre, tra le strategie offerte al soggetto-autore vi è 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"⁶⁷.

Nel suo lavoro Auster non cerca di esprimere un'analisi particolare del mondo ma sembra sottomettersi ad un processo di modifica e di riduzione finzionale che minaccia anche la sua stessa biografia. Così, la sua esperienza scritturale è prevalentemente rivolta verso l'esplorazione di uno spazio altro che il libro stesso 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 determinata, ma nel quale non smette nemmeno di riapparire come altro. L'opera si attesta come centro di attrazione verso cui tende lo scrittore, già trasformato in entità neutra e impersonale. Ma è un centro sempre mobile e sul punto di ridefinirsi. Come scrive Maurice Blanchot in *L'espace littéraire*:

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.⁶⁸

Da parte sua, Auster sembra associarsi a questa tesi nel momento in cui, in *City of Glass*, fa dire al narratore a proposito della storia: "The centre, then, is everywhere, and no circumference can be drawn until the book has come to its end"⁶⁹. 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, al punto che si può istituire tra i due autori un confronto su molti aspetti, come vedremo nei prossimi capitoli. Per ora, ciò che ci interessa è mettere in evidenza come quanto emerso riguardo alle possibilità

⁶⁷ G. Agamben, *L'autore come gesto*, cit., p. 79.

⁶⁸ Questa è l'avvertenza che si legge in M. Blanchot, *L'espace littéraire*, cit., p. 9. "Un libro, anche se è frammentario, ha un centro che lo attrae: centro che non è fisso, ma si sposta per la pressione del libro [...]".

⁶⁹ P. Auster, *The New York Trilogy*, cit., p. 8. "Il centro, quindi, è ovunque, e nessuna circonferenza può essere tracciata finché il libro non è giunto al termine."

che la letteratura e la scrittura aprono nella prospettiva di una radicale esperienza di negazione e trasformazione si possano riscontrare anche nell'opera di Auster.

La scrittura austeriana trattiene quel carattere ambiguo che abbiamo 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:

Les multiples figures autoriales qui habitent son [di Auster] 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.⁷⁰

Auster non vuole usare l'opera come strumento per affermare sé stesso, né tanto meno un'intenzione definita. Piuttosto, grazie al linguaggio letterario, si interessa ad un'esperienza dove ogni affermazione di sé viene presa dalla necessaria negazione e trasformazione che muove l'opera. In questo modo il libro si presenta come il luogo di un continuo nascondimento. Tutto ciò, però, avviene soltanto nell'atto stesso che afferma la negazione, ovvero la sottomissione dell'autore all'opera.

Il doppio segno evidenziato da Duperray inaugura la stessa tensione che Blanchot mette in luce tra i due crinali della letteratura: da una parte è presente anche 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 configura come un processo di trasformazione.

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,

⁷⁰ A. Duperray, *Paul Auster. Les ambiguïtés de la négation*, cit., p. 9. "Le molteplici figure autoriali che abitano la sua opera sono poste sotto un duplice segno: sotto il segno di un desiderio assolutista che cerca di annientare tutto ciò che è; ma anche sotto il segno del reale, dell'incarnazione, della realizzazione, in ragione dell'inestricabile paradosso secondo cui la negazione deve necessariamente manifestarsi, formularsi – affermarsi – tramite la parola."

la scomparsa dell'autore smette di essere posta al di fuori del testo ma viene piuttosto a definirsi come un meccanismo costitutivo che agisce al suo interno. L'esperienza scritturale, per Auster come per Blanchot, è considerata come l'apertura di uno spazio vuoto all'interno del quale i soggetti vengono giocati. Con l'impiego di elementi biografici e di aspetti legati alla sua vita, così come con l'uso di numerosi personaggi-autori e di 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. Possiamo allora considerare l'opera di Auster, attraverso la mediazione di Blanchot, come una sorta di "ponte sottile" che collega una visione anti-soggettivista con una pratica narrativa interessata ad interrogare la dinamica aperta tra autore e opera ancora nei termini di un atto di creazione. Lo scrittore americano, lungi dall'accettare una definitiva morte dell'autore nei termini di Barthes, propone una serie di formule di nascondimento che ne mettono in luce lo scomparire: non una definitiva assenza, ma piuttosto un processo tensivo, inaugurato e reso possibile dall'atto della scrittura e dalla sua propria forma. Un simile atteggiamento testimonia anche da parte di Auster un interesse verso le possibilità che la scrittura e la letteratura aprono e, in modo più specifico, verso la domanda "cosa *può* un autore?". La scrittura, 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 può agire come dispositivo e diventare quindi il contro-dispositivo che libera i soggetti alla possibilità estrema della scrittura, ovvero quella di negarsi nella loro affermazione. Seguendo gli interrogativi che animano la scrittura di Blanchot così come quella di Auster, nei prossimi capitoli andremo a definire quali sono i modi in cui la strategia scritturale rende possibili, all'interno del testo, le forme di nascondimento e scomparsa delineate in questo capitolo.

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*

La strada intrapresa da Auster agli inizi della sua carriera su può leggere come una forma più o meno consapevole di ispirazione. Debiti intellettuali, influenze e rimandi che si riconoscono nella sua opera sono sintomi evidenti di un interesse verso la letteratura che si manifesta come un vero e proprio *assorbimento* della cultura letteraria e artistica del Novecento, dalle avanguardie fino allo sperimentalismo degli anni '60 e '70. A questo proposito, vale la pena sottolineare che la carriera di Paul Auster non comincia dalla narrativa ma dalla poesia, o meglio, dalla lettura e dalla traduzione di alcuni poeti francesi del secondo dopoguerra e dalla lettura critica dei poeti americani. È attraverso recensioni e saggi che Auster muove i suoi primi passi all'interno del mondo della letteratura¹, e qui comincia a manifestarsi a pieno quella dedizione totale e quella forma di sacrificio di sé in nome della creazione artistica, che Harold Bloom ha definito "amore letterario"². In *Hand to Mouth* (1997), il cui sottotitolo è "A Chronicle of Early Failure", Auster narra in prima persona della sua vita "in attesa" di divenire scrittore, 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"³.

Dal 1970 al 1974 Auster viaggia spesso in Europa e soprattutto in Francia, dove vive per qualche anno. Qui ha modo di entrare in contatto con alcuni dei più interessanti poeti e scrittori del tempo, tra cui Jacques Dupin e André du Bouchet, che diventano per lui dei fondamentali riferimenti culturali e letterari. Nell'ambiente intellettuale francese di quegli anni Auster si avvicina in modo più raffinato ed elaborato all'opera dei più grandi scrittori europei del Novecento, da Kafka a Beckett, fino a Celan e al già citato

¹ Una selezione di questi saggi, pubblicati tra gli anni '60 e '70 su riviste americane e francesi, si trova in P. Auster, *The Art of Hunger* [1997], cit.

² Cfr., H. Bloom, *L'anatomia dell'influenza*, Rizzoli, Milano 2011.

³ P. Auster, *Hand to Mouth* [1997], Faber & Faber, London 1998, p. 4. "Diventare scrittore non è 'scegliere una carriera' come diventare dottore o poliziotto. Non lo scegli quanto piuttosto ne sei scelto".

Jabès. A testimonianza della sua passione verso la letteratura continentale, sono emblematici i volumi pubblicati come traduttore e curatore: *A little Anthology of Surrealist Poems* (1972), *Fits and Starts: Selected Poems of Jacques Dupin* (1974), *The Uninhabited: Selected Poems of André du Bouchet* (1976), e soprattutto il suo *Random House Book of 20th Century Poetry*, uscito nel 1984, che raccoglie sue traduzioni di autori come Antonin Artaud, Yves Bonnefoy, René Char, e altri, e rappresenta non solo un'importante lavoro che potremmo definire di mediazione culturale, ma soprattutto tratteggia alcuni "incontri intellettuali" molto significativi per la sua narrativa.⁴

È nella relazione diretta con le idee e con la poetica di questi scrittori che matura, in Auster, una certa concezione dell'esperienza scritturale come forma di tensione sempre aperta tra il mondo e la parola, sulla linea delle riflessioni di Dupin o du Bouchet. Lungi dall'essere considerata come semplice strumento di rappresentazione o di espressione della propria interiorità, anche per Auster la scrittura si presenta come infinito processo di ricerca di sé. 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.⁵

Una simile idea entra presto a far parte di ciò che possiamo definire una poetica di Auster. Inoltre, il legame tra questa visione della poesia e quanto detto a proposito del modo in cui Maurice Blanchot considera l'esperienza scritturale è piuttosto evidente. Scrivere è mettere in pericolo ciò di cui si parla, e la parola poetica, svincolata da

⁴ Si vedano le traduzioni e le curatele P. Auster, *A little Anthology of Surrealist Poems*, Siamese Banana Press, New York 1972; Id., *Fits and Starts: Selected Poems of Jacques Dupin*, Living Hand, Weston 1974; Id., *The Uninhabited: Selected Poems of André du Bouchet*, Living Hand, Weston 1976; Id., *Random House Book of 20th Century Poetry*, Vintage, London / New York 1984.

⁵ P. Auster, *Art of Hunger*, cit., p. 181. "La poesia è il campo, in uno spazio mentale, in cui si dà lo svolgersi di una lotta: tra la distruzione della poesia e la ricerca della poesia possibile. [...] la lotta non è un semplice aut-aut o un conflitto tra questo e quello [...] è una questione di distruggere al fine di creare, e di mantenere una veglia silenziosa all'interno della parola fino all'ultimo momento di vita".

istanze rappresentative, crea in sé la sua necessità e la sua essenza. Essa genera un vuoto per fare in modo che si verifichi la possibilità di scrivere.

Si può definire così un terreno di riferimenti e soprattutto un'atmosfera in cui Auster si muove all'inizio della sua carriera di scrittore, un terreno in cui il nome di Maurice Blanchot è già presente, almeno per quanto riguarda la sua visione teorica. Per altro, lo stesso Blanchot apprezzava l'opera di scrittori e amici come Dupin, du Bouchet e Jabès, dei quali si trova traccia, in particolare, nei suoi *L'entretien infini* e *L'Amitié* (1971).

II.1. Un primo incontro

Insieme a Beckett, Mallarmé e Kafka, simili autori rappresentano per Blanchot un pensiero contemporaneo, affascinante e stimolante, su cui concentrare la riflessione teorica al fine di identificare gli esempi di un'esperienza estetica e filosofica condivisa anche dallo scrittore stesso. Nel caso di Auster, invece, essi sono quasi un canone⁶ imprescindibile a cui dedicare saggi e letture critiche in occasione di nuove edizioni, traduzioni o semplici riscoperte. Le influenze letterarie diventano per lui una fonte di ispirazione, un modo di aprirsi ad un pensiero culturale distante da quello americano, e pongono la sua voce poetica e la sua scrittura su un limite che si identifica con il linguaggio stesso. Attraverso l'attività di traduttore, infatti, Auster si pone in una posizione marginale, di tensione verso l'*altro*, sia da un punto di vista linguistico che da un punto di vista intellettuale. Così, nella sua scrittura, rifugge fin dall'inizio ogni facile connotazione di genere, e soprattutto ogni precisa appartenenza culturale. L'influenza e l'ispirazione agiscono come motori di dislocazione, elementi che permettono un processo di sradicamento e consentono alla scrittura di trascendere i vincoli geografici. Soltanto a partire da questo presupposto si può comprendere l'importanza che l'attività di traduttore ha avuto per Auster, e soprattutto si può vedere in che termini proprio la traduzione costituisca il suo approccio più diretto con l'opera di Blanchot.

Ricostruendo le tracce di un contatto intellettuale, in epigrafe ad una parte del suo saggio introduttivo all'edizione dei poeti francesi del Novecento, Auster cita Blanchot

⁶ Ci riferiamo qui alle tesi espresse in *Canone Occidentale* di Harold Bloom, che annovera tra i principali autori del Novecento che hanno influenzato la letteratura occidentale proprio Franz Kafka, Samuel Beckett e James Joyce. Cfr. H. Bloom, *Il Canone Occidentale* [1996], Bompiani, Milano 1996.

scrivendo: “with the conviction that, in the end, translating is madness”⁷. Associata all’operazione di traduzione, questa dimensione marginale prodotta dalla follia della scrittura diventa rivelatrice di un carattere che lo stesso Auster ritrova nella sua particolare operazione di traduttore, nella misura in cui lo pone in contatto con una voce *altra* e sempre esterna ed estranea. A partire da una simile disposizione concettuale, nel 1985 Auster affronta direttamente la traduzione di Blanchot, e pubblica *Vicious Circle: Two Fictions & “After the Fact”*⁸, traduzione di *Après Coup précédé par Le ressassement éternel* (1983). Una prima versione di *Le ressassement éternel*, pubblicata da Blanchot nel 1952, comprende due racconti scritti tra il 1935 e il 1936, *L’Idylle* e *Le dernier mot*, a questi, nel 1983, lo scrittore aggiunge una postfazione, o breve saggio critico, dal titolo appunto di *Après Coup*.

Nei due racconti Blanchot si concentra in particolare su un movimento circolare della scrittura, capace di reiterare un processo che alterna creazione e distruzione allo stesso tempo. L’ordine stesso in cui sono disposti i due *récits* sembra rappresentare quest’idea. Da una parte, *L’Idylle* descrive la condizione di uno straniero incapace di riconoscere se stesso come parte di una società codificata, basata su un linguaggio condiviso e su una gerarchia ben precisa. Questa dimensione è incarnata dalla figura del direttore di un istituto di pena, della moglie e della casa stessa, che assume alternativamente l’aspetto di una prigioniera, di un ospizio o di un ospedale. La vita nella casa è modellata da una legge superiore, che può essere intesa metaforicamente come la legge di un linguaggio ordinario, della sottomissione ad un linguaggio condiviso, al quale lo straniero Akim non può sottostare perché appartiene a ciò che è totalmente estraneo a quel luogo. L’unica forma di resistenza che gli è concessa è quella del sacrificio, e la sua morte alla fine del racconto rappresenta una forma di irriducibilità dell’*altro* al medesimo. Dall’altra parte, in *Le dernier mot*, invece, Blanchot presenta un mondo sull’orlo dell’estinzione, in cui le cose sembrano ad un passo dall’essere distrutte perché è andata perduta una parola condivisa, una parola comune: si perde così la possibilità di comunicare, rappresentata da una parola d’ordine che nessuno ricorda più.

⁷ P. Auster, *The Art of Hunger*, cit., p. 233. Non è specificata la fonte della citazione ma si può probabilmente pensare che sia presa da alcune pagine di Blanchot dedicate al tradurre e raccolte in *L’amitié* (1971).

⁸ M. Blanchot, *Vicious Circle: Two Fictions & “After the Fact”* (translated by Paul Auster), Station Hill, Barrytown 1985; poi in G. Quasha (a cura di), *Blanchot Reader*, Station Hill, Barrytown 1998.

Le due storie riprendono, da un punto di vista narrativo, uno degli elementi centrali della teoria di Blanchot, ovvero quello secondo cui le parole non sono in grado di rappresentare il mondo ma piuttosto sembrano nascondere e farlo scomparire. L'idea di circolo vizioso, usata da Auster per la sua traduzione, rende perfettamente questo movimento, poiché, da una parte la legge di un linguaggio comune deve essere forzata e rotta al fine di arrivare alla parola poetica ed essenziale che è sempre *altra*, mentre dall'altra parte il mondo ha bisogno della prosa significativa per essere comunicato, altrimenti va in rovina. La necessaria distruzione della scrittura al fine di poter creare qualcosa, che Auster vedeva centrale nella scrittura di Dupin, la ritrova quindi anche nell'opera di Blanchot che sceglie di tradurre, e diventa così un contatto diretto e preciso con il pensiero di quest'ultimo.

II.1.1. *Found in translation*

La traduzione di Auster si inserisce in un progetto più ampio che la casa editrice americana Station Hill decide di intraprendere a partire dagli anni '70. Le linee generali riguardano la traduzione delle opere di Blanchot attraverso una prospettiva in grado di liberarne la lettura – critica e artistica – da alcune forzature in cui la cultura accademica l'aveva inserita. L'introduzione del pensiero di Maurice Blanchot negli Stati Uniti, infatti, può essere definita attraverso due momenti fondamentali: una fase iniziale in cui allo scrittore francese viene riservata un'attenzione di carattere prevalentemente accademico, e un'altra in cui invece la sua opera, in particolare quella narrativa, è oggetto di un vero e proprio culto da parte di pochi giovani scrittori, artisti e soprattutto poeti che ne rimangono affascinati e profondamente influenzati. Tutti questi compongono il gruppo che orbita attorno alla casa editrice Station Hill, e tra questi si trova anche Paul Auster.

Per quanto riguarda la dimensione accademica, un passaggio fondamentale è certamente rappresentato dall'interesse che quella che è stata denominata *Yale School* ha dimostrato nei confronti di Blanchot a partire dagli anni '70⁹. Grazie al lavoro di filosofi e studiosi

⁹ Leslie Hill si concentra proprio sull'importanza che questo gruppo di intellettuali ha avuto nel cominciare a far conoscere, all'interno di una ristretta cerchia di studiosi anglosassoni, l'opera di Maurice Blanchot. Cfr. L. Hill, "*Une voix vient de l'autre rive*": *Blanchot au pays de James*

come Paul De Man e Geoffrey Hartman, il mondo universitario americano ha cominciato ad avere maggiore familiarità con gli scritti teorici e critici dello scrittore francese. È, però, con l'opera collettiva *Deconstruction and Criticism* del 1979, considerata un vero e proprio manifesto della *Yale School*, e in particolare con il saggio di Jacques Derrida *Survivre*¹⁰, che anche l'opera narrativa comincia ad avere un certo peso all'interno degli ambienti intellettuali. Sul versante "artistico", invece, Station Hill nel 1973 pubblica la seconda versione del *récit*, più importante e conosciuto fino ad allora, *Thomas l'obscur* (1950), nella traduzione del poeta Robert Lamberton. Successivamente, a partire dal 1978 vengono pubblicati altri *récits* e alcuni dei saggi fondamentali sulla letteratura nelle traduzioni della scrittrice Lydia Davis¹¹. Nel 1985 esce la traduzione di Paul Auster, citata in precedenza. Infine, nel 2000, sempre per Station Hill viene pubblicato anche *La communauté inavouable* nella traduzione del poeta Pierre Joris, già traduttore dell'opera di Paul Celan.

In occasione della riedizione di tutte queste traduzioni all'interno del *Blanchot Reader* (1998) il poeta e video artista George Quasha, insieme a Charles Stein scrive un saggio dal titolo *Publishing Blanchot in America. A Metapoetic View*¹² in cui emergono alcuni elementi interessanti che vogliamo seguire per introdurci in una lettura comparata dell'opera di Auster e di Blanchot. L'intento che guida la ripubblicazione dei lavori selezionati è essenzialmente la volontà di mettere in evidenza l'attualità di alcuni punti centrali all'interno dell'opera di Blanchot, in grado di entrare in risonanza con tratti caratteristici della letteratura americana del secondo dopoguerra. Secondo i due curatori, la visione della letteratura espressa da Blanchot nella sua attività di critico e scrittore è in grado di offrire un nuovo paradigma di lettura e scrittura, più vicino ad una dimensione lirica spesso messa in secondo piano negli Stati Uniti, in favore, invece, di una letteratura più lineare. Esattamente come per Blanchot ogni lettura rappresenta il momento in cui l'opera viene lasciata libera di esprimere la sua particolare funzione in

et de Woolf, in C. Bident, P. Vilar (a cura di), *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Ed. Farrago, Tours, 2003, p. 201.

¹⁰ Il saggio di Derrida è stato pubblicato originariamente come J. Derrida, *Living on*, in AA.VV., *Deconstruction and Criticism*, Seabury Press, New York 1979. In francese, con il titolo di *Survivre*, il saggio si trova in J. Derrida, *Parages*, Gallimard, Paris 1986.

¹¹ Insieme ad Auster, Lydia Davies 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.

¹² G. Quasha (a cura di), *The Station Hill Blanchot Reader*, Station Hill, Barrytown 1998.

totale autonomia¹³, a guidare il lavoro di Quasha e Stein vi è proprio l'idea che un simile esempio possa essere da stimolo per una nuova stagione intellettuale.

II.1.2. Il piano *metapoetico*

La particolarità della prospettiva americana è quella di leggere l'opera di Blanchot come l'esempio di una scrittura in grado di superare i limiti rappresentati dai generi letterari¹⁴. La varietà stilistica capace di unire la scrittura saggistica, la trattazione filosofica e la narrativa, infatti, è il segno caratteristico di quella parola errante e "nomade", priva di confini formali, che si ritrova in opere come *L'entretien infini* o *L'écriture du désastre*, ma anche *L'arrêt de mort* o *Thomas l'obscur*, tutti testi che hanno contribuito ad accrescere l'interesse verso Blanchot nei paesi anglofoni.

Le riflessioni sulla letteratura, sull'atto della scrittura e sulla lettura, svolte sotto il segno dell'"esigenza scritturale" impersonale, rappresentano soprattutto un modo di riflettere sulla materia della scrittura dal suo interno. Per questa ragione, data la particolarità della riflessione, la prospettiva che ha guidato il lavoro di traduzione non poteva limitarsi ad 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 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 century¹⁵.

¹³ Si veda *L'espace littéraire* nella parte dedicata all'atto della lettura, "*Lire*"; M. Blanchot, *L'espace littéraire*, cit., pp. 251-263. Tra l'altro, proprio nello *Station Hill Blanchot Reader* si può leggere la traduzione autonoma del breve saggio *Reading* fatta da Lydia Davies. Cfr. G. Quasha, (a cura di), *The Station Hill Blanchot Reader*, cit., pp. 429-437.

¹⁴ Cfr. G. Quasha, (a cura di), *The Station Hill Blanchot Reader*, cit., pp. 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, L. Hill, *Blanchot: Extreme Contemporary*, Routledge, London, 1999, oppure L. Hill, *Bataille, Klossowski, Blanchot*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

¹⁵ Cfr. Ivi., p. 514. "Al fine di garantire un ulteriore scopo e una maggiore portata alla nostra indagine, siamo ricorsi ad una innovazione nozionale con il nome di *metapoetica*, i cui principi pongono la scrittura oltre se stessa, nella pratica di ciò che è sconosciuto, in una poetica dell'(im)possibile. [...] Ci stiamo qui riferendo ad una caratteristica operante nel funzionamento

Al di là quindi dall'interesse verso il lato più sperimentale, ciò che affascina maggiormente della scrittura di Blanchot è la sua dimensione autoriflessiva: esattamente la forma di indagine sulla possibilità stessa della letteratura che lo scrittore ha posto all'origine della sua ricerca poetica.

Da questo punto di vista, la prospettiva di una scrittura che riflette in particolare su se stessa rappresenta un elemento di unione con la letteratura americana, che già a partire dagli anni '60 sviluppa una forte attenzione verso i concetti di *metanarrative* e di *metafiction*¹⁶. Per altro, lo stesso Paul Auster, a partire da *The New York Trilogy*, diventa un esempio fondamentale per osservare alcuni dei caratteri peculiari della meta-narrazione postmoderna. Un livello *metapoetico*, però, approfondisce ulteriormente gli aspetti legati alla *metafiction*, in quanto pone la scrittura in una posizione liminale, e chiama in causa un livello quasi ontologico e filosofico, in cui viene indagata la possibilità della parola di aderire alla realtà e di significarla. Opere come *L'arrêt de mort* (1948) o *Celui qui ne m'accompagnait pas* (1953) mettono in evidenza una forma che concepisce l'atto stesso del parlare e dello scrivere come evento centrale della storia, non nei termini di una meta-rappresentazione, ma piuttosto come riflessione filosofica sui limiti stessi del linguaggio.

Il piano *metapoetico* instaura, quindi, 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 necessario, perché la scrittura mette continuamente in dubbio la sua possibilità di comunicare. 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. 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

interno del testo blanchottiano, che mostra una profonda affinità con la scrittura americana più innovativa – in particolare la poesia, e per lo più della seconda metà del secolo [Novecento]”.

¹⁶ Un esempio fondamentale da questo punto di vista è la scrittura di John Barth, che con *Lost in the Funhouse* (1969) esplora le possibilità più estreme dell'arte della *metafiction* dal punto di vista narrativo. Inoltre, sempre John Barth dedica a questo tema i suoi due saggi fondamentali riguardo alla letteratura postmoderna *The Literature of Exhaustion* (1967) e *The Literature of Replenishment* (1979), soffermandosi su esempi di strategie meta-narrative a partire dai testi di Beckett e Borges. Si veda J. Barth, *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, John Hopkins University Press, 1984.

scrittura stessa. Per altro, questa è anche l'idea che sta al centro di una delle prime e fondamentali opere di critica sulla narrativa di Blanchot, *Maurice Blanchot. La voix narrative* (1974) di Daniel Wilhem. Qui, Wilhem analizza i modi in cui Blanchot decostruisce e fa scomparire le categorie principali del racconto, soffermandosi proprio sulle modifiche continue subite dai narratori e dai personaggi all'interno dei *récits*. Tutto ciò è affrontato a partire dai concetti di spostamento, sospensione e dislocazione del racconto, che trovano espressione nell'impiego di una voce neutra in grado di disperdere ogni specificità lasciando l'opera stessa libera di porsi come assoluto nel momento della lettura¹⁷.

Nell'ottica di uno spostamento assiale, l'operazione di lettura diventa un atto creativo. 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"¹⁸. Un simile movimento di sospensione e torsione in Blanchot è indice di un elemento centrale nell'esperienza scritturale: una rivalutazione semantica che trascende il livello più comunicativo del linguaggio e mette in campo una parola ambigua che richiede una lettura più attenta e profonda.

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 una dimensione misteriosa del testo e del linguaggio poetico e letterario. Termini molto usati nell'opera di Blanchot come "attesa", "morte" o "notte", mantengono un'importante ambiguità, prevalentemente legata ad una rifunzionalizzazione terminologica volta al linguaggio filosofico. La scrittura sembra astrarre questi termini dalla connotazione più comune per liberare la loro possibilità di significazione verso accezioni più occulte e oscure. Queste parole sono 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.

¹⁷ Il libro di Wilhem è il primo ad affrontare in maniera sistematica la scrittura narrativa di Blanchot, proponendo una linea di lettura che evidenzia in primo luogo la particolarità assoluta di quell'opera e la sua radicale differenza rispetto alla letteratura precedente. Cfr. D. Wilhem, *Maurice Blanchot. La voix narrative*, UGE, Paris 1974.

¹⁸ G. Quasha, (a cura di), *The Station Hill Blanchot Reader*, cit., p. 517. "Un'arte assiale è un'arte di torsione e pausa, di auto-interruzione, un luogo di catastrofe".

La sospensione di una linearità rappresentativa delle parole nei confronti del mondo evidenzia uno scarto del linguaggio che apre uno spazio misterioso in cui si dissolve ogni precisa forma di referenza. Proprio la possibilità di scrivere *di* questa apertura e divaricazione sembra rappresentare una sorta di insegnamento che, nella relativa distanza geografica e culturale, Auster riceve come ispirazione dal contatto con la poesia francese e soprattutto dalla traduzione di Maurice Blanchot. Il processo compositivo messo in atto dal piano *metapoetico* e dallo spostamento assiale, così come la concezione dello stesso atto scritturale come esperienza misteriosa e sempre in tensione verso qualcosa che è altro, rappresenta significativamente un tratto importante anche nell'opera di Auster, come vedremo. Inoltre, direttamente legato alla forma del mistero e dell'evento inspiegabile e ineffabile, nella sua scrittura si trova un elemento che riconduce a vario titolo all'ambito semantico dello scomparire, a un movimento di instabilità nell'espressione. È proprio su un tentativo continuo di affermare ciò che resta nascosto, di portare ad espressione le forze sottese allo scambio tra l'io e il mondo che Auster rivolge la sua scrittura fin dall'inizio della sua carriera, in particolare a partire dalla sua poesia.

II.2. Una poetica della scomparsa

Negli stessi anni in cui si dedica alla traduzione dei poeti francesi, Auster lavora anche alle sue prime raccolte di poesia. Tra il 1974 e il 1980 vengono pubblicati *Unearth* (1974), *Wall Writing* (1976), *Fragments from the Cold* (1977) e *Facing the Music* (1980)¹⁹, che rappresentano il vero inizio della carriera letteraria di Paul Auster. Si riconosce fin dai primi componimenti ciò che abbiamo delineato come piano *metapoetico*, e si intravede già un'interrogazione profonda sulla condizione e sulla possibilità stessa della scrittura nei termini visti in Blanchot. La parola poetica, infatti, nella sua essenzialità, è in grado di sottolineare la distanza che si apre tra il linguaggio e il mondo, e mostra il vuoto e l'assenza che si materializzano dietro all'espressione. I versi di Auster indagano questo scollamento, evidenziando uno spazio dell'ineffabile, e spingono ogni processo di significazione fino al limite estremo in cui si disperdono sia

¹⁹ Cfr. P. Auster, *Unearth*, Living Hand, Weston 1974; Id., *Wall Writing*, Figures, Berkeley 1976; Id., *Fragments from the Cold*, Parenthèse, New York 1977; Id., *Facing the Music*, Station Hill Press, Barrytown 1980.

la parola che 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 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.²⁰

La parola è qui unita alla morte, che però è una morte sempre *a venire*, “non constatata”, un venir meno della vita e della possibilità stessa di parlare. La parola poetica avvia un processo che possiamo associare all'ambito semantico del *morire*, come lo abbiamo definito nel capitolo precedente: quella lenta spoliatura che ogni gesto scritturale porta con sé. In altri termini, qui, come accadeva in Blanchot, il soggetto parlante si disperde nell'atto espressivo, e le cose sono minacciate dalla parola poetica. 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.

Ad 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 troviamo *Disappearances* (1975 ca.)²¹. La poesia è suddivisa in sette parti numerate, al centro delle quali il tema della scomparsa 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, e la scomparsa di una fine reale poiché

²⁰ P. Auster, *Ground Work*, Faber & Faber, London 1990, p. 31; “E ogni cosa qui, come se fosse l'ultima cosa / ad essere detta: il suono di una parola / congiunta alla morte, e la vita / che è questa forza in me / di scomparire”.

²¹ Lo stesso titolo verrà poi usato per una raccolta di poesie pubblicata nel 1988: P. Auster, *Disappearances: Selected Poems*, Overlook Press, Woodstock 1988.

essa segna sempre un nuovo inizio. Vediamo alcuni esempi che possono aiutare a comprendere meglio il livello su cui si gioca questa triplice sparizione.

Le sette parti sembrano mostrare una sorta di preparazione alla scrittura della poesia, o meglio all'*evento* della scrittura. I primi versi recitano:

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 nothing²²

Ci troviamo già nel mezzo della scrittura, nell'atto già avviato del cominciare a scrivere. Auster esplicita qui un'associazione interessante che mette in evidenza la sua stessa concezione della scrittura come atto necessario: egli mette in relazione l'atto scritturale con la respirazione, ed evidenzia l'impossibilità di stabilire un inizio e una fine stabile 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. In questi stessi termini, Blanchot presentava l'atto scritturale come privo di un gesto originario perché sempre già incluso in un processo in atto, era per lui un *ricominciamento* e quindi un *ressassement*.

L'azione compiuta dalla scrittura è quindi un'azione di continua modifica, 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 uso dell'*enjambement*, figura retorica che

²² P. Auster, *Ground Work*, cit., p. 61. "Fuori dalla solitudine, comincia ancora / come se fosse l'ultima volta / che respirasse, / e così è ora / che respira per la prima volta / oltre la morsa / del singolare. / Egli è vivo, e quindi è nulla.

segna in se stessa la scomparsa e la sospensione di una continuità. Inoltre, il primo 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 ogni caso 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.

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 troviamo esplicitata questa separazione tra un’interiorità del soggetto inteso come nulla, nella sua *neutralità* potremmo dire con Blanchot, 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.²³

Mentre nella parte numero sei troviamo il legame tra il nulla e la possibilità della parola attraverso il nesso causale: “and because he is nothing / he can speak”²⁴. Risulta evidente la relazione tra la respirazione e l’atto della scrittura, vissuto in Auster nella

²³ Ivi., p. 64. “Come se anch’egli, potesse cominciare a respirare / per la prima volta / nello *spazio* che lo separa / da se stesso”. [Il corsivo è mio].

²⁴ Ivi., p. 66. “E poiché è nulla / può parlare”.

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 *Disappearances*, inoltre, 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. Ci soffermeremo a fondo su questo aspetto nel capitolo quarto, per il momento basti considerarlo come una possibilità aperta dall'atto della scrittura. Infatti, negli ultimi versi, Auster scrive: "For there is no more time. And it is the end of time / that begins"²⁵. 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 si trova nella poesia intitolata *Autobiography of an Eye*, in cui Auster scrive:

Nothing ends. The hour
returns to the beginning
of the hour in which we breathed: as if
there were nothing. [...]²⁶

Si costruisce così una ciclicità della scrittura che torna profondamente anche nell'opera narrativa dello scrittore, e sottolinea ulteriormente la metafora dell'atto scritturale come forma di nascita ad una nuova condizione, un primo respiro.

Il fondo ineffabile delle cose resiste sempre alla possibilità dell'espressione e resta possibile soltanto nominare la sua forma 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 "poetica dell'assenza"²⁷. 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 attraverso le parole. Nel saggio dedicato alla poesia di Jacques Dupin Auster scrive a proposito del compito della

²⁵ Ivi., p. 68. "Poiché non c'è tempo. Ed è la fine del tempo / a cominciare".

²⁶ Ivi., p. 59. "Niente finisce. L'ora / ritorna all'inizio / dell'ora in cui respirammo: come se / non ci fosse niente".

²⁷ Cfr. P. Auster, *The Art of Hunger*, cit., p. 114;

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”²⁸. Sotto il segno di questo stesso sforzo volto a rappresentare ciò che sfugge sembrano porsi anche i versi dello scrittore americano, 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 avere le stesse caratteristiche viste nei 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 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.²⁹

²⁸ Ivi., p. 184. “avendo a che fare con un mondo in conoscibile, la poesia non può fare altro che creare ciò che già esiste. [...] poiché, se le cose possono essere recuperate dal limite dell'assenza, così facendo, c'è una possibilità che vengano restituite all'uomo”.

²⁹ M. Blanchot, *Faux Pas*, Gallimard, Paris 1943, pp. 160-161. “questo linguaggio essenziale abbraccia tutta l'estensione dell'espressione: va dalla parola al silenzio, comprende la volontà di parlare e quella di non parlare, è il soffio e la respirazione muta, è il linguaggio puro perché può essere svuotato delle parole. [...] Essa pretende di fondare il discorso e gli dona come oggetto supremo il silenzio”.

Silenzio, “respirazione muta”, “parlare e non parlare”, sono tutte espressioni che ritroviamo anche nella poesia di Auster, sempre in chiave metaforica ed allegorica per definire l’atto stesso della creazione poetica.

La medesima concretezza e presenza della parola poetica nel mondo, o della costruzione del mondo attraverso il linguaggio poetico assume la forma della scrittura *metapoetica* a cui abbiamo fatto riferimento in precedenza. La poesia di Auster però non è soltanto parte di quella tradizione che riflette sulla poesia e sul fare poesia tipica della scrittura novecentesca. Essa si mette 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 poesia stessa. Mondo e parola si completano e si compenetrano a vicenda essendo posti quasi sullo stesso piano ontologico. La parola costituisce quindi una dimensione reale tanto quanto quella del mondo circostante e ne traccia delle vie di fuga, che rappresentano non tanto la 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 *Disappearances*, per esempio, troviamo 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”³⁰, 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.³¹

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 un saggio molto interessante dedicato interamente alla poesia di Auster e intitolato in modo emblematico *L’œil et le Mur*, Pierre-Yves Soucy si concentra sull’analisi

³⁰ P. Auster, *Ground Work*, cit. “Il linguaggio delle pietre [...] / per fare un muro”, “è un muro. E il muro è morte” “Perché il muro è una parola [...] in faccia al muro”.

³¹ Ivi., p. 67. “Quindi ci sono i molti, / e le molte vite / scolpite nelle pietre / del muro.

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 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 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 cose³². 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 descrizione dell'esperienza di scomparsa, proprio come accadeva in Blanchot:

[...] 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

³² Cfr. P.Y. Soucy, *L'œil et le Mur*, La lettre volée, Bruxelles, 2003, pp. 9-10.

into the wall.³³

Come in Blanchot, ritroviamo 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."³⁴

È, però, un dire in cui la parola scivola senza appigli sulle cose, non significa nulla, o significa il *nulla*, una parola che non vuole avere nessuna dimensione significativa o tanto meno una forma rappresentativa. È come se la parola volesse sfondare i limiti della scrittura trasformandosi in una parola che non rappresenta il mondo ma piuttosto si costituisce come oggetto. Non a caso una parte importante della poetica austeriana prende le mosse dal movimento degli *objectivists* americani, un gruppo di poeti attivi a partire dagli anni '30 ed eredi del modernismo incarnato da Ezra Pound, T.S. Eliot e William Carlos Williams in particolare. Tra gli esponenti di spicco del gruppo troviamo Charles Reznikoff e George Oppen, ai quali Auster dedica anche dei saggi molto interessanti raccolti in *The Art of Hunger*. Norman Finkelstein, per riassumere in breve la linea poetica del gruppo, scrive:

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.³⁵

³³ Ivi., p. 43. "e ciò che sta ai margini della bianchezza, / invisibile / nell'occhio di colui che parla. / o una parola. / viene dal nulla / nella notte / di colui che non viene. / o la bianchezza di una parola / incisa / nel muro."

³⁴ P.Y. Soucy, *L'œil et le Mur*, cit., p. 26. "Questa poesia ci fa comprendere quel niente, se così possiamo dire, quel vuoto dietro alle parole, la loro stessa cancellazione, quell'assenza di supporto che apre alla possibilità di pronunciarle, che risveglia la necessità di dire."

³⁵ N. Finkelstein, *In the Realm of the Naked Eye: The Poetry of Paul Auster*, in D. Barone, (a cura di), *Beyond the Red Notebook*, cit., p. 53-54. "L'oggettivismo, come questi stessi poeti arrivano a definirlo, non riguarda principalmente l'oggetto *in sé*, ma un linguaggio di oggettivazione che deriva in modo dialettico da un'onesta comprensione di una risposta al

Questa sincerità, però, non va confusa con un atteggiamento *naif* che pretende di risalire ad un'esperienza autentica o originale del mondo; piuttosto riguarda un primo contatto immediato e istantaneo, una compresenza della percezione e della coscienza, e poi la traduzione di quest'esperienza in un linguaggio che è in grado 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.³⁶

La poesia si apre da una prospettiva interna al reale, con una sorta di 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. Quella che in Blanchot era la contraddizione di fondo legata al linguaggio, cioè dire senza dire nulla, è anche la linea di fondo, l'orizzonte metodologico all'interno del quale Auster sembra costruire la sua poesia. 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 dalla normale percezione del mondo, e riguarda una presenza 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.³⁷

mondo. Il termine che gli oggettivisti privilegiano nel parlare del proprio lavoro è *sincerità*, ed è proprio la sincerità come forza dietro il reportage del poeta che è all'opera nelle poesie di Auster".

³⁶ P. Auster, *Art of Hunger*, cit., p. 36. "Ogni momento, ogni cosa, deve essere guadagnata, strappata via dalla confusione della materia inanimata, per mezzo di una fissità dello sguardo, una purezza percettiva così intensa che lo sforzo in sé assume la dimensione di un atto religioso".

³⁷ P. Y. Soucy, *L'œil et le Mur*, cit., p. 61. "lo sguardo dispone la possibilità di aprire una breccia che non implica soltanto una risonanza con la realtà, ma anche con ciò che in essa vi è di inespriabile (o ancora di inesauribile, dal punto di vista della sua sottrazione) nella sua presenza, là dove si concentra non un qualcosa di dissimulato ma ciò che scintilla sempre in ciò che resiste alla comprensione".

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 la concretizzazione 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 all'interno dell'occhio e della mente. In questo senso, la realtà che scompare riappare mutata di forma, in una nuova prospettiva e con un rinnovato funzionamento.

Marc Chénétier utilizza un'immagine botanica molto suggestiva per evidenziare un simile doppio ruolo della parola poetica in Auster. Lo studioso parla di una parola *sassifraga*³⁸, prendendo a prestito il termine usato per indicare delle specie di piante in grado di crescere anche attraverso i sassi e di infrangere la roccia. 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. Inoltre, le parole sono sì votate alla morte, alla distruzione, alla rottura del mondo, ma in quanto pietre diventano anche immortali e non sottoposte al deperimento continuo che avvolge ogni cosa. Esse restano al di là di ogni cosa e si fanno nomadi. Proprio come accadeva in Blanchot, la parola poetica in Auster svolge quindi il doppio compito di costruire e distruggere.

II.3. La scomparsa del narratore.

Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits and
Are melted into air, into thin air
W. Shakespeare, *The tempest*.

Se il piano *metapoetico* risulta un elemento centrale nelle poesie e nelle prime opere di Auster, è però con la narrativa – o la fiction – che prende forma in modo più concreto il concetto di una scrittura del limite, in grado di mettere in gioco fino in fondo le basi portanti della letteratura. I primi testi in prosa si possono leggere quindi come esempi di

³⁸ M. Chénétier, *Un lieu fragrant et nul: la poésie de Paul Auster*, in A. Duperray (a cura di), *L'oeuvre de Paul Auster*, Actes Sud, 1995, p. 258.

quella dinamica che abbiamo definito di “spostamento assiale”, e che riguarda la messa in discussione di una prospettiva stabile sul mondo. Inoltre, la scrittura narrativa in Auster si manifesta come una vera e propria vocazione che conserva una sorta di carattere *ispirato*; un contatto diretto con una parola che appartiene ad 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,

we are as we were, everything
has changed in us, if we speak
of the world
it is only to leave the world
unsaid.³⁹

Sebbene la forma scelta sia ancora quella poetica, in questo componimento che si può annoverare tra le ultime poesie scritte prima della transizione verso la scrittura narrativa, Auster mette in evidenza un carattere che resta centrale nella sua *fiction*: la considerazione dell’atto di scrittura nella forma di un *accadere*. Esattamente come per Blanchot l’ispirazione era da considerarsi come un evento in cui l’io scompare a se stesso per assumere un’altra forma, e la scrittura si pone sotto il segno di una *vocazione*, cioè di un richiamo dell’alterità, nella sua poesia Auster mette in luce almeno due qualità profonde dell’evento scritturale: l’impersonalità e l’impossibilità di dire.

Per comprendere meglio il livello su cui si gioca l’idea di impersonalità possiamo fare riferimento ad uno dei primi testi in prosa scritti da Auster, *White Spaces*, anch’esso pubblicato dalla casa editrice Station Hill, e scritto probabilmente tra il 1978 e il 1979⁴⁰. Fin dal titolo siamo posti di fronte ad una forma di evanescenza e di sottrazione. Gli “spazi bianchi” possono far pensare immediatamente agli spazi lasciati bianchi tra una

³⁹ P. Auster, *Ground Work*, cit., p. 91. “Perché ciò che accade non accadrà mai / e poiché ciò che è accaduto / accadrà ancora all’infinito / noi siamo come eravamo, tutto / è cambiato in noi, se parliamo / del mondo / è soltanto per lasciare il mondo / inespresso.”

⁴⁰ Cfr., P. Auster, *White Spaces*, Station Hill, Barrytown 1980. Successivamente in P. Auster, *Ground Work*, cit., pp. 81-88.

parola e l'altra, all'interruzione del flusso discorsivo che rimanda ad una forma di *discontinuità* molto simile a quella già presente nelle poesie. Tutto questo viene reso, nel breve testo, attraverso una prosa spezzata e quasi frammentaria di cui si fa portatrice una voce in prima persona che non viene mai connotata univocamente ma resta sempre sul punto di dissolversi nel movimento del teso. L'incipit recita:

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 begins 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 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.⁴¹

Non c'è introduzione, non c'è un progressivo ingresso nella situazione, la narrazione getta il lettore direttamente all'interno di un'azione in atto. Tutto però rimane vago e misterioso, sappiamo che "qualcosa accade" ma non sappiamo di cosa si tratta. Inoltre questo accadere diventa la perturbazione di uno stato di cose, di una situazione che non tornerà più come prima di quest'evento. 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*. Appare il movimento di un corpo che poi scompare immediatamente nelle parole che provano a descriverlo. La voce sembra rendere presente questo corpo ma, allo stesso tempo, lo fa scomparire dietro l'atto stesso del parlarne. *I*, la prima persona narrante, non sembra nemmeno totalmente presente a se stessa, è presa nello stesso accadere del "qualcosa" iniziale, come se, piuttosto che un "io" in grado di dire ciò a cui assiste, fosse un "io" soggetto all'accadere di qualcuno

⁴¹ Ivi., p. 81. "Qualcosa accade, e dal momento in cui inizia ad accadere, niente più può essere lo stesso. Qualcosa accade. Oppure, qualcosa non accade. Un corpo si muove. Oppure non si muove. E se si muove, qualcosa comincia ad accadere. E anche se non si muove, qualcosa comincia ad accadere. Viene dalla mia voce. Ma ciò non significa che queste parole saranno mai ciò che accade. Viene e va. Se succede che in questo momento stia parlando, è solo perché spero di trovare un modo per andare avanti, per procedere parallelo a tutto il resto che sta andando avanti, e cominciare così a trovare un modo per colmare il silenzio senza romperlo".

che parla *in* lui. L'evento a cui è sottoposto l'"io" narrante, questo "accadere del parlare", non vuole essere un modo per sottolineare un'estraneità del soggetto dall'oggetto della descrizione ma, al contrario, rappresenta un modo per porsi allo stesso livello, sullo stesso piano delle cose, nei loro silenzi e nei loro spazi bianchi.

L'impersonalità si riscontra anche nella scelta dei termini. Il verbo "accadere" – l'inglese *to happen* – esige la terza persona proprio perché è impersonale, e la vaghezza di "something" all'inizio rafforza ulteriormente questo senso di mancata connotazione. Ma sembra esserci anche qualcosa di più: nella vicinanza tra il soggetto "I" e il verbo "happen" si può vedere la volontà linguistica di fondere due forme che sono concettualmente incompatibili tra loro; questo sembra mostrare un annullamento della prima persona singolare all'interno della neutralità del verbo. Con il procedere della narrazione l'io narrante 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 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, that they moved along with everything else that moved.⁴²

Ancora una volta, alle parole non spetta il compito di significare le cose; a questa voce impersonale si chiede piuttosto 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 che le parole instaurano con 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 perfettamente anche le idee espresse da Blanchot riguardo all'impossibilità del

⁴² *Ibid.* "Io domando a chiunque stia ascoltando questa voce di dimenticare le parole che pronuncia. [...] Voglio che queste parole, per così dire, scompaiano nel silenzio da cui sono venute, e della loro presenza resti solo un ricordo, un testimone minimo che un tempo esse sono state qui e non sono più qui, e che nella loro breve vita non sembravano tanto dire alcunché di specifico, quanto essere la cosa che stava accadendo mentre un certo corpo si stava muovendo in un certo spazio, che esse si muovevano, insieme a ogni altra cosa che si muoveva".

linguaggio di rappresentare univocamente il mondo, per lasciarlo, invece, in una vaghezza prossima alla scomparsa.

Arriviamo così al secondo elemento importante che possiamo riscontrare in molti tra i primi testi narrativi di Auster: quello dell'impossibilità. Procedendo sulla linea tracciata dal movimento delle parole che 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"⁴³. 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. 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"⁴⁴.

Anche in questo caso, come abbiamo visto per le poesie, la struttura generale è circolare e torna sempre su se stessa; ciò che comincia è sempre un ricominciamento, un nuovo inizio, 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 dello scrittore americano come un luogo di sperimentazione in cui le teorie sulla scrittura che hanno segnato il Novecento assumono il valore di un modo compositivo.

II.3.1. *The Invention of Solitude* o la neutralizzazione della 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 di carattere classificatorio, e si compone attraverso una molteplicità di generi interconnessi e dai confini labili⁴⁵. Basta scorrele le pagine per vedere come, anche dal punto di vista

⁴³ Ivi., p. 86. "Dedico queste parole all'impossibilità di trovare una parola che eguagli il silenzio dentro di me".

⁴⁴ *Ibid.* "ora il vuoto è tutto ciò che resta: uno spazio, non importa quanto piccolo, in cui qualsiasi cosa accada è lasciata accadere".

⁴⁵ Si vedano in particolare, P. Brukner, *Paul Auster, or The Heir Intestate*, in D. Barone, *The Red Notebook*, cit.; oppure S. Chambon, *L'invention de l'écriture et la fabrication du roman*, in A. Duperray (a cura di), *L'oeuvre de Paul Auster*, cit.

dell'impaginazione, si possono incontrare molte interruzioni del testo, pagine di diario, poesie, lettere e titoli di giornali. Sulla base di quanto detto precedentemente potremmo considerarla un buon esempio di quella scrittura liminale 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 ad essere interessante, e a rappresentare molto bene le trasformazioni a cui il narratore è sottoposto nell'atto della scrittura.

Se, come afferma Blanchot, scrivere è passare da “*Je a Il*”, detto altrimenti, entrare nello spazio del neutro e della neutralizzazione, allora la voce narrante deve necessariamente subire – e mostrare, forse – una sorta di trasformazione. Tutto *L'entretien infini* è dedicato all'indagine delle diverse forme attraverso cui il neutro si delinea nella costruzione della scrittura. In particolare, come premessa alla nostra lettura di *The Invention of Solitude*, vogliamo soffermarci per un momento sul saggio dal titolo *La Voix narrative*, in cui Blanchot affronta il tema della terza persona e del neutro a partire dall'esempio della scrittura di Kafka. Innanzitutto, dopo aver affermato la distanza che la narrazione pone nei confronti della vita, sostenendo che “le récit serait comme un cercle neutralisant la vie”⁴⁶, lo scrittore francese sottolinea la necessità di una voce che tenga il racconto ben saldo alla sua circolarità finzionale, evitando la sensazione di un'origine esterna ed anteriore che potrebbe ben coincidere con un autore⁴⁷. Il cerchio costituito dal racconto, invece, ha per Blanchot la sua totale autonomia nella dimensione dell'esigenza della voce in terza persona posta ai margini della narrazione stessa.

Ma cosa rappresenta questa voce? Di quali istanze si fa portatrice? Nient'altro che di quella stessa esigenza dell'opera che è la scrittura, sembra sostenere Blanchot. Da una parte essa è considerata come l'evento del raccontare, nella sua impersonalità, dall'altra, però, essa può diventare multipla e si sottopone a un processo di spersonalizzazione e ri-personalizzazione: si dissemina. Sebbene non metta in evidenza una distinzione netta, Blanchot si sofferma su una differenza tra la voce narratrice e la voce narrativa: mentre la prima coincide con i personaggi che la esprimono e presentano di volta in volta, la voce narrativa evidenzia sempre una profonda distanza rispetto ai soggetti che la possono incarnare. 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

⁴⁶ M. Blanchot, *L'entretien infini*, cit., p. 557. “La scrittura sarà come un cerchio che neutralizza la vita”.

⁴⁷ Cfr., *Ibid.*

soltanto il suo essere, senza avere però una connotazione precisa. In altri termini, la voce narrativa non è la volontà di un soggetto di affermare la storia – poiché nei *récit* di Blanchot ogni soggetto è neutralizzato –, piuttosto essa 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.⁴⁸

Nell'azione della voce narrativa si riconosce la medesima tensione che abbiamo visto all'opera nel definire l'idea di scomparsa. È un continuo passaggio della voce da un'adesione plurale, quella con i personaggi, con un narratore definito, ad 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: un equivalente narrativo di ciò che Mallarmé considerava “la scomparsa elocutoria del poeta”. La voce narrativa pone sempre in questione la narrazione, nella misura in cui essa mette in dubbio qualsiasi identità fissa e originaria, e di conseguenza anche la possibilità di dire qualcosa di definitivo a proposito di un *evento*.

Dalla consapevolezza di una simile difficoltà sembra muovere 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 abbiamo appena visto in Blanchot. Fin dal titolo possiamo mettere in relazione

⁴⁸ Ivi., p. 564. “L'«egli» della narrazione in cui parla il neutro, non si accontenta di prendere il posto che occupa in generale il soggetto, sia esso un «io» dichiarato o implicito o l'evento stesso che ha luogo nella significazione impersonale. L'«egli» narrativo destituisce il soggetto, allo stesso modo in cui destituisce ogni azione transitiva o ogni possibilità oggettiva. Sotto due forme: 1) la parola del racconto ci lascia presentire che ciò che si racconta non è raccontato da nessuno: essa parla al neutro; 2) nello spazio neutro del racconto, i portatori di parola, i soggetti dell'azione cadono in un rapporto di non identificazione con loro stessi”.

l'idea di solitudine con quanto scrive il teorico francese nel saggio posto in apertura di *L'espace littéraire, La solitude essentielle*. Sia nel caso di Auster che in quello di Blanchot, infatti, vediamo come la solitudine sia una condizione necessariamente legata alla creazione artistica, e in particolar modo all'atto della scrittura. I due non sembrano sostenere banalmente che la creazione artistica necessiti di una condizione di solitudine e di isolamento per essere portata a termine, né tanto meno vedono l'isolamento come una posa, o un atteggiamento ai limiti della misantropia esasperata dall'artista. Piuttosto questa solitudine Blanchot la definisce come una sorta di "raccolgimento" [*recueillement*], quasi una meditazione che lo scrittore compie sulla propria situazione. Per altro, in termini più immediati, il raccolgimento è il tentativo di mettere insieme i pezzi di qualcosa che è separato, all'interno di una prospettiva nuova. La dimensione di riflessione che ritroviamo in Blanchot e in Auster risulta quindi un profondo atto di meditazione sulla possibilità dell'espressione.

Come abbiamo già accennato nell'introduzione al nostro lavoro, il libro di Auster prende le mosse da un evento inaspettato e drammatico che possiamo certamente ricollegare 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. Quello di Auster, però, non è tanto il tentativo di far rivivere il padre attraverso la parola scritta quanto piuttosto quello di mettere in evidenza l'impossibilità delle parole di rappresentare fino in fondo l'essenza di qualcosa o di qualcuno. Verso la fine della prima parte, Auster scrive citando il Blanchot di *L'arrête 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.⁴⁹

⁴⁹ P. Auster, *The Invention of Solitude*, Faber & Faber, London 1982, p. 63. "Nelle ultime due settimane, queste parole di Maurice Blanchot hanno echeggiato nella mia testa: «una cosa deve essere compresa: non ho detto nulla di straordinario o sorprendente. Ciò che è straordinario comincia nel momento in cui io mi fermo. Ma non sono più capace di parlarne». Cominciare con la morte. Scavare la mia strada indietro verso la vita, e poi, alla fine, tornare alla morte. Oppure: l'impossibilità di dire qualcosa su qualcuno".

In queste poche righe vediamo riassunto l'intento di tutta la prima parte del libro: 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 una sorta di 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 dicendo: "One day there is life [...] and then, suddenly, it happens there is death"⁵⁰. In questa tensione tra la vita e la morte si situa la scrittura, nel tentativo di costruire una sorta di 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, lo abbiamo visto, scrivere, in Auster così come in Blanchot, non è il 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 referenza: un'esigenza scritturale che non può avere fine. L'intera narrazione, infatti, si può considerare come un "work in progress" in cui è la coscienza personale del narratore ad essere costruita:

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.⁵¹

Ciò, però, significa anche che è impossibile mantenere una posizione fissa da cui parlare. Di conseguenza, ogni 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.

⁵⁰ Ivi., p. 5. "Un giorno c'è la vita, [...] e poi, improvvisamente accade che ci sia la morte".

⁵¹ Ivi., p. 32. "Mi rendo conto pian piano dell'assurdità del compito che mi sono dato. Ho l'impressione di tentare di andare da qualche parte, come se sapessi cosa volevo dire, ma più mi spingo lontano e più sono certo che il percorso verso il mio oggetto non esiste. Devo inventare la strada ad ogni passo, e ciò significa che non posso mai essere certo di dove mi trovi".

The Invention of Solitude è considerato un testo autobiografico, e indubbiamente la componente personale gioca un ruolo fondamentale nella sua costruzione, così come i riferimenti, i nomi e le situazioni descritte appartengono tutte al vissuto reale di Paul Auster. Allo stesso tempo, però, la forma assunta è quella di un racconto e, in quanto tale, la sua circolarità “neutralizza la vita”. Al fine di mostrare la neutralizzazione operata dalla scrittura, tra la prima e la seconda parte del libro si mette in evidenza uno scarto narrativo significativo. 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. Con “The Book of Memory” assistiamo, infatti, ad un cambio radicale di prospettiva in cui concretamente “io” [I] diventa “Egli” [He] e, per accrescere la portata di questa spersonalizzazione, Auster usa per il protagonista il nome di “A.”. In “The Book of Memory”, A. rappresenta il massimo grado di spersonalizzazione possibile: potremmo definirlo a tutti gli effetti come un passaggio al neutro nei termini di Blanchot. Inutile dire l’importanza che la lettera puntata usata in funzione di nome proprio ha, per esempio, nell’opera di scrittori come Kafka, nel caso di K., ma risulta forse più interessante concentrarsi sull’uso che anche Blanchot fa di questa lettera puntata 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-sottivizzazione 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 all’interno della 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 di quanto accade in modo piuttosto preciso. Nella seconda parte, invece, le sue parole vengono sospese, e sembrano produrre una sorta di estroflessione del soggetto, che è espropriato dalla possibilità di parlare, ma si fa il tramite di una parola che lo muove al racconto. Infatti, il centro della narrazione diventa non un evento accaduto e raccontato, ma piuttosto l’atto stesso del racconto e della parola, 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, ad una in cui il linguaggio presenta il *morire* (lo scomparire) di ciò che pronuncia. In questa modificazione c'è uno spostamento continuo della voce narrativa, la voce *del* racconto stesso che *visita* i personaggi.

J. e N. sono stati interpretati come metafora di *Jour* e *Nuit*, termini che per Blanchot hanno un valore fondamentale in relazione alla scrittura, in particolare perché rappresentano una dimensione del linguaggio comunicativo e rappresentativo (*Jour*), in contrapposizione ad una scrittura a-soggettiva e non rappresentativa che coincide con il *morire* e con la parola poetica (*autre Nuit*)⁵². 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 giunge mai ad essere definitiva ma viene sospesa nei suoi effetti; essa diviene un *morire* o 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 enrhumé, 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.⁵³

Questa forma transitoria del linguaggio nel tentativo di moltiplicare gli effetti prodotti dalla voce narrativa rappresenta un punto importante che possiamo ritrovare in *The Invention of Solitude*. Non è un caso che la citazione diretta del testo di Blanchot da parte di Auster, vista in precedenza, riguardo alla capacità di parlare di quanto avviene o è avvenuto, venga posta sul limite tra “Portrait of an Invisible Man” e “The Book of Memory”: la stessa frase, infatti, segna il passaggio tra la prima e la seconda parte di

⁵² Si veda M-C. Killeen, *Essai sur l'indicible*, PUV, Vincenne 2004.

⁵³ M. Blanchot, *L'arrêt de mort* [1948], Gallimard, Paris 2000, p. 57. “Mi sono rinchiuso, solo, in una camera, e non c'era nessuno in casa, fuori quasi nessuno, ma questa solitudine stessa si è messa a parlare, e da parte mia, di questa solitudine che parla, bisogna che io parli, non per derisione, ma perché al di sopra di questa ne veglia una più grande e sopra di essa una ancora più grande, e ciascuna, ricevendo la parola per soffocarla e tacerla, invece la diffonde all'infinito, e l'infinito diviene la sua eco”.

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 momento⁵⁴. 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, ad una condizione di impersonalità. In *The Invention of Solitude* l'interruzione tra le due parti fa in modo che si verifichi 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 dell'esperienza. Nel passaggio dalla prima alla terza persona Auster presenta in maniera evidente la scomparsa di una voce univoca. 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.⁵⁵

Lo spazio di cui parla è esattamente quello della stanza in cui si compie 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 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 meta-narrativa. Sono frequenti riferimenti all'opera di Blaise Pascal, soprattutto riguardo ai temi dell'isolamento e della solitudine. Inoltre, se nella prima parte la figura del padre era descritta come fantasmatica e invisibile, in questa seconda parte è il personaggio di A. ad 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"⁵⁶.

⁵⁴ Cfr., Ivi., p. 53.

⁵⁵ P. Auster, *The Invention of Solitude*, cit., p. 77. "Come se fosse costretto a guardare se stesso scomparire, come se, attraversando la soglia di questa stanza, stesse entrando in un'altra dimensione, prendendo forma in un buco nero".

⁵⁶ Ivi., p. 78. "Sente se stesso come se scorresse attraverso gli eventi, librandosi come un fantasma attorno alla sua presenza, come se stesse vivendo da qualche parte ai margini di se stesso – non completamente qui ma nemmeno da un'altra parte".

Se consideriamo questa neutralizzazione della voce nella direzione di una voce narrativa come rappresentante a tutti gli effetti di quella che potremmo 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 all’interno del testo. L’intera architettura di *The Invention of Solitude* è una riflessione sulla tensione tra la scrittura e i ricordi, personali e non, che affollano la mente di colui che scrive.

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 profondo tra la memoria individuale di un “io” a quella che potremmo definire culturale di un “egli”. 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: la “solitudine si mette a parlare”, come scrive Blanchot. 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 Holderlin o du Bouchet fino alle riflessioni di Freud sul perturbante. Questa rassegna rappresenta anche un passaggio dalla ricerca di una traccia del padre naturale alla ricerca di alcuni padri ideali, spirituali quasi. Altri hanno riflettuto a fondo su questa forma di filiazione letteraria⁵⁷ e non ci sembra il caso di soffermarci ulteriormente su tale aspetto. Ciò che resta importante ai fini del nostro discorso è, però, il fatto che in questa relazione assistiamo ad 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 –, ad una situazione che possiamo vedere come di 0:molti – dove la neutralizzazione del soggetto narrante, passato alla terza persona, si confronta con una ricerca senza fine all’interno della pluralità della letteratura stessa.

⁵⁷ Si vedano in particolare M. Chard-Hutchinson, *Les espaces de la mémoire dans L’invention de la solitude*, in A. Duperray (a cura di), *L’oeuvre de Paul Auster*, cit., e F. Sammarcelli, *L’invention d’une écriture: filiation et altérité dans L’invention de la solitude*, in A. Duperray (a cura di), *L’oeuvre de Paul Auster*, cit.

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 forma di trasformazione e di slittamento tra Io e Altro – detto altrimenti, 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 ci sembra molto utile per leggere la scrittura di *The Invention of Solitude*, e che definisce come un

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.⁵⁸

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 a cui abbiamo fatto riferimento in precedenza. Nulla più di queste parole sembra adattarsi alle strategie letterarie messe in gioco da Auster nella scrittura di *The Invention of Solitude*. Se, infatti, nella prima parte la ricerca del padre era condotta da una voce, complicata ma pur sempre connotata, nella seconda questa voce forza ogni limite ed esce dalla sua precisa situazione rimanendo all’interno di uno spazio indecidibile.

La memoria, che “sometimes comes to him as a voice. It is a voice that speaks inside him, and it is not necessarily his own”⁵⁹. 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 della quasi-morte di Daniel, figlio di A.; la

⁵⁸ M. Blanchot, *L’entretien infini*, cit., p. 96. “Rapporto che consideriamo multiplo soltanto perché non determinato dall’Uno, rapporto mobile-immobile, innumerevole e senza numero, non indeterminato ma indeterminante, sempre dislocato essendo senza luogo, e poiché sembra attirare-respingere ogni «io» ad uscire dal suo luogo o dal suo ruolo che egli deve mantenere, divenuto nomade e anonimo in uno spazio-abisso di risonanza e condensazione”.

⁵⁹ P. Auster, *The Invention of Solitude*, cit., p. 123. “Qualche volta arriva a lui come una voce. È una voce che parla dentro di lui, e non è necessariamente la sua”.

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 “Potrait 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.⁶⁰

L’assenza è soltanto il risultato constatato dalla narrazione, ma ciò che costituisce il centro del testo è il processo di scomparsa, reso visibile e leggibile attraverso il passaggio alla voce neutra, o *del* neutro: 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 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 Barthes⁶¹, in grado di connettere internamente ed esternamente la narrazione.

“The Book of Memory” è interamente strutturato in questo modo, attraverso storie da cui ne nascono altre ed altre ancora, e tutto è sempre ad 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 sembra così restare ai margini della sua stessa forma, in una continua tensione tra dentro e fuori, che nella dimensione portata avanti da Auster è anche un fuori dalle categorie della narrazione stessa. Sembra che tutto il racconto sia 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

⁶⁰ Ivi., p. 154. “A. realizza che, mentre siede nella sua stanza a scrivere Il libro della memoria, parla di sé come di un altro così da poter raccontare la storia di sé. Deve rendere assente se stesso al fine di trovare se stesso là”.

⁶¹ Roland Barthes definisce ogni testo come un “intertexto”, una tessitura di citazioni da altri testi che entrano in relazione e si ricompongono all’interno del testo stesso. Cfr., R. Barthes, “Théorie du texte” [1968], in *Enciclopedia Universalis*, vol. XV.

rilasciasse in un collasso infinito. Esattamente come la respirazione di un corpo, anche in questo caso, come nelle poesie, la scrittura sembra muoversi ritmicamente in un'alternanza tra 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 facili 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, dove si ripete la 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"⁶². Per altro, queste stesse parole rievocano quelle di Blanchot: "Le souvenir dit de l'événement : cela a été une fois, et maintenant jamais plus"⁶³.

La scrittura si ripiega così su se stessa e parla di se stessa, del suo infinito cominciare a dire l'*evento* che non può più tornare ad essere, ma è continuamente. Non resta che dire questa impossibilità, 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, quella della voce narrativa. Così, tra scomparsa e solitudine si viene a creare una risonanza fondamentale che riguarda il modo di creazione dell'opera. La scomparsa non è causa della solitudine, come si è spinti a pensare, 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 di una sorta di *spoliazione* continua o di un movimento progressivo di scomparsa della voce.

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

L'idea di rarefazione della voce narrante continua ad essere indagata anche nell'opera che consacra Auster alla fama letteraria. *The New York Trilogy* (1987) è composto da tre diverse storie autonome e pubblicate separatamente a partire dal 1985, *City of Glass*,

⁶² P. Auster, *The Invention of Solitude*, cit., pp. 75, 172. "Posa un foglio di carta sul tavolo di fronte a sé e scrive queste parole con la sua penna. È stato. Non sarà mai più".

⁶³ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, cit., p. 26. "Il ricordo dice dell'evento: ciò è accaduto una volta e ora non accadrà più".

Ghosts e *The Locked Room*⁶⁴. Ad indicare, però, 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"⁶⁵. Considerata come l'atto fondativo di tutta l'opera seguente, la *Trilogia* presenta molti dei temi ricorrenti nella scrittura di Auster: la prospettiva meta-narrativa, la stratificazione dei livelli e delle storie, la ricerca interiore dei personaggi che si rinnova continuamente sulla base di lievi trasformazioni e 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 Auster⁶⁶.

In un simile orizzonte l'atto della lettura assume un valore creativo, e mette in luce un'indagine che ha come oggetto la struttura attorno a cui è costruita l'intera architettura della *Trilogia*. Dal punto di vista del lettore, questo libro può essere considerato come un esempio di ciò che Carlo Ginzburg ha chiamato "paradigma indiziario": ovvero, una serie di indizi in grado di tracciare un *nuovo* percorso all'interno della mente del lettore, di aprire uno spazio mentale che rappresenta una controparte (o un contrappunto) della storia stessa così come concepita dall'autore, al fine di moltiplicare i livelli di comprensione, ma anche di creazione, in un gioco degli specchi tipico della narrativa austeriana⁶⁷.

Auster tratteggia con particolare attenzione le figure che abitano e infestano [*haunt*] i luoghi descritti. Personaggi, fantasmi e ricordi sembrano avere 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 all'interno della storia. Ci siamo già soffermati, da un punto di vista teorico, sulle trasformazioni possibili che i soggetti

⁶⁴ Le singole edizioni sono P. Auster, *City of Glass*, Sun and Moon Press, Los Angeles 1985; Id., *Ghosts*, Sun and Moon Press, Los Angeles 1986; Id., *The Locked Room*, Sun and Moon Press, Los Angeles 1986.

⁶⁵ P. Auster, *The New York Trilogy*, cit., "sono, alla fine, la stessa storia, ma ognuna rappresenta un diverso stadio della mia consapevolezza di essa".

⁶⁶ F. Borrelli, *Biografi del possibile*, Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. 275.

⁶⁷ Si veda C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione*, A. Gargani (a cura di), Einaudi, 1979, pp. 57-106

subiscono sotto l'influsso dell'atto della scrittura. Nell'analisi della *Trilogia* vedremo, in modo più approfondito, quale tipo di effetto venga prodotto, invece, a livello narrativo. In questa fase ci basti ricordare come molti personaggi qui assumano il ruolo di scrittore: oltre alla complessa figura di Daniel Quinn di *City of Glass*, infatti, in *Ghosts* il personaggio di Black si rivela essere uno scrittore e sia il narratore che il personaggio di Fanshawe in *The Locked Room* incarnano la figura di scrittori in competizione per creare il proprio capolavoro. Tutti questi personaggi-scrittori sembrano rappresentare un doppio ideale, un'allegoria: essi si possono senza dubbio considerare come emanazioni dello stesso Auster.

A livello narrativo, una condizione riconoscibile in tutti e tre i libri della *Trilogia* è la situazione emblematica di una storia riportata da altri narratori, spesso identificati dall'atto di scrivere o di de-scrivere la storia stessa. Con una strategia delle scatole cinesi, la narrazione pone il lettore in una storia che ne contiene al suo interno un'altra e un'altra ancora. 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.

Abbiamo visto come il tema della solitudine venga affrontato in *The Invention of Solitude*, e come esso si leghi all'esperienza della scrittura. 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 “comunità invisibile”, in cui i fantasmi della mente e i ricordi possano parlare ed essere ascoltati. “Le voci che vengono da fuori”⁶⁸ si condensano all'interno della mente dello scrittore e creano il movimento che porta dentro la storia un orizzonte culturale sempre più vasto. Attraverso le pagine di *City of Glass*, *Ghosts* e *Locked Room*, inoltre, si può riconoscere in che dimensione si presenta il gioco delle parti che riguarda lo scrittore, il narratore e i personaggi, che Blanchot sintetizzava dicendo: “Celui qui écrit l'œuvre est mis à part,

⁶⁸ *Une voix venu d'ailleurs* è uno degli ultimi testi pubblicati da Maurice Blanchot e raccoglie alcuni saggi dedicati alle poesie di Luis René Des Forêts e Paul Celan, oltre che il saggio *Michel Foucault tel que je l'imagine* già citato nel capitolo precedente. Cfr., M. Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs* [2002], cit.

celui qui l'a écrite est congédié. Celui qui est congédié, en outre, ne le sait pas"⁶⁹. Lo stesso Auster, infatti, è d'accordo con l'idea secondo cui la scrittura diventa un modo di entrare in contatto con *qualcosa* o *qualcuno* che resta oltre la comprensione.

Una simile visione è centrale nella *Trilogia*, e trova una particolare "applicazione" sul piano narrativo. Molti critici, a questo proposito, si sono concentrati sull'idea di doppio che emerge dal libro, in particolare evidenziando la separazione tra mondo e linguaggio e quella tra realtà e finzione⁷⁰. 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, autore(i) e personaggi, autore(i) e narratori, e ancora narratori e personaggi, in un gioco di proiezioni. Così, Auster interroga il ruolo della scrittura come modo della creazione di nuove identità⁷¹.

Alla luce di quanto detto fin qui, però, quest'architettura di sovrapposizioni sembra rappresentare la volontà di sottolineare anche una dispersione, non più soltanto identitaria, ma che tocca anche le categorie testuali. In altre parole, riflettendo sulla costruzione stessa della scrittura, Auster mette in discussione il ruolo edificante e salvifico spesso affidatole, concentrandosi piuttosto sulle aperture e sulle possibilità implicite in una prospettiva che vede l'esperienza scritturale come rivolta verso il neutro e ciò che la trascende. Ogni tentativo di far procedere la lettura della *Trilogia* a partire da una mancanza di carattere traumatico affidata all'interpretazione psicoanalitica, 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. Il raddoppiamento delle figure offre una molteplicità di livelli di accesso non solo alla storia in sé ma alle strutture concettuali che la storia propone.

⁶⁹ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, cit., p. 14. "Chi scrive l'opera è messo in disparte, chi l'ha scritta è congedato. Colui che è congedato, inoltre, non lo sa".

⁷⁰ Alcuni degli studi dedicati proprio a questo tema del doppio sono, in particolare: A. M. Holzapfel, *The New York Trilogy: Whodunit? Tracking the structure of Paul Auster's anti-detective novels*, Peter Lang, 1996; C. Springer, *Crises: The works of Paul Auster*, Peter Lang, 2001; B. Martin, *Paul Auster's Postmodernity*, cit.; J. Peacock, *Understanding Paul Auster*, University of South Carolina 2011.

⁷¹ È questa la tesi, in particolare, di Carster 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 americano, Springer propone di considerare l'atto della scrittura come una possibile risposta alla perenne ricerca interiore a cui sono sottoposti i personaggi, così da risolvere la loro lo stato causato dalla loro instabile identità. Si veda C. Springer, *Crises: The works of Paul Auster*, cit.

Così, anziché porsi nella dimensione di un percorso di costruzione dell'identità, la scrittura sembra rivolta verso la scomparsa di ogni identità, verso la fusione con il tutto.

Atto primo. *City of Glass*

Piuttosto che avviare un processo di ricomposizione delle tracce, la storia si apre al mistero come forma di *comprensione* del mondo e di sé. Iniziamo col tracciare alcune coppie oppositive che si presentano subito ad una prima lettura generale del testo. 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.⁷²

Il primo soggetto che incontriamo è un indefinibile “it” che diventa, insieme alla voce estranea e alla notte, l'origine di ogni cosa, 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” ad essere reale: l'intreccio non determinato degli eventi e la risonanza tra le parti, senza finalità, senza la visione teleologica che possiamo trovare in altre narrazioni del genere giallo, in cui ogni piccolo tassello è calcolato al fine di permettere la risoluzione del caso. Inoltre, verso la conclusione della storia, Quinn riprende un ragionamento simile a proposito del fato:

⁷² P. Auster, *The New York Trilogy*, cit., p. 3. “Tutto cominciò con un numero sbagliato, il telefono che squilla tre volte nel cuore della notte, e la voce all'altro capo che chiedeva di qualcuno che non era lui. Molto tempo dopo, quando fu in grado di pensare a ciò che era successo, avrebbe concluso che nulla era reale tranne il caso”.

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.⁷³

Attraverso il riferimento grammaticale, l'impersonalità e la neutralità di ciò che accade diventa ancora più evidente. La condizione che pervade tutta la storia è quella di una sostanziale *essenza* del mondo, al di là da ogni connotazione.

Assumendo l'identità del detective Auster (strategia che rappresenta un primo significativo passaggio di livello), lo scrittore Quinn si trova ad affrontare un caso difficile e pieno di sfide e insidie, che lo porterà 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'altra⁷⁴. Verso la fine della storia scopriamo 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 vive l'autore in carne ed ossa della *Trilogia*. Indipendentemente da questo slittamento tra il piano biografico e quello narrativo, ciò che ci interessa sottolineare è il percorso aperto dall'errore iniziale, che crea una catena di eventi in grado di proliferare in modo *rizomatico*, secondo l'ormai nota idea espressa da Deleuze e Guattari⁷⁵.

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 rispetto alla situazione realizzata che è rappresentata dal personaggio di Paul Auster, con una moglie bellissima, un figlio della stessa età che avrebbe avuto il

⁷³ Ivi., p. 111. "Era qualcosa come la forma impersonale nella frase "piove" o "è notte". Quale fosse il soggetto di quelle azioni e condizioni Quinn non lo aveva mai capito. Forse ad una condizione generale delle cose così come erano; la condizione dell'essere che costituiva il campo in cui gli avvenimenti avevano luogo.

⁷⁴ Si veda J.T. Nealon, *Work of the Detective, Work of the Writer*, in P. Merivale and S. E. Sweeney (a cura di), *Detecting Texts*, PENN Press, Philadelphia 1999.

⁷⁵ Robert Briggs, in un saggio dedicato interamente ad una lettura in chiave filosofica della *Trilogia*, mette in luce come la forma del *rizoma* teorizzata da Deleuze e Guattari in *Milleplateaux* possa trovare un'interessante applicazione narrativa nel lavoro di Auster. Si veda R. Briggs, *Wrong numbers: the endless Fiction of Auster and Deleuze and Guattari and...*, "Critique: Studies in Contemporary Fiction", 44:2, 2003, pp. 213-224.

figlio di Quinn e una brillante carriera: tutto ciò che ormai manca a Daniel Quinn. Lo sdoppiamento e l'immedesimazione messe in atto dalla storia, in questo caso 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.

A partire dallo scambio d'identità, Daniel 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). 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.

Col tempo Quinn si rende conto che sta seguendo un fantasma, o che sta seguendo se stesso nel vano tentativo di capire chi sia. Il vecchio Stillman è descritto come incapace di nuocere a chiunque anche se, con il procedere della narrazione, scopriamo 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 al giovane Stillman, che si esprime con un linguaggio privo delle strutture minime della grammatica, un linguaggio che potremmo 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. Peter dice:

“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.”⁷⁶

Il discorso resta confuso e impossibile da comprendere; inoltre, Quinn non riuscirà mai a portare a termine le sue indagini, e tutto resterà in sospeso anche nella conclusione del testo. Egli è completamente assorbito dalla parte del detective, ma anche dalla figura del vecchio Stillman, fino al punto da 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 una debole traccia e, alla fine, lo perdiamo completamente di vista non avendo idea di dove sia andato a scomparire. L’unico riferimento che rimane è quanto scritto nel taccuino rosso, e la sua intera vita, insieme a quella dei due Stillman, sembrano essere per sempre chiuse in quelle pagine, in cui traspare una forma di spersonalizzazione. Quinn annota confusamente a proposito del racconto di Peter:

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

⁷⁶ P. Auster, *The New York Trilogy*, cit., pp. 15-22. “Io sono Peter Stillman. Dico ciò nella mia più totale e libera volontà. Sì. Questo non è il mio vero nome. No. Ovviamente la mia mente non è come dovrebbe essere. [...] C’è il buio quindi. Te lo sto dicendo. C’era cibo nell’oscurità, sì, pappa nella stanza silenziosa. Lui mangiava con le mani. Mi scusi. Intendo Peter. E se io sono Peter, tanto meglio. [...] Ora sono prevalentemente un poeta. Ogni giorno siedo nella mia stanza e scrivo una nuova poesia. Invento tutte le parole da me, proprio come facevo quando ero nell’oscurità. [...] Peter può parlare come le persone ora. Ma ha ancora le altre parole nella sua testa. Sono il linguaggio di Dio [...] Io sono Peter Stillman. Questo non è il mio vero nome. Non so dire chi sarò domani. Ogni giorno è nuovo e ogni giorno rinasco”.

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.⁷⁷

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 se stesso come se fosse un altro, fino a presentarsi come Paul Auster (terza persona) e contraddirsi immediatamente. La scrittura nel taccuino segue 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 di 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 scopriamo che il narratore – chiunque egli sia – è entrato 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 voce neutra, un narratore onnisciente, in qualche misura, si presenta di ritorno da 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 siamo portati 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 non siamo in grado di risolvere l'ambiguità rappresentata dalle figure dei personaggi, dell'autore, e del narratore. La domanda su "chi stia raccontando la storia" è così destinata a restare senza risposta, e porta con sé un'oscillazione continua che riguarda la voce narrativa.

⁷⁷ Ivi., p. 40. "Questa non è una storia, dopo tutto. È un fatto, qualcosa che accade nel mondo. [...] non sono stato assunto per capire, solo per agire. Questo è qualcosa di nuovo. [...] E inoltre, cosa più importante: ricordare chi sono. Ricordare chi dovrei essere. Non credo che questo sia un gioco. D'altra parte, nulla è chiaro. Per esempio: tu chi sei? E se pensi di saperlo, perché continui a mentire? Non ho risposte. Tutto ciò che posso dire è: ascoltami. Il mio nome è Paul Auster. Questo non è il mio vero nome".

Secondo atto. *Ghosts*.

Seguendo il movimento appena visto, *Ghosts*, il secondo libro che compone la *Trilogia*, rappresenta un ulteriore passo verso l'idea di scomparsa della voce narratrice. Anche in questo caso, abbiamo un investigatore, Blue, a cui viene affidato un caso: seguire Black. La narrazione comincia con una piatta descrizione delle cose: "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"⁷⁸. Queste figure sono anche i primi fantasmi che incontriamo. Come risulta immediatamente chiaro, prima di ogni altra cosa, abbiamo un quadro della situazione in cui possiamo 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*⁷⁹. 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 investigativa. Tutta la scena si svolge all'interno di 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"⁸⁰, 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 *Ghosts* 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 – è il caso di dirlo esplicitamente – 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

⁷⁸ Ivi., p. 135. "Prima di tutto c'è Blue. Poi c'è White, poi c'è Black, e prima dell'inizio c'è Brown. Fu Brown a convincerlo, Brown gli insegnò i rudimenti, e quando Brown invecchiò, lui prese il suo posto".

⁷⁹ Il testo è stato pubblicato in P. Auster, *Hand to Mouth*, cit., pp. 166-188.

⁸⁰ Ivi., p. 169. "Tu sei qui per registrare, per provare che ciò che è accaduto è accaduto realmente"

finished, there will be nothing left”⁸¹. 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?⁸².

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 ad 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 ci viene descritto mentre è intento ad annotare delle cose 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* troviamo molte esperienze di lettura e di scrittura, e l’effetto creato 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

⁸¹ Ivi., p. 196. “Così è scritto. Un uomo entrerà da quella porta, si siederà sulla sedia di fronte a me, e parlerà. Quando avremo finito non rimarrà più nulla”.

⁸² Ivi., p. 188. “GREEN: (*strappando le pagine*) Finito. / BLUE: Bene. Credo che ora siamo pronti per cominciare. [...] / BLACK: Bene. Allora procediamo, d’accordo?”

una misteriosa trama di riferimenti e situazioni. 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. A 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 ad un livello interno, poiché, “as the days goes on, 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”⁸³.

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 a cui abbiamo creduto 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 sapremo 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”⁸⁴.

⁸³ P. Auster, *The New York Trilogy*, cit., p. 145. “Col passare dei giorni, Blue si rende conto che non c’è limite alle storie che può raccontare. Poiché Black non è altro che una sorta di spazio vuoto, un buco nel tessuto delle cose, e ogni storia può colmare questo buco tanto quanto ogni altra”.

⁸⁴ Ivi., p. 147-148. “ciò che è accaduto non è realmente ciò che è accaduto. Per la prima volta nella sua esperienza di scrivere rapporti, scopre che le parole non funzionano necessariamente, che è possibile che oscurino le cose che cercano di dire”.

Verso la fine scopriamo che Black è uno scrittore. Siamo quindi portati a credere che sia lui ad aver scritto la storia che abbiamo appena letto, 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 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"⁸⁵. Per altro, 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"⁸⁶, e scompare nelle parole della narrazione e nel pensiero di una voce narrativa.

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 il narratore diventa il personaggio di Fanshawe⁸⁷. Entrambi sono scrittori e amici da molto tempo, ma Fanshawe improvvisamente scompare, e il narratore è destinato a prendere il suo posto e la sua intera vita. Circa verso la metà della parte iniziale della storia, il narratore, di cui non sapremo mai il nome, 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.⁸⁸

⁸⁵ Ivi., p. 184. "La porta si aprirà e lui sarà per sempre dentro Black".

⁸⁶ Ivi., p. 195. "Black aveva ragione [...], la conoscevo tutta a memoria".

⁸⁷ 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).

⁸⁸ P. Auster, *The New York Trilogy*, cit., p. 235. "In un certo senso, qui è dove dovrebbe finire la storia. Il giovane genio è morto, ma la sua opera sopravviverà, il suo nome sarà ricordato per gli anni a venire. Il suo amico d'infanzia ha salvato la bella moglie vedova, e i due vivranno felicemente per il resto della vita. [...] Ma questo è soltanto l'inizio".

Da questo punto in avanti la storia si complica. Il narratore si trova assorbito dalla vita di qualcun altro, collaborando e interagendo con il fantasma dell'amico e con la sua storia personale, ricordi comuni ed 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.⁸⁹

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 ed invisibile che muove la narrazione. Inoltre, il fatto che sia scomparso non ci dice che sia morto, e la

⁸⁹ Ivi., p. 222. "Mi era stato dato il potere di cancellare, di rubare un corpo dalla sua fossa e farlo a brandelli. Era una posizione insostenibile e non volevo sostenerla. [...] Una volta aperta la valigia, sarei diventato il ventriloquo di Fanshawe. E sarei andato avanti a parlare per lui, che lo volessi o meno. [...] Pronunciare una sentenza di morte era piuttosto difficile, ma lavorare per un morto sembrava non essere molto meglio".

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, e 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. Tutto avviene in luoghi chiusi: stanze che rappresentano il laboratorio della narrazione. Il potere affidato al narratore, nel caso di *The Locked Room* è quasi quello che si può affidare ad un autore che esercita il suo potere di creazione e distruzione sui 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 ad intraprendere la ricerca che lo porta a scomparire a sua volta all'interno della scrittura e della 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 rappresentate dai continui scambi resi possibili dall'atto del narrare e dello scrivere, si può notare come la *Trilogia* rappresenti quasi una sorta di paradigma per un manuale di narratologia che metta in discussione le sue categorie e i suoi elementi. Nelle pagine dei tre libri troviamo molte rappresentazioni di 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. Tutti sono confinati nelle pagine del taccuino rosso che attraversa le tre storie, perché quella della scrittura è l'unica dimensione che posseggono. Alla fine di *City of Glass* il narratore riporta le parole scritte sull'ultima pagina del taccuino: "What will happen when there are no more pages in the red notebook?"⁹⁰. Ciò che

⁹⁰ Ivi., p. 131. "Cosa succederà quando non ci saranno più pagine nel taccuino rosso?".

succede sembra una lenta e inesorabile scomparsa delle strutture e degli elementi narrativi. Le tre storie cominciano con una sorta di vacanza di identità, da un'assenza materiale, la ricerca non sembra procedere verso una forma in grado di colmare un vuoto: piuttosto, scegliendo la scrittura come modo di affrontare il percorso, i narratori-scrittori si espongono a un processo di spostamento e di oscillazione 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 nostro discorso l'idea di voce narrativa di Blanchot da cui siamo partiti. Non è inutile ricordare che negli stessi anni in cui Auster scriveva la *Trilogia* stava anche lavorando alla sua traduzione *Vicious Circle: Two fictions and After the Fact*. Al di là da questa coincidenza di carattere cronologico, però, ciò che è più importante ai fini del nostro discorso sono le relazioni forti a livello concettuale che si possono individuare tra questi testi. Il linguaggio della narrazione non può essere posseduto, ma 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 descrive, in *Après Coup*, come l'impossibilità di una decifrazione e di una padronanza dello scritto da parte di un soggetto ben identificato: lo scrittore. Contemporaneamente, però, questa legge è già da sempre trasgredita nel momento in cui si situa in una necessità della lettura e della narrazione⁹¹. È questo il senso profondo della parola liminale che si trova tra una parte e l'altra di *L'arrêt de mort* e nella sua citazione in *The Invention of Solitude*, ed è questa la necessità di continuare a narrare 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 può nascere anche all'interno dell'opera, come spostamento della narrazione verso una voce neutra. Il processo di scomparsa a cui è sottoposto l'autore nell'atto della scrittura, è qui posto anche al livello dello scambio tra narratore e narrazione. Nella narrazione, infatti, il narratore è spossessato della sua storia, e la sua voce perde di autorevolezza, minacciata dalle incursioni di una voce estranea.

Nella *Trilogia* le molte scritture presenti vanno esattamente nella direzione di realizzare quanto visto riguardo all'imperativo del *Noli me legere*. La scrittura e la lettura non sembrano affatto avere il potere di risolvere le crisi identitarie dei diversi personaggi, né

⁹¹ Cfr., M. Blanchot, *Après Coup précédé par le ressassement éternel*, cit., p. 85, 88.

tanto meno di fornire indizi per le loro ricerche. Piuttosto, anche queste – che alla fine coincidono tutte con il taccuino rosso, forse – rappresentano un *circolo vizioso* che si riferisce continuamente a se stesso. Ogni riferimento a 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 ad 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, esattamente come accadeva per la legge del *Noli me legere*. Spossati 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 ad 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*”⁹². 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.

Tutti gli autori-narratori sono destinati a scomparire, e il taccuino rosso è il solo oggetto che attraversa interamente le storie della *Trilogia*, mentre tutto il resto perde di senso via via che la narrazione prosegue. In questo modo, sembra che gli scrittori-narratori non siano descritti nel momento di *essere*, nella loro particolare individualità, ma piuttosto in un perenne *divenire*. Quinn, accettando il caso Stillman, *diviene* un detective e *diviene* Paul Auster; allo stesso modo, Blue *diviene* Black nella sua indagine. Infine, se consideriamo *The Locked Room*, si può seguire il narratore nel suo lento *divenire* Fanshawe, il quale sembra configurarsi come un invisibile manovratore e ispiratore dell’intera narrazione.

⁹² P. Auster, *The New York Trilogy*, cit., p. 314. “Mi persi dopo la prima parola, da quel momento non potei che annaspere a tentoni nell’oscurità, accecato dal libro che era stato scritto *per me*”. [corsivo mio].

II.4. L'atto di scomparsa

Seguendo questa suggestione fino ai suoi limiti possiamo vedere che sia i narratori sia i personaggi-scrittori sono sottoposti ad una sorta di spostamento categoriale nel momento in cui affrontano l'esperienza della scrittura. La loro intera identità rimane confinata alla performance scritturale.

In *The Invention of Solitude* e in *The New York Trilogy* Auster sembra seguire una regola che viene direttamente dalla sua formazione poetica. Egli annulla l'idea di un distacco tra un soggetto a monte della scrittura e la scrittura stessa, mettendo così l'autore e la voce autoriale, insieme alla sua autorità, all'interno del gioco infinito di scambi e spostamenti prodotto dalla scrittura. Lo scrittore e il poeta diventano parte integrante del testo ma perdono ogni pretesa di controllo su quanto si scrive. A proposito della poesia di Charles Reznikoff, Auster scriveva che "in order to see, the poet must make himself invisible. He must disappear, efface himself in anonymity"⁹³. Ma questo anonimato, e il relativo processo di scomparsa, lo scrittore può praticarlo soltanto all'interno della scrittura stessa, soltanto in un piano immanente alla narrazione. Così, ad un livello interno alla storia, ogni possibile autorità diventa soltanto la presenza neutra e impersonale del narratore: un occhio che osserva e testimonia ciò che *accade*, in una sorta di "realm of the naked eye", come lo definisce Auster.

In altre parole, lo spossessamento per cui l'autore scompare nel testo, attraverso la messa in discussione di ogni possibile origine esterna alla narrazione, diventa il modo in cui la scomparsa agisce direttamente ad un livello interno al testo stesso, modificando la dimensione narrativa. Ciò avviene, come si è visto, principalmente attraverso due passaggi fondamentali in grado di minare alla base il principio di autorità: l'autore che *diviene* "attore" 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 interne a tutta la letteratura, facendo *diventare* la sua storia la storia di

⁹³ P. Auster, *The Art of Hunger*, cit., p. 38. "Per vedere, il poeta deve rendersi invisibile. Deve scomparire, cancellare se stesso nell'anonimato".

Pinocchio, quella di *Moby Dick* o ancora quella narrata nel libro biblico di Jonah. In ogni caso la narrazione si disperde in una molteplicità frammentata di voci, diventa una “parola plurale” e nomade, nei termini di Blanchot. La pluralità viene espressa allora 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 ed è assorbita dall'*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 con l'essere inteso nella sua forma statica e immutata. In questo modo la dimensione propria della scrittura è quella in cui la neutralità della voce narrativa *diventa* un nuovo personaggio ogni volta, e passa continuamente da una bocca all'altra senza soluzione di continuità.

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 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 all'interno del 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 narrante è qui totalmente rispettata, e riduce ogni exteriorità 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”⁹⁴. Così in preda ad una sorta di trance comincia a strappare ad una ad una tutte le pagine, in un atto che ricorda quello compiuto da Green nel testo teatrale *Blackouts*, e che in entrambi i casi prelude ad un

⁹⁴ P. Auster, *The New York Trilogy*, cit., p. 314. “Ogni frase cancellava quella precedente, ogni paragrafo rendeva impossibile il successivo”.

nuovo inizio. Se consideriamo Fanshawe come la forza generatrice del libro, la storia in sé, la voce narrativa – da non confondere con l'autore o con lo scrittore – potremmo pensare che sia lui stesso in quanto storia ad aver risposto alla misteriosa affermazione “The question is the story itself” posta all'inizio di *City of Glass*, ma, come afferma il narratore, “He had answered to the question by asking another question, and therefore everything remained open, unfinished, to be started again”⁹⁵. La voce narrativa non ha alcuna risposta, 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. La voce narrativa *diviene* la voce dei vari personaggi, così come un'ipotetica identità *diviene* una pluralità di figure all'interno della narrazione. L'immagine dell'attore richiamata da Blanchot in *Après Coup* a proposito della figura dell'autore, ci aiuta a comprendere meglio la dimensione del gioco di ruoli messo in atto dalla scrittura all'interno della narrazione, e la suddivisione della *Trilogia* nei tre atti che portano alla scomparsa del narratore riprende esattamente quest'orizzonte di lettura.

In termini simili, il filosofo francese Gilles Deleuze, in *Logica del senso* (1969) parla del divenire, concentrandosi sulla doppia struttura intrinseca in ogni evento. A proposito dell'oscillazione tra piano personale e piano impersonale, egli afferma che:

L'attore effettua l'evento, ma in modo ben diverso da quello in cui l'evento si effettua nella profondità delle cose. O piuttosto egli raddoppia tale effettuazione cosmica con un'altra a modo suo più singolarmente superficiale [...], che viene a delimitare la prima, ne libera una linea astratta, e serba dell'evento soltanto il contorno o lo splendore: diventare il commediante dei propri eventi, *contro-effettuazione*.⁹⁶

L'attore, e nel nostro caso i numerosi scrittori della *Trilogia*, incarna l'evento della scrittura, aprendo le infinite configurazioni che essa comporta. 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 ed una

⁹⁵ *Ibid.* “Aveva risposto alla domanda facendo un'altra domanda, e così ogni cosa restava aperta, da ricominciare ancora”.

⁹⁶ G. Deleuze, *Logica del senso* [1969], Feltrinelli, Milano 2011, p. 135.

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

Divenire non significa raggiungere una forma (identificazione, imitazione, Mimesis), ma trovare la zona di vicinanza, d'indiscernibilità o d'indifferenziazione tale da non potersi più distinguere da *una* donna, da *un* animale o da *una* molecola: non imprecisi o generici, ma imprevisi, non preesistenti⁹⁷

La voce narrativa è quindi il tentativo di avvicinamento, è il processo del *divenire* sempre altro, senza mai adattarsi ad una forma precisa ma restando in una prossimità indeterminata e indeterminabile. Ciò accade alle parole di tutti gli scrittori della *Trilogia*, che sono esclusi dalla possibilità di leggere ciò che hanno scritto o che è stato scritto per loro. Il *divenire* a cui è sottoposto il narratore è da legarsi alla condizione di originaria possibilità infinita offerta dal linguaggio che Jeffrey T. Nealon riconosce all'origine della *Trilogia*. In un saggio molto interessante che si occupa delle implicazioni filosofiche suscitate da *The New York Trilogy*, egli scrive:

“[The] drama of revelation, mastery, and self is impossible for the writer; words refuse her mastery. The work remains unlimited – remains other – because of its ties to language, which Blanchot argues is not simply a functional entity that can unproblematically be exchanged for meaning.”⁹⁸

Del resto, una simile condizione di massima apertura insita nel linguaggio è ribadita fino alla fine di *The Locked Room* e, nel momento che dovrebbe essere risolutivo per la comprensione della storia, il narratore strappa tutte le pagine di quella stessa storia, cancellandola e liberandola ad una nuova forma.

Sia il passaggio alla voce narrativa che l'idea del narratore-scrittore-attore portano all'origine di un processo di *divenire*: una tensione verso la realizzazione dell'opera che

⁹⁷ G. Deleuze, *Critica e clinica* [1993], Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 13

⁹⁸ J-T. Nealon, *Work of the Detective, Work of the Writer*, cit., p. 123. “Il dramma della rivelazione, dell'autorità, e di sé è impossibile per lo scrittore; le parole rifiutano ogni autorità. L'opera rimane illimitata – resta altra – per via del suo legame con il linguaggio, che Blanchot non considera soltanto come un'entità funzionale che può essere senza problemi scambiata per il significato”.

Blanchot sintetizza efficacemente nella formula “du ‘ne pas encore’ au ‘ne plus’”⁹⁹. Nella discontinuità che si apre tra una forma statica e la sua messa in discussione radicale si verifica il processo di scomparsa che investe il narratore all’interno di *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. In questo modo, ciò che noi leggiamo è semplicemente l’*accadere* delle cose narrate, ma proprio questo evento sembra disperdere, pagina dopo pagina, non solo ogni affidabilità concessa al narratore, ma anche la sua presenza. Come prima l’autore era spossato dall’opera che scriveva, e in essa scompariva, ora il narratore sembra svanire e disperdersi all’interno delle pieghe che la storia configura. In questi termini, la voce narrativa del neutro non è da considerarsi come un punto di arrivo del processo di scomparsa del narratore, ma piuttosto come il segno preciso di questa dispersione in atto. *The Invention of Solitude* e *The New York Trilogy* non rappresentano l’assenza del narratore, ma piuttosto sembrano indicare perfettamente il percorso della sua scomparsa, nel tentativo di trovare una forma di espressione. Così, il processo di rarefazione delle strutture narrative vede nel passaggio al neutro il modo principale in cui si mostra la scomparsa del narratore, e si ripercuote, come vedremo tra breve, anche sui personaggi.

⁹⁹ M. Blanchot, *Après Coup...*, cit., p. 86.

III. I modi della scomparsa. Da dentro al fuori

III.1. La *fiction* come *folia*

Scrivere è essere attratti verso lo *spazio letterario*, dove l'esperienza della scrittura è principalmente uscita da sé e da un mondo univocamente individuato. Scrivere è quindi stare in prossimità di un margine per via di un movimento sempre più radicale e con precise regole di trasformazione e di neutralizzazione. Abbiamo visto come nel processo di scomparsa del narratore la voce narrante sembri tratteggiare la figura di un *qualcuno* che da un esterno non ubicabile interviene all'interno della narrazione come una sorta di "compagno invisibile" o ispiratore della storia – un terzo genere che si situa tra il soggetto univoco e un egli indistinto. L'incontro con la voce del neutro, o voce narrativa, è quindi il momento in cui l'alterità irriducibile entra nella scrittura e trasforma il narratore nelle diverse possibilità aperte dalla narrazione stessa. Un simile avvicinamento, e la conseguente sovrapposizione tra le parti, rende la voce narrante una sorta di neutralità parlante concentrata nell'atto di dire e ri-dire ciò che un altro ha già detto e scritto.

Il racconto ri-proposto e riportato è una strategia narrativa molto sfruttata dalla letteratura del XIX secolo, e la si può considerare affine all'idea del manoscritto ritrovato. Nel caso di Auster, la relazione immediata che si può riconoscere è ancora una volta con l'opera di Nathaniel Hawthorne, il quale spesso ha utilizzato l'espedito di una storia narrata che viene riportata, ri-narrata, da un narratore che la presenta come vera perché letta in qualche giornale o rivista¹. Questa stessa struttura è ripresa dal narratore in *The New York Trilogy* che racconta i fatti descritti nel taccuino passato di mano in mano. Inoltre, come abbiamo visto, gli scrittori presenti in quel libro sembrano essere relegati al ruolo di "attori", diventando continuamente altro da ciò che sono, e questo si ripercuote a livello narrativo rendendo la storia una sorta di *re-citazione*.

Spostandoci un poco più avanti nella produzione di Auster, nei tredici brevi racconti che compongono la raccolta autobiografica *The Red Notebook* (1992), egli narra di alcuni incontri casuali e di storie sentite durante la sua vita, così come di alcuni episodi privati

¹ È particolarmente significativo che Nathaniel Hawthorne sia autore di una raccolta di racconti dal titolo di *Twice-told tales*, in cui sono raccolte molte delle sue storie brevi che seguono proprio la struttura del racconto ri-raccontato e ri-narrato.

accaduti negli anni dal '72 fino alla scrittura di *City of Glass*. È utile vedere come in questo libro del 1992, e poi in *Why Write?* – breve scritto autobiografico ripubblicato nel già citato *The Art of Hunger* – Auster sembri proporre un'idea della *fiction*, o meglio, un'idea di cosa rappresenti l'arte della scrittura per lui.

Ognuno dei brevi racconti di *Why Write?* riporta la vicenda di un incontro casuale e o di un evento del tutto imprevisto. Esattamente come già accadeva in *The Invention of Solitude* nei frammenti intitolati “Commentary on the nature of chance”, Auster descrive situazioni dove la coincidenza più remota diventa norma: un ragazzo e una ragazza che si innamorano e nel presentarsi reciprocamente ai genitori scoprono che i loro padri erano stati prigioniero e carceriere in un campo di prigionia durante la Seconda Guerra Mondiale; un oggetto speciale perso in un luogo e ritrovato inspiegabilmente in un altro molto distante; un padre e un figlio che, a distanza di molti anni, abitano per un periodo nella stessa casa in un altro paese senza esserne consapevoli. Questo è il tenore delle storie narrate, episodi in grado di creare un intreccio di esistenze che sfugge ad ogni possibile previsione. Indipendentemente dal fatto che lo si consideri come destino – per altro Auster non usa mai questo termine per descrivere simili situazioni –, gli eventi diventano il materiale di fondo su cui costruire delle narrazioni finzionali. La scrittura mette in moto una sorta di macchina del caso dove gli elementi più piccoli e insignificanti possono diventare il motivo scatenante che origina la storia. In particolare, la base da cui molti racconti e molti libri di Auster muovono è un incontro inaspettato, una coincidenza cosmica che origina una catena di eventi legati attraverso una struttura non lineare. Per quanto riguarda *City of Glass* abbiamo già visto come il “numero sbagliato” origini il movimento, che potremmo definire entropico, in grado di dare vita alla storia; allo stesso modo, come vedremo, sia *The Music of Chance* (1990) sia *Leviathan* (1992) non potrebbero esistere senza l'incontro casuale che viene posto all'origine del movimento narrativo.

La narrazione dipende da questi incontri e viceversa, non c'è possibilità che esistano gli uni senza l'altra. In un simile orizzonte, se si segue la costruzione sia di *The Red Notebook* che quella di *Why Write?*, siamo spinti a riconoscere alla base della narrativa austeriana una forte continuità tra l'evento vissuto e l'evento narrato. Nell'ultima pagina di *The Red Notebook* si legge, infatti: “This really happened. Like everything else I have

set down in this red notebook, it is a true story”². È una precisazione strana, che non ci si aspetta di trovare in un libro di *fiction* o in un racconto, ma che instaura una relazione diretta tra il vissuto e la finzione. In piena sintonia con la letteratura postmoderna, Auster vuole esasperare l’intreccio tra letteratura e vita, tra finzione e realtà, mettendo continuamente in dubbio le relazioni gerarchiche tra i due poli³. Ma la sua posizione è anche rivolta ad una riflessione di carattere estetico. L’ultimo episodio narrato in *Why Write?* racconta di un ricordo del giovane Auster che non riesce ad ottenere l’autografo del suo giocatore di baseball preferito perché non ha con sé una matita e un foglio su cui scrivere. La delusione di quel mancato autografo lo ha spinto, da quel giorno, a portare sempre con sé una penna o una matita, così da non farsi mai più trovare sprovvisto, e con una punta di ironia conclude:

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.⁴

Una simile idea ci riporta a quanto abbiamo visto a proposito della poesia. Per Auster la scrittura sembra essere il modo di testimoniare un incontro, un momento “straordinario” vissuto in prima persona. È una variante letteraria di ciò che per Cézanne era l’atto del dipingere, quando in una lettera scriveva che “c’è un minuto nel mondo che passa, bisogna dipingerlo nella sua realtà”⁵. Anche Auster sostiene che lo scrittore debba essere *presente* all’incontro con lo straordinario; deve essere l’occhio che registra quel “minuto” nella sua realtà e lo riporta all’interno della sua arte. In quest’ottica l’impersonalità dello scrittore diventa essenziale, perché solo così si evita l’impasse della coscienza individuale, e si resta sempre nella compresenza tra il mondo e la sua

² P. Auster, *The Red Notebook* [1992], cit., p. 379. “Questo accadde veramente. Come ogni altra cosa messa per iscritto in questo taccuino rosso, è una storia vera”.

³ Si veda a questo proposito l’interessante e ben strutturato studio di Brendan Martin a proposito della presenza di motivi postmoderni nell’opera di Auster. Cfr, B. Martin, *Paul Auster’s Postmodernity*, Routledge, New York 2008.

⁴ P. Auster, *Why Write?* [1995], in *The Art of Hunger*, cit., p. 395. “Se non altro gli anni mi hanno insegnato questo: se c’è una matita nella tua tasca, c’è una buona probabilità che un giorno sarai tentato di cominciare ad usarla. Come amo dire ai miei bambini, è così che sono diventato scrittore”.

⁵ Estratto della lettera di Cézanne citato in M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in *Senso e non senso* [1962], Il Saggiatore, Milano 2009, p. 36.

percezione. Chi scrive deve abbattere la distanza tra la propria dimensione e quella dell'oggetto descritto, ponendosi letteralmente nella condizione di essere oggetto e soggetto della scrittura allo stesso tempo. Ciò significa che la scrittura non deve essere una sorta di *mimesis* o ri-presentazione fedele della realtà: piuttosto essa diventa l'apertura all'interno del reale di una prospettiva altra, che porta verso ciò che Blanchot chiama il *fuori*.

Il punto centrale della *fiction* sembra essere una 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 de-scrittione dell'evento che è anche il suo accadere continuo. Ad un livello interno alla scrittura, all'interno della struttura narrativa e degli scambi tra i personaggi, quest'idea della testimonianza diventa fondamentale per capire il piano su cui si gioca la narrativa di Auster. Se il racconto è una testimonianza neutra e trasforma l'atto stesso della narrazione in una forma di presenza, chi racconta deve disperdere ogni sua particolarità e sottomettersi ad un movimento narrativo autonomo.

Una simile teoria della *fiction* è in piena sintonia con quanto scriveva Blanchot in *Le livre à venir*. Secondo lo scrittore francese, il racconto condanna chi ha vissuto l'incontro con lo straordinario alla narrazione continua di quest'evento. La scrittura si circonda così a quel singolo fatto, a quel singolo intreccio di casualità che perde i suoi confini di inizio e di fine, e si trova ad essere un continuo *divertimento* [*divertissement*], nella misura in cui propone un cambio di direzione interno alla narrazione suggerito da una tensione casuale. D'altra parte, i racconti per Blanchot devono originarsi a partire dalla vicinanza imprevista con figure straordinarie, e da qui emerge la stranezza dell'avvenimento. Ma,

Le récit n'est pas la relation de l'événement, mais cet événement même, l'approche de cet événement, le lieu ou 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.⁶

⁶ Ivi., p. 14. "Il racconto non è la relazione dell'avvenimento, ma l'avvenimento stesso, l'approssimarsi di questo avvenimento, il luogo dove esso è chiamato a prodursi, avvenimento ancora a venire, e attraverso la potenza attraente del quale il racconto stesso può sperare di realizzarsi".

Ciò che Blanchot definisce come “legge segreta del racconto” può essere considerata una teoria dell’incontro a tutti gli effetti. Il racconto non è rivolto che verso se 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.

Il carattere essenziale in una simile visione della narrazione finzionale sta proprio nel fatto che l’evento si attesta come ciò che si dà ogni volta di nuovo, e che è sempre in tensione verso il suo realizzarsi. Così, la scrittura è l’avvenimento dell’incontro, e questo avviene soltanto nella scrittura. Solo in questo modo può aver luogo il *divenire* che abbiamo 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.⁷

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 secondo Blanchot: essa permette di aprire all’interno del reale una configurazione legata alla possibilità, e non soltanto all’attualità.

Una simile teoria viene riproposta, nelle sue implicazioni narrative, 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?*», mentre nelle pagine interne diventa «*Un récit*» senza punto interrogativo, quasi a volere sottolineare il genere della storia narrata⁸. Di fatto, *La folie du jour* è uno tra i *récit* più

⁷ Ivi., pp. 15-16. “In un medesimo spazio Achab e la balena, le sirene e Ulisse, ecco il voto segreto che fa di Ulisse Omero, di Achab Melville e del mondo che risulta da questa riunione il più grande, il più terribile e il più bello dei mondi possibili, ahimé un libro, nient’altro che un libro”.

⁸ 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 scrive un saggio dal titolo «*La folie du titre*» in cui discute la strana sorte toccata al titolo del racconto senza che il

enigmatici di Blanchot, sia per la sua struttura frammentaria, sia per la sua dimensione metariflessiva. A partire dalla presenza o assenza del punto interrogativo, possiamo riconoscere la volontà di rendere ambigua la forma stessa della narrazione che stiamo leggendo. Non solo siamo in dubbio sul fatto che sia un racconto o qualcos'altro, ma la sua struttura è volta a mettere in crisi la relazione tra la realtà e la finzione. Pur presentandosi come una storia autobiografica, il racconto attiva subito un processo di mascheramento in cui il narratore si presenta come sottoposto ad una forza di neutralizzazione che lo distanzia da sé e dai suoi ricordi. L'io narrante, che è anche protagonista del breve *récit*, viene ricoverato in un ospedale dopo che qualcuno gli ha schiacciato del vetro sugli occhi. Durante la medicazione, i medici gli chiedono di raccontare quanto è accaduto così da poter stendere un verbale dell'incidente, ma il narratore si trova nella condizione di non essere in grado di creare una storia coerente, e quindi di non poter trarre un racconto da quei fatti: "Je dus reconnaître que je n'étais pas capable de former un récit avec ces événements"⁹.

Come è stato detto, *La folie du jour* è soprattutto un racconto sull'impossibilità del racconto¹⁰, dove la follia del titolo è anche la follia del narratore. Il termine follia va qui considerato nella sua accezione più neutra, come il perversimento di una forma ritenuta canonica o condivisa. In questi termini, 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 ed interrotta, ripresa e ricominciata, il narratore sente la necessità di precisare che: "tout cela était réel, notez-le"¹¹. L'affermazione si legge dopo la descrizione di una visione, un episodio in cui viene riportata un'esperienza di fusione tra il corpo di colui che parla, i suoi sensi, e l'immensità del cielo. La follia diventa quindi anche la follia di ogni de-scrizione, qui non più intesa come relazione diretta con una realtà da rappresentare. Piuttosto "il

contenuto cambiasse nel corso del tempo. Cfr. J. Derrida, *Paraggi* [1986], Jaka Book, Milano 2000.

⁹ M. Blanchot, *La folie du jour* [1973], Gallimard, Paris 2002, p. 29. "Dovetti riconoscere che non ero capace di formare un racconto con questi avvenimenti".

¹⁰ 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 M. Antonioli, *L'écriture de Maurice Blanchot. Fiction et Théorie*, Édition Kimé, Paris 1999, pp. 32-39.

¹¹ M. Blanchot, *La folie du jour*, cit., p. 17. "Tutto questo era reale, badate".

prefisso *de* indica un'esteriorità irriducibile e un'alterità estranea a ogni relazione di presenza, la non-coincidenza o la spaziatura costitutiva della scrittura"¹².

Il racconto non può che mantenere l'evento reale come orizzonte già de-realizzato, al fine di renderne concrete le variazioni possibili all'interno dell'*accadere* della narrazione. Il fatto non sarà mai dato una volta per tutte al di là dalla scrittura ma, proprio grazie ad essa, sarà sempre un avvenimento prossimo e *a venire*. L'incontro tra il reale e il fittizio diventa così una tensione sempre aperta e rinnovata all'interno della scrittura, e ciò permette alla *fiction* di estendere la dimensione del suo racconto fino ai limiti della significazione, il che fa dire al narratore di *La folie du jour*: "Un récit ? Non, pas de récit, plus jamais"¹³.

La stessa impossibilità si riflette sul piano narrativo nell'uso di una scrittura spezzata e frammentata che non arriva a chiudersi. In altre parole, 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 e 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"¹⁴, riprendendo così l'inizio esatto del racconto che stiamo leggendo.

Nel saggio *La folie du titre*, dedicato al racconto di Blanchot, Jacques Derrida fornisce una lettura illuminante a proposito dell'idea di follia e del suo ruolo all'interno del racconto:

la follia del giorno è anche follia della parola, del nome «giorno», follia di questo elemento del titolo in quanto simulacro d'unità, simulacro della legge, simulacro del processo che, simultaneamente, fa autorità, dà alla luce la legge e nello stesso tempo gioca la legge [...].¹⁵

La follia quindi è anche la perversione del linguaggio non più rivolto alla realtà, ma proiettato verso una sua nuova configurazione: una realizzazione del mondo finzionale del racconto. La parola "giorno" è caricata, in Blanchot, di un significato ben preciso e

¹² G. Piana, *Le scritture del fuori*, cit., p. 54.

¹³ M. Blanchot, *La folie du jour*, cit., p. 30. "Un racconto? No, nessun racconto, mai più"

¹⁴ *Ibid.* "Un racconto? Cominciai: Non sono né saggio né ignorante. Ho conosciuto gioie"

¹⁵ J. Derrida, *Paraggi*, cit., pp. 293-294.

rimanda ad una sorta di prosa significativa, ordinata e lineare: è una parola che definisce una “legge”. 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”. La *folia* del giorno non è ancora la notte, altro termine carico di significati nel vocabolario di Blanchot, ma designa piuttosto il passaggio, il tragitto che dal giorno porta alla notte.

Lo spazio aperto dalla narrazione è quindi uno spazio di alterità, ma si origina a partire dall’interno. 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 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.

Sebbene non immediatamente riconoscibile nei termini appena espressi, una simile tensione tra fatti e costruzione finzionale, è presente nella scrittura di Auster. Anche per Auster la *fiction* apre all’interno della de-scrizione dei fatti una possibile fuga, il sorgere di un qualcosa di inatteso. Gli episodi narrati in *The Red Notebook* e *Why Write?* sembrano acquisire un significato nuovo alla luce della loro riconfigurazione narrativa, così come il titolo stesso scelto da Auster rimanda consapevolmente al taccuino della *Trilogia*, costruendo una forza tensiva che passa continuamente dalla possibilità della *fiction* all’attualità del vissuto. *The Red Notebook* sembra diventare un pre-testo per la narrazione finzionale della *Trilogia* e di *The Invention of Solitude*. È interessante notare l’ordine con cui Auster pubblica questi lavori, facendo precedere la parte finzionale a quella presunta reale. Utilizzare il titolo di “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* intendiamo anche una forma di elaborazione mediata dalle infinite possibilità della *fiction*. 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 americano 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 che l'altra in un rapporto indefinibile. Soltanto a partire da questa prossimità e da questo percorso di avvicinamento del noto all'ignoto abbiamo 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 e giace al fondo delle cose.

III.2. Il fuori, il caso

Se la *fiction*, nella sua dimensione costitutiva, non ha il compito di sostituirsi alla realtà ma piuttosto quello di mettersi in relazione ad essa al fine di far emergere tutte le sue possibili configurazioni, vediamo ora come in Blanchot questa particolare funzione sia strettamente collegata all'idea di *fuori*. È evidente che il neutro, su cui ci siamo soffermati a lungo nel capitolo precedente, sia una delle forme con cui il *fuori* si manifesta all'interno della narrazione. Allo stesso modo, questo concetto così fondamentale per il pensiero di Blanchot si attesta come presenza sempre esterna e in grado di muovere la narrazione. 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 piuttosto si devono leggere come il risultato dell'incontro con esso; incontro che, però, ha luogo direttamente all'interno della narrazione. Scrive Foucault in *La pensée du dehors* a proposito del canto delle sirene preso come esempio da Blanchot:

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.¹⁶

¹⁶ M. Foucault, *La pensée du dehors*, cit., p. 537-538. "Soltanto la promessa di un canto futuro percorre la loro melodia. È attraverso questo che seducono, non è propriamente ciò che fanno ascoltare, ma ciò che brilla lontano dalle loro parole, l'*a venire* di ciò che stanno per dire. Il loro fascino non nasce dal canto attuale, da ma ciò che si prepara ad essere. [...] offerto come risucchio, il canto non è che l'attrazione del canto, ma non promette altro all'eroe che il doppio di ciò che ha già vissuto, conosciuto, sofferto, nient'altro che ciò che egli è".

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. Blanchot utilizza “fuori” piuttosto che “altro”, perché quest'ultimo termine chiama ancora in causa una riduzione di ciò che è esterno ad una dimensione interna al giudizio, mentre il *fuori* è una pura auto-nomia dell'esteriorità che si manifesta *per sé*, esterna ad ogni interiorità. Una simile distinzione è importante per capire 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 possiamo quindi inferire alcuni caratteri specifici con cui il *fuori* agisce sulla costruzione narrativa. Senza arrivare ad una definizione che si rivelerebbe impossibile data la qualità polisemica del termine in Blanchot, possiamo delineare 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, i quali, nei libri di Blanchot, sono destituiti di ogni volontà e finalità. Questi non si pongono domande riguardo al loro agire, pur avendo la piena consapevolezza che quanto accade loro è nell'ordine del fantastico o dell'impossibile: è una sorta di epifania. In questo modo possiamo leggere ancora le parole del narratore in *La folie du jour*, quando descrive l'effetto di una visione dicendo:

Cette courte scène me souleva jusqu'au délire. Je ne pouvais sans doute pas complètement me l'expliquer et cependant j'en étais sûr, j'avais saisi l'instant à partir duquel le jour, ayant buté sur un événement vrai, allait se hâter vers sa fin. Voici qu'elle arrive, me disais-je, la fin vient, quelque chose arrive, la fin commence. J'étais saisi par la joie.¹⁷

¹⁷ M. Blanchot, *La folie du jour*, cit., p. 17. “Questa breve scena mi sollevò fino al delirio. Forse non me lo potevo spiegare completamente e tuttavia, ne ero sicuro, avevo colto l'istante a partire dal quale il giorno, essendosi imbattuto in un avvenimento vero, si affrettava verso al sua fine. Eccola che arriva, mi dicevo, viene la fine, accade qualcosa, inizia la fine. Ero preso dalla gioia”. Inoltre, la stessa frase finale della citazione “voici qu'elle arrive, quelque chose arrive, la fin commence” è riportata anche in *Au moment voulu*. Cfr., M. Blanchot, *Au moment voulu* [1951] [1979], Gallimard, Paris 2005, p. 146.

Nell'ultima frase troviamo una delle ricadute più interessanti del modo in cui il *fuori* agisce sui personaggi. Il narratore dice "ero preso dalla gioia", e questo carattere dell'"essere presi", quasi rapiti alla condizione attuale e concreta, è un aspetto primario attraverso cui il *fuori* impone le sue regole e stabilisce il suo particolare campo d'azione all'interno della narrazione. Nella narrativa di Maurice Blanchot troviamo numerosi esempi di personaggi che si possono considerare come figure di un'alterità che *prende* e attira verso di sé in modo incontrollato e incontrollabile. Simili personaggi agiscono come sottomessi ad una regola a loro ignota ed esteriore, che li porta a compiere azioni di cui non sembrano consapevoli. Il personaggio di Akim in *L'Idylle* è attratto da una forza continua di trasgressione, una legge che lo porta a rivendicare la sua estraneità alla norma dell'ospizio e dei suoi abitanti fino alla morte. Una stessa forza è quella che porta il personaggio di Thomas, in *Aminadab* (1942), all'interno della casa-ospedale in cui si smarrisce, e dalla quale non uscirà più. Ciò che lo attira dentro questo spazio di dispersione è l'interpretazione sbagliata del gesto di una donna alla finestra, interpretato da Thomas come un invito ad entrare o una richiesta di aiuto. Tutta la narrazione si sposta così all'interno della casa dove il protagonista si trova a vagare senza meta alla ricerca della donna che lo ha *chiamato*.

Un secondo motivo che delinea un'azione del *fuori* all'interno della narrazione, e che si associa alla dimensione appena vista, riguarda l'idea dell'incontro, alla quale abbiamo già fatto cenno precedentemente. Il movimento erratico, così come un'irrequietezza costitutiva, porta i personaggi ad una ricerca infinita nella quale avvengono gli incontri e gli scambi che aprono la trama ad 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*, inteso come qualcosa che non si può comprendere fino in fondo. Ad un livello più generale, il vagare senza meta dei personaggi, la loro totale sottomissione ad una logica che non padroneggiano, è lo stesso principio che costituisce il centro dell'ispirazione letteraria: l'incontro con lo straordinario. Blanchot, in *L'espace littéraire*, colloca il capitolo dedicato al *fuori* vicino a quel centro continuamente decentrato che idealmente è rappresentato dalla descrizione del mito di Orfeo ed Euridice. In questo modo, 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 improbabile, mai raggiunto e sempre prossimo. Il legame con la ricerca di Orfeo è dunque evidente, dal momento che anche il volto di Euridice si attesta come la promessa di un volto e non già come il volto 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. Una simile dinamica è quella compiuta dalla parola poetica che si avvicina infinitamente al mondo ma senza mai rappresentarlo o conoscerlo in modo univoco. 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, e necessaria, 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 all'interno del racconto, una riflessione del meccanismo profondo che auto-genera la *fiction*. È evidente che una simile idea di *fuori* sembra delineare una legge interna, una vera e propria "legge del racconto", 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.¹⁸

¹⁸ M. Blanchot, *Le livre à venir*, cit., p. 14. "è quello un rapporto molto delicato, forse una sorta di stravaganza ma essa è la legge segreta del racconto. Il racconto è un movimento verso un punto, non solo sconosciuto, ignorato o estraneo, ma tale che non sembra avere, al di qua o al di fuori di questo movimento alcuna sorta di realtà, e tuttavia è così potente che il racconto trae la sua forza attraente; a tal punto che non può nemmeno «cominciare» prima di averlo attratto, ma

Nel brano vengono delineati i rapporti e le relazioni con cui interagiscono i motivi del *fuori* di cui stiamo parlando. Una simile struttura diventa una 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 di carattere ludico, dove la regola che sottende alla costruzione della narrazione è legata ad una configurazione degli eventi narrati sottoposta ad uno svolgimento imprevedibile.

Sta qui il legame più diretto che sembra aprirsi all'interno del sistema narrativo proposto da Auster nei suoi romanzi con la logica del *fuori* articolata nel pensiero di Blanchot. Se i personaggi di Blanchot, infatti, sono presi in un movimento che non capiscono e che non sono in grado di controllare, come se fossero guidati da una forza estranea ed esterna, così anche i personaggi dei libri di Auster risultano spesso come delle marionette in balia del caso. La stessa forza che Blanchot sembra riconoscere al *fuori*, Auster la associa alla forma aleatoria da cui sembrano essere originate molte sue opere. Gli eventi "strani", le rivelazioni, gli incontri inaspettati sono tutti elementi che costituiscono la base di molti romanzi di Auster e spesso proprio a partire da queste contingenze si origina la possibilità della costruzione finzionale. È come se le contingenze costituissero una trama in cui le cose che accadono non sono sottoposte a una normale catena di consequenzialità. I personaggi si muovono di un movimento necessario, dove ogni azione è attratta verso un polo ad 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 ad un movimento errante. In questo senso, il numero *errato* che dà origine alla narrazione di *City of Glass* va inteso nella sua forma più aperta: non soltanto con il significato di "sbagliato" perché in opposizione ad 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 messo in atto dalla stretta correlazione tra l'atto narrativo e la continua necessità di scrivere. La scrittura stessa diventa quindi il *détournement* necessario a cui il personaggio-scrittore è sottoposto, e il suo andare alla deriva dipende da una predisposizione che riguarda prevalentemente la scrittura sul taccuino. Così, lo scrittore

è soltanto il racconto e il movimento imprevedibile del racconto a fornire il punto dove il punto diventa reale, potente e attraente".

sposessato della possibilità di dire consapevolmente, è messo nella condizione di essere guidato da un movimento che lo spinge a re-inventarsi di continuo.

III.2.1. Una legge della contingenza. *The Music of Chance*

In una conversazione del 1995 con lo scrittore e amico Gérard de Cortanze, Auster precisa che la sua scrittura è mossa dall'indagine delle stranezze che si presentano nella vita. Non al caso ma all'“incidente” è rivolta la sua attenzione¹⁹. L'incidente si configura come un evento che spezza una catena consequenziale logica; è ciò che (ac)cade ed interrompe 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 imprevisto, in grado di mettere in discussione ogni “legge”. Si apre così una nuova prospettiva, che lo stesso Auster precisa con le seguenti parole:

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.²⁰

Una simile visione, in termini narrativi, si riconosce perfettamente nella scrittura di *The Music of Chance* (1990). Come si può intuire già dal titolo, il romanzo è variamente dedicato ad esplorare le configurazioni, le armonie (o disarmonie) e gli intrecci, che il caso costruisce nella vita del personaggio protagonista Jim Nashe, fino a prenderlo completamente in una spirale di inesorabile dispersione di sé e delle sue certezze. L'intera vicenda narrata può essere riassunta brevemente con l'incipit che apre il romanzo:

¹⁹ Si veda G. De Cortanze, *La solitude du labyrinthe*, Actes Sud, Arles 2004, p. 107.

²⁰ B. Martin, *Paul Auster's Postmodernity*, cit., p. 36. “In termini filosofici, sto parlando del potere della contingenza. Vede, le nostre vite non ci appartengono realmente – appartengono al mondo, e nonostante i nostri sforzi per trovarvi un senso, il mondo a un luogo al di là della nostra comprensione.”

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.²¹

Nel brano sono presentati tutti gli elementi che durante la narrazione vengono poi disseminati e intrecciati seguendo una consequenzialità “misteriosa” e aleatoria. Per molti degli aspetti filosofici e narrativi che emergono a partire dai motivi elencati all'interno della citazione si può tracciare una relazione con quanto emerso nelle pagine precedenti a proposito della scrittura narrativa di Blanchot.

Jim Nashe, dopo aver ottenuto un'enorme somma di denaro in eredità, decide di viaggiare senza meta attraverso l'America. Si apre qui un primo tema, o una prima relazione con la dimensione del caso. Il vagabondaggio è direttamente legato ad un'erranza essenziale e profonda che trova il suo equivalente ideale nell'assenza di ogni fine posto all'atto di viaggiare. Così si muove il personaggio di Nashe, sempre in cerca di un luogo di là da venire e a cui tendere con assoluta devozione e dedizione. Il gioco del *détournement* messo in atto da un movimento ad ogni costo, nelle pagine di *The Music of Chance* si unisce anche a ciò che Auster definisce come *spoliazione*. In un articolo dedicato alla scrittura di Samuel Beckett, egli commenta: “The movement in each of his works is toward a kind of unburdening, by which he leads us to the limits of

²¹ P. Auster, *The Music of Chance* [1990], Faber and Faber, London 1992, p. 1. “Per un anno intero non fece altro che guidare, viaggiare avanti e indietro per l'America in attesa che i soldi finissero. Non si aspettava che sarebbe andata avanti per così tanto tempo, ma una cosa continuava a legarsi ad un'altra e, quando Nashe capì cosa gli stava succedendo, aveva superato il momento in cui voleva che finisse tutto. Il terzo giorno del tredicesimo mese, incontrò il ragazzo che si chiamava Jackpot. Fu uno di quegli incontri fortuiti che sembrano materializzarsi dall'aria sottile - un ramoscello che si rompe nel vento e improvvisamente cade ai tuoi piedi. [...] Aveva già gettato la spugna, poiché pensava non ci fosse più nulla da perdere, vide lo straniero come un rinvio, come l'ultima occasione di fare qualcosa per se stesso prima che fosse troppo tardi. [...] Senza il minimo tremito di paura, Nashe chiuse gli occhi e saltò”.

experience”²². Un movimento “in levare” che, da un punto di vista narrativo, si riflette in una sospensione degli eventi e delle descrizioni, fino ad una totale mancanza di coordinate. In merito a questa strategia narrativa, Aliko Varvogli ha parlato di “austerities” [austerità], giocando con il cognome dell’autore e la dimensione di austerità quasi estrema che la sua scrittura e i suoi personaggi presentano in molti libri²³. Del resto, proprio Varvogli descrive il movimento di Nashe in questi termini:

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.²⁴

Direttamente connesso all’errare del personaggio si trova il secondo tema centrale di *The Music of Chance*: l’incontro casuale con Jack Pozzi. 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 rimediare alla disattenzione ed invertire la marcia allo svincolo successivo, “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”²⁵. Come emerge chiaramente dalla scelta sintattica e lessicale fatta da Auster, non si tratta soltanto di una uscita autostradale sbagliata, ma piuttosto di una “strada sbagliata” presa consapevolmente, e seguita con dedizione. L’espressione “to be committed to”, infatti, rappresenta un impegno totale e consapevole nel compiere qualcosa. Usata nel caso di Nashe denota quindi una forma quasi volontaria di errore, di sottomissione alla natura del caso che lo ha portato all’incontro con Jack.

²² P. Auster, *Art of Hunger*, cit., p. 87. “In ognuno dei suoi lavori, il movimento è verso una sorta di spoliatura, attraverso la quale egli ci spinge ai limiti dell’esperienza”.

²³ Si veda A. Varvogli, *The World that is the Book*, Liverpool University Press, Liverpool 2001.

²⁴ Ivi, p. 106. “Nei suoi viaggi, Nashe è preso in un mondo autoreferenziale e chiuso; deve nutrire la sua fame per la guida, ma poiché questa funziona soltanto se non raggiunge alcuna meta, egli è condannato a continuare a guidare, sempre in movimento verso una destinazione che necessariamente si allontana mentre lui si avvicina”.

²⁵ P. Auster, *The Music of Chance*, cit., p. 6. “Impulsivamente uscì alla rampa successiva, sapendo esattamente che si era appena incamminato su una strada sbagliata. Fu una decisione improvvisa e non premeditata, ma [...] Nashe capì che non faceva alcuna differenza”.

È questo un evento fondamentale per l'intera vicenda di *The Music of Chance*, 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 con *qualcosa* o *qualcuno* di eccezionale, il caso di Nashe e Jack rientra nella categoria degli incontri straordinari visti in precedenza. Nel libro di Auster la casualità che porta alla conoscenza dei due personaggi sembra assumere la forma di un'attrazione verso il *fuori*. Jack Pozzi stesso viene 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”²⁶. Anche in questo caso la scelta dei termini ci aiuta ad introdurre la descrizione dell'evento all'interno dell'orizzonte semantico del *fuori*: Nashe agisce inconsapevolmente, quasi come sotto l'impulso di una forza occulta, mentre il giovane viene identificato con l'appellativo di “straniero”. 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. Gli restano soltanto i soldi dell'eredità e la sua automobile. Tagliare i ponti con tutta la sua vita non è un tentativo di fuga ma piuttosto una deviazione – anche in questo caso, una strada diversa –, una *divergenza* rispetto ad una linea retta. Così Nashe decide di dedicarsi soltanto a viaggiare in macchina per le strade d'America rendendosi conto che “he was no longer in control of himself, that he was fallen into the grip of some baffling, overpowering force”²⁷. Un simile stato di sottomissione è possibile per il personaggio soltanto a patto dell'abbandono preventivo di tutto ciò che possiede e di ogni volontà. In questo senso Nashe è portato alla deriva, in preda ad 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

²⁶ Ivi, p. 20. “Prima che si rendesse conto di ciò che stava facendo, aveva già fermato la macchina e abbassato il finestrino del passeggero, sporgendosi per chiedere allo straniero se aveva bisogno di aiuto”.

²⁷ Ivi, p. 7. “non poteva più controllare se stesso, che era caduto nella presa di una forza sconcertante e opprimente”.

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.²⁸

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*. Per altro, il termine “recklessness” 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. Una possibile traduzione di questo termine è “negligenza”, nella sua accezione di “noncuranza”, e soprattutto nell’accezione di una “negazione di attenzione”. Come emerge anche dall’incipit sopra citato, 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 attratto ha quindi la sua necessaria controparte in uno stato di noncuranza che permette di seguire ciecamente gli eventi. Michel Foucault, parlando dei personaggi di Blanchot, considerava la negligenza come l’atteggiamento primario ed essenziale attraverso cui la legge del *fuori* muove ed 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 son passé, ses proches, toute son autre vie qui est ainsi rejetée dans le dehors.²⁹

È questa esattamente la condizione in cui Nashe è presentato all’inizio di *The Music of Chance*.

²⁸ Ivi, pp. 9-10. “noncuranza e violenza che gli davano una profonda soddisfazione, ma nulla poteva eguagliare il semplice piacere di gettare via le cose. [...] Si sentiva come un uomo che aveva ormai trovato il coraggio di piantarsi un proiettile in testa – ma in questo caso il proiettile non era la morte, ma la vita, era l’esplosione che innesca la nascita di nuovi mondi”.

²⁹ M. Foucault, *La pensée du dehors*, cit., p. 531. “L’attrazione ha come correlativo necessario la negligenza. Dall’una all’altra i rapporti sono complessi. Per poter essere attratto, l’uomo deve essere negligente – di una negligenza essenziale che ritiene nullo ciò che sta facendo [...] e inesistenti il suo passato, chi gli sta vicino, e tutto il resto della sua vita che viene così rigettato nel fuori.”

Ma le affinità con l'idea di *fuori* così come espressa nel pensiero di Blanchot a livello narrativo non si esauriscono qui. Sebbene in questo libro Auster non descriva l'attività della scrittura, né tanto meno presenti un personaggio-scrittore, sembra possibile vedere l'intero romanzo 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 ad una partita che ha in palio abbastanza denaro da poter rendere ricchi i due personaggi. Dopo aver dato prova della sua bravura con le carte, Jack contatta due giocatori, Stone e Flower, che aveva già "ripulito" in una partita precedente, e organizza con loro una sorta di rivincita. Al momento fatidico, però, la fortuna volta le spalle a Jack che perde la partita e si ritrova con un debito altissimo che né lui né Nashe hanno la possibilità di saldare. I due si rassegnano ad una strana e assurda forma di pagamento: lavorare per i due creditori sottoscrivendo un contratto che li condanna, di fatto, ad un periodo di lavori forzati per costruire un muro senza alcuna funzione. Anche in questo caso, Nashe e Jack non hanno alternative e si abbandonano alla folle "punizione", considerandola come un percorso di purificazione possibile. L'intera esistenza dei due è così sottomessa ad una pura logica della casualità. La parte precedente alla partita di poker e la partita stessa diventano quindi soltanto una sorta di preludio a quanto accade nella seconda parte della narrazione, che si concentra sulla descrizione della "prigionia" dei due personaggi. Come sostiene Tim Woods, "*The Music of Chance* presents us with a narrative that invites a rationalist and realist interpretation, but which increasingly takes on a surrealist content"³⁰, di fatto suggerendo una bipartizione anche da un punto di vista concettuale. Il libro risulta equamente divisibile in due sezioni che si possono considerare come due momenti del movimento attivato dal caso, inteso come "versione" austeriana 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*,

³⁰ T. Woods, *The Music of Chance: Aleatorical (Dis)harmonies*, in *Beyond the Red Notebook*, cit., p. 148. "*The Music of Chance* presenta una narrazione che invita ad un'interpretazione realistica e razionale, ma che via via presenta un contenuto surrealista".

in cui la negligenza attiva il processo di scomparsa che investe i personaggi. Della prima fase abbiamo già detto, vediamo ora come si struttura il seguito.

L'inizio del secondo momento della storia non è precisamente collocato ma si può ricostruire attraverso alcuni eventi che nel libro sono evidenziati in modo marcato. Con l'ingresso nella casa di Stone e Flower abbiamo un primo cambio di ambiente, e la scena è descritta in modo surreale. 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 assolutamente banali e privi di ogni valore, accumulati nel tempo senza una logica se non quella della casualità con cui sono stati trovati. La collezione ricorda direttamente la teoria dell'*objet trouvé* surrealista, scelto sulla base di caratteristiche estetiche, e sovraccaricato di un valore particolare per via delle contingenze che lo hanno portato alla luce. Dall'altra parte, la stanza di Stone è occupata dal plastico della "Città del Mondo", 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 ed 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.

Alla fine di questo giro "rituale", Pozzi, Stone e Flower si siedono al tavolo da gioco per cominciare la loro partita. Dopo alcune ore, però, con la scusa di doversi sgranchire, Nashe esce dalla stanza in cui i tre stanno giocando. Arrivato nuovamente davanti al plastico della "Città del Mondo" è come preso da un impulso incontrollato e stacca violentemente 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"³¹. L'intera scena assume l'aspetto della rottura di un equilibrio precario, un maleficio o un rito voodoo. Anche questo gesto segna un momento di passaggio, tanto che da allora la partita di Jack comincia ad andare male fino alla disfatta finale e all'"incarcerazione".

³¹ P. Auster, *The Music of Chance*, p. 97. "Non era sicuro del perché l'avesse fatto, ma l'ultima cosa che stava cercando in quel momento era una ragione. Anche se non era in grado di capirlo, sapeva che era assolutamente necessario".

Qui si apre concretamente 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, senza l'aiuto di mezzi meccanici nemmeno per il trasporto dei grandi e pesanti massi, e un uomo di nome Murks viene messo a guardia del "cantiere". L'intera vita di Nashe e Pozzi viene posta completamente nelle mani di Stone e Flower, 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 quando aveva ormai saldato definitivamente il suo debito ed era ad un passo dal tornare libero.

Da un punto di vista diegetico, questi sono i fatti. In termini più generali, però, questa fase sembra rappresentare l'idea di una dinamica interna e misteriosa molto simile a quella vista a proposito della relazione tra una teoria del *fuori* e quella che Blanchot definisce "legge del racconto". In tutta la seconda parte del libro, infatti, una forza misteriosa di connessioni sembra agire secondo una legge propria che è quella di una *sospensione* su più livelli. La tenuta di Stone e Flower rappresenta il luogo di un'alterità totale sotto più punti di vista. Qui vige una legge autonoma rispetto ad ogni forma esterna e condivisa, tanto che il trattamento scelto per punire i due debitori rappresenta una violazione di ogni diritto. In sostanza

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.³²

Non soltanto sospensione del diritto, quindi, ma anche una sospensione della condizione più generale di esseri umani. A rendere la situazione ancora più paradossale 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. Ma è una rimozione che colpisce anche gli stessi Stone e Flower, che dopo aver condannato Nashe e Pozzi scompaiono definitivamente dalla narrazione.

³² Ivi, p. 113. "Era come se un comunicato segreto fosse stato diffuso silenziosamente per tutta la casa, informando che [Nashe] e Pozzi non contavano più nulla, che erano stati relegati alla categoria di nonpersone."

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 che si incontrano nei romanzi e nei racconti di Kafka, anche Murks diventa l’ingranaggio di un sistema che accetta passivamente, e contribuisce a portare avanti senza riserve.

Del resto, che questo sia uno dei romanzi di Auster dai tratti più kafkiani risulta evidente dall’atmosfera assurda e torbida che percorre tutta la seconda parte³³. A partire dall’ingresso nella casa, inoltre, la narrazione introduce una riflessione sulla legge: ad una legge autonoma che si presenta come compiaciuta della propria assurda crudeltà si affianca un’altra legge, ancora più misteriosa, e legata 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 una 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.³⁴

Anche in questo caso, come un personaggio di Kafka, a Nashe non resta altra scelta se non quella di sottomettersi ad una norma che non può capire. La scelta di Nashe, però, non è la rassegnazione, ma piuttosto 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

³³ 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. Si veda A. Varvogli, *The World that is the Book*, cit., pp. 108-115.

³⁴ P. Auster, *The Music of Chance*, cit., p. 188. “Il suo corpo era dolorante, e i suoi muscoli erano diventati incredibilmente deboli, quasi esausti, come se improvvisamente stesse bruciando di una febbre alta. Era strana la rapidità con cui gli era piombata addosso: non appena Murks aveva pronunciato la parola *influenza* lui l’aveva presa. [...] Forse ora era così svuotato che anche una parola poteva farlo ammalare”.

di giudizio. Come nell'*epoché* scettica, il suo atteggiamento tende ed 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 dalla dinamica e dal movimento che attraversa tutta la prima parte. La promessa di una narrazione *on the road* viene tradita del racconto del lungo periodo di detenzione. Rispetto all'intreccio movimentato 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 la metafora stessa del 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 ad 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 visibile e toccabile. 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. In altre parole, nella narrazione il muro si configura sempre più 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"³⁵, 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 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.³⁶

³⁵ Ivi, p. 205. "Ogni volta che sollevava un'altra pietra, si sentiva come se stesse sollevando Pozzi".

³⁶ Ivi, p. 203. "sentiva di soddisfare un bisogno interiore, qualche costrizione a tenere traccia di se stesso e di non perdere di vista il punto in cui era [...]. Cominciò a considerarlo come un diario, un giornale di bordo in cui i numeri rappresentavano i suoi pensieri più intimi".

In questo modo anche Nashe, così come tutti gli altri personaggi del romanzo, viene assorbito nelle pietre del muro, scompare 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 attraente 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 la poesia *Disappearances*, in cui si legge: “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”³⁷. 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 all'interno del muro, sepolta per sempre tra quelle pietre. Inoltre, già il nome “stone” è significativo in un simile orizzonte, perché ciò che resta di lui è soltanto un'altra pietra nel muro o un semplice nome nella narrazione, senza più referente.

Sebbene non direttamente come nel caso dei libri precedenti, *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 ad una rarefazione inesorabile, ad un significato sempre sfuggente e mai compreso. In quanto circoscrive ulteriormente uno spazio che è già determinato dalla recinzione, il muro traccia 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 in un riferimento musicale che Auster inserisce nel libro, e che presumibilmente fornisce il riferimento del titolo: *Les barricades mystérieuses* del compositore francese François Couperin. Tra il brano e l'impianto narrativo, si instaura una relazione forte, 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

³⁷ P. Auster, *Ground Work*, cit., p. 61. “e inoltre il linguaggio delle pietre, / dato che sa che per tutta la vita / una pietra / farà spazio ad un'altra pietra / per fare un muro”.

was quite another thing from knowing what they meant”³⁸. Sono quindi barricate che trovano un corrispettivo concreto (il muro, la scrittura, l’armonia delle note), ma misteriose perché agiscono in funzione di una legge e di una costruzione inspiegabili. Il brano di Couperain è in sostanza un’armonia mai risolta, dove ogni nuova nota o melodia può aprire all’infinito la composizione, senza portarla ad una conclusione. 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 con la 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 ad interrompersi bruscamente in una forma di scomparsa che investe ogni cosa.

III.2.2. *Leviathan*. La legge del mondo, la legge del racconto.

L’attenzione che Auster rivolge al tema della legge emerge con forza anche in *Leviathan* (1992). Considerato come il più realistico dei suoi romanzi, esso abbandona l’atmosfera misteriosa delle pagine di *The Music of Chance*, e trova, invece, con *The Locked Room* una maggiore affinità, al punto che lo si potrebbe quasi considerare una continuazione postuma della storia inclusa nella *Trilogia*. *Leviathan* è la narrazione di uno scrittore, Peter Aaron, che racconta la vita e la lunga amicizia con un altro scrittore scomparso di nome Benjamin Sachs. Sono molti gli elementi che ritornano tra *The Locked Room* e *Leviathan*: anche in questo caso Aaron è innamorato della moglie dell’amico, invidia le sue capacità di scrittore, e ammira la sua facilità nell’intessere relazioni con persone interessanti. Del resto, anche da un punto di vista strettamente testuale, all’inizio delle due storie ritroviamo una stessa formula. Nelle prime 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”³⁹. Non è trascurabile il cambio di soggetto a cui è

³⁸ P. Auster, *The Music of Chance*, cit., p. 181. “per quel che lo riguardava, le barricate rappresentavano il muro che stava costruendo nel prato, ma ciò era un’altra cosa rispetto al sapere cosa significavano.”

³⁹ Cfr. P. Auster, *Leviathan*, cit., p. 51. “Così come lo stesso Sachs, io sono il luogo dove tutto comincia”; P. Auster, *The New York Trilogy*, cit., p. 199. “Lui è il luogo dove tutto comincia per me”.

riferita la frase. 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, troviamo fin da subito una vicinanza anche di carattere ontologico tra il narratore e il personaggio, e non a caso i due rappresentano entrambi 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.

Il libro si apre con la notizia di un uomo dilaniato dall'esplosione di una bomba sul ciglio di una strada. Pur avendo perso di vista Sachs da molto tempo, Aaron associa immediatamente il nome dell'amico a quello dell'uomo fatto a pezzi nell'esplosione. Comincia così una corsa contro il tempo che porta Aaron a scrivere un libro per ricostruire la figura di Sachs, e le ragioni del 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.⁴⁰

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 "Master Narrative" costruita dai media e dall'FBI⁴¹. In

⁴⁰ P. Auster, *Leviathan*, cit., pp. 2,7. "Una volta che il segreto è uscito, ogni sorta di bugia verrà detta, terribili invenzioni circoleranno sui giornali e sui rotocalchi [...]. Non è che io voglia difendere ciò che ah fatto, ma dato che non è più nella posizione di difendere se stesso, il minimo che posso fare è spiegare chi era e raccontare la storia vera [...]. In altre parole, per il tempo in cui io sono qui nel Vermont a scrivere questa storia, loro saranno impegnati a scrivere la loro".

⁴¹ 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

Leviathan il concetto stesso di *fuori* sembra essere declinato a partire da uno stretto confronto con la legge: da una parte quella del mondo, rappresentata dagli agenti dell’FBI, e dall’altra quella del racconto, incarnata dalle figure di Aaron e Sachs e dalle loro opere. Il contrasto tra i personaggi che incarnano le due leggi, inoltre, assume l’aspetto di un gioco delle parti, e il narratore si sofferma sul particolare degli occhiali da sole indossati dagli agenti:

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.⁴²

La legge del mondo e la legge del racconto mettono così in gioco ogni forma di affidabilità, e sollevano un dubbio riguardo a tutto ciò che si legge nel resoconto del narratore.

Anche il titolo del libro, per altro, segnala già un rimando diretto all’ambito della legge del mondo, con il richiamo all’opera capitale del filosofo inglese Thomas Hobbes⁴³. Hobbes descrive lo Stato come un Leviatano, una creatura immensa e composta di diverse parti, ognuna delle quali svolge un preciso ruolo che la rende necessaria al funzionamento dell’intero organismo. La legge è quindi indispensabile e indiscutibile, e la sua espressione è l’assolutismo dell’autorità che la incarna. Nella “versione” di Auster, il Leviatano diventa il simbolo di un potere corrotto, di un sistema che esclude e opprime i propri cittadini fino a portarli alla ribellione. Il titolo ha quindi un valore che

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, una 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.

⁴² P. Auster, *Leviathan*, cit., p. 5. “Questi erano gli occhiali di ordinanza, per così dire, e davano alla scena una qualità artificiale, come se gli uomini che li indossavano fossero soltanto degli attori [...]. Ciò mi consentiva di pensare anche a me stesso come ad un attore, e dato che ero diventato qualcun altro, ebbi subito il diritto di illuderli, di mentire senza il minimo rimorso di coscienza”.

⁴³ 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), pp. 87-91.

potremmo definire critico rispetto alla tesi di Hobbes, e ciò è evidente già a partire dall'epigrafe di Emerson in apertura: "Every actual state is corrupt". Qui è il termine "attuale" a fornire una possibile chiave di lettura per comprendere il livello su cui si gioca l'interno romanzo e, in particolare, il ruolo della scrittura così come inteso da Aaron e Sachs. *Leviathan*, infatti, si può considerare come la descrizione di alcuni tentativi per porsi in contrasto con una dimensione attuale, e quindi effettiva e fattuale, delle cose e della legge. In altri termini, il contrasto tra una legge del mondo – attuale nelle sue molteplici configurazioni e applicazioni – e quella del racconto, intesa nei termini visti fin 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. Allo stesso tempo, però, la premessa generale del narratore mette in luce il fatto che

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.⁴⁴

Sebbene rimanga impossibile costruire una narrazione precisa in grado di rappresentare qualcuno o qualcosa, la scrittura per Aaron diventa una sorta di operazione necessaria. L'attore-narratore, indipendentemente dal fatto che si possa o meno considerare veritiero il suo racconto, si fa portatore di un'autorità fondamentale: quella della narrazione. Gli agenti, e la legge che rappresentano, sono tenuti in scacco dalla legge della narrazione incarnata dalle parole di Aaron, il quale ha l'autorità di dire ogni cosa. 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 dagli agenti che indagano sulla morte di Sachs. E d'altra parte, come Aaron, il narratore del *récit* di

⁴⁴ P. Auster, *Leviathan*, cit., p. 22. "Non ho nulla su cui fare affidamento se non i miei ricordi. Non dico che si debba dubitare di questi ricordi, che ci sia qualcosa di falso, ma non voglio presentare questo libro come qualcosa che non è. Non c'è nulla di definitivo [...]. Non è una biografia e un ritratto psicologico esaustivo, e sebbene Sachs mi abbia confidato molte cose negli anni della nostra amicizia, non credo di avere più di una parziale conoscenza di chi fosse".

Blanchot afferma: “Je m’étais intéressé à leur recherche. Nous étions tous comme des chasseurs masqué. Qui était interrogé ? Qui répondait ? L’un devenait l’autre. Les mots parlaient seuls”⁴⁵.

A proposito della *performance* dell’io narrante del *récit* di Blanchot, Derrida scrive che la fine del racconto

non risponde alla richiesta delle autorità che esigono un *autore*, o ancora di un narratore, un *Io* capace di ordinare una sequenza narrativa, capace di ricordare e dire la verità. [...] La via narrativa, se fosse possibile, deborderebbe l’investigazione poliziesca. [...] la richiesta autoritaria fa pressione su una voce narrativa affinché questa diventi voce narrante e *dia luogo* ad un racconto *identificabile*, raccolto, coordinato nel proprio soggetto e nel proprio oggetto.⁴⁶

Le stesse parole sembrano adattarsi perfettamente alla pratica narrativa adottata da Aaron, il quale si presenta come *luogo* di inizio e, soprattutto, come portatore di un’autorità parallela che permette la sua personale *performance* scritturale a prescindere da ogni esattezza. Da questo punto di vista, anche il motto di Hobbes, “Auctoritas, non veritas, facit legem” sembra intrattenere una relazione profonda rispetto alla scrittura di Aaron. L’intera narrazione si pone oltre ogni pretesa di esaustività, *fuori* dalla legge del mondo: una sorta di versione alternativa che trattiene in sé la vaghezza di ogni passato vissuto e mai compreso fino in fondo. Peter Aaron costruisce il suo racconto spingendo i fatti verso un territorio poco rigoroso e definibile: quello degli affetti, dei ricordi e delle motivazioni personali. La narrazione della vita di Sachs assume la forma di una composizione fatta di incontri fatali, rivelazioni infantili che diventano lezioni di vita, e soprattutto incarna una legge autonoma fatta di scelte irrazionali, molto simile alla legge della contingenza vista in *The Music of Chance*.

La vicenda narrata dal libro si struttura quindi attraverso una doppia linea: da una parte la cornice, 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

⁴⁵ M. Blanchot, *La folie du jour*, cit., p. 21. “Mi ero interessato alla loro ricerca. Eravamo tutti come cacciatori mascherati. Chi era ad interrogare? Chi a rispondere? L’uno diventava l’altro. Le parole parlavano da sole.”

⁴⁶ J. Derrida, *Paraggi*, cit., pp. 200-206.

agenti dell’FBI; dall’altra la narrazione della vita di Sachs. Fin dall’inizio quest’ultimo è presentato come un *outsider*. Nel primo capitolo sono riportati due eventi che hanno segnato profondamente il suo agire, in particolare per quel che riguarda il rapporto con l’istituzione e le sue forme. Aaron racconta che Sachs, ancora ventenne, viene messo in carcere con l’accusa di diserzione del servizio militare per aver rifiutato di combattere in Vietnam. L’esperienza rappresenta un primo scontro con lo Stato, che punisce duramente il pacifismo del ragazzo e contribuisce a far sorgere in lui una certa disillusione verso la presunta libertà di opinione 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 attraverso una scrittura ispirata dalla lettura di Henry David Thoreau⁴⁷. Aaron si sofferma poi sul ricordo di un episodio personale raccontato da Sachs riguardo ad una gita al monumento della Statua della Libertà fatta in gioventù. Sachs descrive l’imbarazzo provato per via dell’abbigliamento che la madre lo aveva obbligato ad indossare in quel giorno, e sottolinea quanto questa piccola forma di costrizione fosse in contrasto netto con il simbolo che stavano per visitare: “There we were, about to pay homage to the concept of freedom, and I myself was in chains”⁴⁸. Come nel caso dell’incarcerazione, anche qui viene messa in luce la dimensione contraddittoria dell’istituzione, che, in nome di un “bene” superiore e condiviso, sacrifica la libertà di pensiero del singolo.

La Statua della Libertà diventa per Sachs il simbolo di un potere che opprime ogni individualità e costituisce un correlativo oggettivo della legge del mondo. In opposizione a questa legge “attuale”, però, viene subito presentata l’alternativa letteraria e finzionale della scrittura. Il primo ed unico libro pubblicato da Sachs si intitola, emblematicamente, *The New Colossus*, dall’omonimo sonetto scritto nel 1883 dalla poetessa Emma Lazarus⁴⁹. Anche in questo caso, però, si può leggere un riferimento

⁴⁷ Si veda P. Auster, *Leviathan*, cit., p. 28. Qui si fa riferimento al saggio pubblicato da Thoreau, *Civil Disobedience* (1849), in cui il trascendentalista americano promuove una forma di resistenza ad 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, per altro, rimanda direttamente anche all’epigrafe iniziale di Emerson, e ha avuto una forte influenza sui movimenti non-violenti di opposizione civile del Novecento.

⁴⁸ Ivi., p. 33. “Eravamo lì per rendere omaggio al concetto di libertà e io stesso ero in catene”.

⁴⁹ I versi del componimento sono incisi su una placca di bronzo posta ai piedi della Statua della Libertà.

velato al *Leviatano* di Hobbes. Infatti, nel frontespizio del libro del filosofo, il sovrano è graficamente raffigurato come un individuo immenso formato dalle teste di tutti gli altri individui, e assume la forma di un gigante. Il *New Colossus* di Sachs è un romanzo storico che racconta il clima politico in cui è stato concepito il monumento della Statua della Libertà, clima che viene posto in netto contrasto con l’America a lui contemporanea. Aaron parla del libro dicendo che in quelle pagine “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”⁵⁰. Questa 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 e viene fatto a pezzi.

Nei termini del nostro discorso, il personaggio di Benjamin Sachs si può identificare come una figura del *fuori*, straniero alla propria patria e alla propria cultura, in una condizione di perenne esilio, sia come scrittore sia come terrorista. Egli presenta tratti simili a quelli del personaggio de *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 ogni forma di differenza e differenziazione. Così come il personaggio di Akim nel *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, l’idillio e l’idolo promettono una condizione che non sono in grado di mantenere, e si attestano come esempi di universalità solo a patto di annullare ogni diversità o alterità.

Anche un altro evento collegato alla Statua segna profondamente la vita di Sachs. Aaron racconta che ad una festa in terrazza organizzata in occasione del centesimo anniversario della costruzione del monumento Sachs stava seduto in bilico su una scala

⁵⁰ Ivi., p. 40. “L’emozione dominante era la rabbia, rabbia contro l’America, una rabbia in piena regola contro l’ipocrisia politica, rabbia come arma per distruggere i miti nazionali”.

antincendio: improvvisamente, a causa di un movimento brusco di uno degli invitati, precipita nel vuoto. Nonostante l'altezza, la caduta non si rivela fatale ma rappresenta il punto di una svolta sostanziale nella mente del personaggio. Sachs descrive ad Aaron i pensieri e le sensazioni provate durante la caduta con queste parole:

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.⁵¹

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, Sachs scompare definitivamente senza lasciare tracce. Il testo accompagna 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 in questi termini: "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"⁵². Come nel brano citato precedentemente, Sachs è attraversato dalla convinzione che tutto ciò che ha fatto fino a quel momento sia stato vano, al punto da

⁵¹ Ivi., pp. 116-117. "Prima realizzai che stavo cadendo, e poi realizzai che ero morto. Non sto dicendo che sentivo che stavo per morire, dico che ero già morto. Ero un uomo morto che cadeva nell'aria, e anche se tecnicamente ero ancora vivo, ero morto, morto come un uomo seppellito nella sua tomba. [...] Anche se cadevo, avevo già passato il momento in cui mi schiantavo a terra. Avevo oltrepassato il momento dell'impatto, passato il momento di andare in pezzi. Mi ero trasformato in un cadavere [...]. Non ero più là. Avevo lasciato il mio corpo, e per una frazione di secondo vidi me stesso scomparire".

⁵² Ivi., p. 122. "Non voglio passare il resto della mia vita arrotolando pezzi di carta in una macchina da scrivere. Voglio alzarmi dalla mia scrivania e fare qualcosa. I giorni in cui ero un'ombra sono finiti".

descrivere sé stesso come un'ombra. Il nuovo Sachs, invece, agisce nel mondo con il nome di "Phantom of Liberty"⁵³, e con questo soprannome firma le sue esplosioni.

La metamorfosi da "ombra" a "fantasma", che attraversa il libro come una trama in filigrana, è forse l'elemento più significativo della scomparsa di Sachs. In un simile orizzonte, la dimensione fondativa del personaggio sembra quella di un lento venir meno legato alla sua opposizione alla legge; contrasto che definisce il suo silenzio e il suo isolamento. La forma fantasmatica stessa è per sua natura relativa ad un'idea di manifestazione dell'assenza, e nel caso di *Leviathan* incarna pienamente l'elemento liminale e instabile legato al personaggio. Sachs non è più soltanto un *outsider* o un reietto della società. Egli 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.

La condizione necessaria perché avvenga l'attrazione verso la forma postuma della vita di Sachs è legata alla negligenza del personaggio, e ad una serie di incontri tanto casuali quanto fatali. La sua caduta dalla scala antincendio era stata indirettamente causata da una donna, Maria Turner, un'amica fotografa, che al momento dell'incidente urta Sachs facendogli perdere l'equilibrio. Nelle parole di Aaron, Maria è descritta come "the embodiment of his catastrophe, the central figure in the drama that had precipitated his fall, and therefore no one could have been as important to him"⁵⁴. In sostanza la donna assume il ruolo di innesco per la trasformazione di Sachs. La donna racconta ad Aaron che Sachs, dopo essere sparito, si è rifugiato in una casa nel Vermont – la stessa in cui Aaron sta scrivendo il suo resoconto. Una notte, egli si smarrisce in un bosco. Il mattino seguente riesce a raggiungere una delle poche strade che collegano quel posto isolato alle città limitrofe. A questo punto, nel giro di poche pagine, Aaron descrive un'ulteriore svolta fondamentale nella vita dell'amico. Dopo aver accettato il passaggio di un automobilista, per strada i due si fermano ad aiutare un uomo, Reed Dimaggio,

⁵³ Cfr. Ivi., p. 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.

⁵⁴ *Ibid.* "l'incarnazione della sua catastrofe, la figura centrale nel dramma che ha accelerato la sua caduta, e per questo nessun altro è stato così importante per lui".

rimasto in panne con la macchina. Sachs qui 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 ad opera dello stesso Sachs, che si è visto minacciato in quanto testimone. In rapida successione la storia presenta le fasi che seguono a questo evento: 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 parte del racconto di Aaron in cui la trama si infittisce, portata avanti da relazioni inaspettate tra i personaggi. Sachs arriva a Lillian, la moglie di Dimaggio, ancora grazie all'aiuto di Maria Turner, dato che le due donne sono molto amiche. Egli comincia una nuova vita, nel tentativo di espiare la propria colpa attraverso una forma di incarcerazione auto-imposta. La casa di Lillian diventa il suo rifugio: grazie ai soldi trovati nel pick up, Sachs si occupa della vedova e della giovane figlia. Col tempo è trascinato e attratto all'interno della vita di Dimaggio, come spinto da una forza esterna, ossessionato dalla sua figura al punto di affermare:

I started to think about Dimaggio all the time, to compare myself to him, to question how we'd come to be together on that road in Vermont. I sensed a kind of cosmic attraction, the pull of some inexorable force.⁵⁵

Scavando sempre più nella vita di Dimaggio, Sachs scopre che anche quest'ultimo ha attraversato le sue stesse crisi di coscienza, e soprattutto il travagliato dissidio tra la scrittura e l'azione. Nel tentativo di descrivere quali siano le ragioni di questa ammirazione, Sachs dice: "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"⁵⁶. È uno scambio di energia vitale che sembra riprodurre quello stesso scambio messo 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

⁵⁵ Ivi, p. 224. "Cominciai a pensare a Dimaggio tutto il tempo, a fare dei parallelismi tra me e lui, a chiedermi in che modo ci siamo trovati ad essere su quella strada del Vermont entrambi. Ho provato una sorta di attrazione cosmica, la spinta di una qualche forza inesorabile."

⁵⁶ Ivi, p. 225. "Finché dedicavo me stesso a Dimaggio, era come se lo tenessi in vita. Gli avrei dato la mia vita, per così dire, e in cambio lui mi avrebbe restituito la mia".

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 attraverso una struttura rizomatica in cui ogni evento si attesta come snodo fondamentale al fine di “attuare” diverse configurazioni⁵⁷. Si ripete anche qui la stessa tensione verso l’altro che abbiamo visto in precedenza. Nel caso di *Leviathan* non è più soltanto il narratore a subire l’attrazione: piuttosto egli si attesta come testimone del movimento attrattivo, un osservatore 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 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 sulla vita dello stesso Sachs; ma è anche il dattiloscritto che Aaron consegna all’agente dell’FBI alla fine del libro (e il libro stesso che leggiamo), aggiungendo così una nuova narrazione alle indagini degli investigatori. 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 ad 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 molte di queste voci. Il libro 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”⁵⁸. 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

⁵⁷ Aliko Varvogli, facendo riferimento al noto racconto di Borges, descrive la narrazione di *Leviathan* come un “sentiero che si biforca”. Cfr. A. Varvogli, *The World that is the Book*, cit., p. 143.

⁵⁸ Ivi, pp. 69, 98. “Non bisogna sempre credere a Lillian”; “Fanny mi ha detto una cosa, Sachs me ne ha detta un’altra [...] mi hanno presentato due versioni della verità, due realtà separate e distinte”.

lettore – sono destinate a restare senza risposta. Il senso di frustrazione di Aaron viene descritto nel seguente passo, dopo l'ultimo incontro con Sachs: "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"⁵⁹. La presunta autorità di Aaron 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 ad ogni potere.

III.3. Dalla *quest* alla *question*. L'arte della fuga

Si è visto come *The Music of Chance* e *Leviathan* presentino una riflessione articolata sull'idea di legge, quella del mondo e quella del racconto, e come quest'ultima in particolare sia il centro attorno a cui ruota la dinamica compositiva. Nella sua relazione con il *fuori* come dimensione propulsiva e originaria di ogni sistema narrativo, "la legge del racconto" è declinata in Auster attraverso la presentazione di una forma più semplificata, volta ad indagare le infinite configurazioni del caso e della contingenza aperte dalla costruzione finzionale. Gli Incontri fortuiti sono gli elementi base per fare sì che gli eventi raccontati in *The Music of Chance* e in *Leviathan* si attuino nella loro tensione sempre rivolta verso un moto perpetuo e senza possibilità di risoluzione, e né in un caso né nell'altro siamo in grado di ricavare una fine, se non per via di una drastica e radicale interruzione del flusso narrativo.

Il modo di procedere della storia, in entrambi i romanzi, sembra essere quello di un accumulo di situazioni, di "fili e di trame" intrecciate e mai chiuse in grado di formare una struttura che mette in forse la stessa presenza dei personaggi. La costruzione narrativa lascia aperte molte vie di fuga in cui gli elementi della *fiction* si dissolvono e scompaiono in modo misterioso. Una simile idea sembra rimandare ancora alle parole con cui si chiude la prima parte della poesia *Disappearances*: "all these stones / will

⁵⁹ Ivi, 235. "Volevo sapere di Maria Turner, di Fanny, del manoscritto di *Leviathan*, [...]. C'erano migliaia di trame perdute, e credevo di avere il diritto di sapere tutto, che lui [Sachs] aveva il dovere di rispondere alle mie domande".

form the monstrous sum / of particulars”⁶⁰. Le parole-pietra diventano le cellule base della costruzione di un’opera che si attesta come insieme di forme particolari e di contingenze annullate nella loro specificità. Ciò dà vita ad una composizione senza fine. La scrittura, quindi, assume il potere di costruire – si è visto nel caso del muro di *The Music of Chance* –, ma anche di distruggere, nella misura in cui a partire da essa il personaggio di Sachs fa esplodere ciò che aveva costituito per lui l’oggetto di un riferimento culturale e letterario. L’azione creatrice e distruttrice della parola rimanda alla tensione tra affermazione e negazione che la scrittura mette in atto secondo la teoria di Blanchot, e configura la narrazione come il luogo di una ricerca infinita dei personaggi.

In un’estesa e dettagliata analisi dell’opera di Auster, Ilana Shiloh si concentra sul ruolo fondamentale della *quest*⁶¹ come elemento che mette in moto la narrazione. I protagonisti sono spinti al movimento da un impulso alla ricerca di qualcosa o qualcuno. Considerando la *quest* come una sorta di “infrastruttura sottesa alle opere”, Shiloh evidenzia come la scrittura di Auster declini questo topos in una continua e inarrestabile deriva: un movimento a cui viene meno ogni meta. Nel caso di Auster, infatti, la ricerca è sempre principalmente una ricerca dell’altro (inteso qui come un altro personaggio) che si trasforma poi in una ricerca di sé, nel tentativo di ricostruire la propria vita dopo una tragedia o un trauma. Non un percorso lineare ma piuttosto il girare attorno ad un oggetto spesso soltanto intravisto che rappresenta l’assenza di ogni punto fisso e di ogni centro.

Sebbene in linea teorica ogni ricerca presupporrebbe un linguaggio rappresentativo in grado di far progredire la narrazione verso un punto di scioglimento della trama, nel caso di Auster non ritroviamo questo modo di procedere. La sua scrittura, infatti, non è rappresentativa ma piuttosto autoreferenziale, e pone la struttura stessa del linguaggio al centro della ricerca, dell’interrogazione e del dubbio. Da qui allora “la mostruosa somma dei particolari” che vengono intrecciati nella scrittura non costruisce una linea retta verso una fine della storia che garantisce la risoluzione dei problemi, ma piuttosto

⁶⁰ P. Auster, *Ground Work*, cit., p. 61. “Tutte queste pietre / formeranno la somma mostruosa / dei particolari”.

⁶¹ Si veda I. Shiloh, *Paul Auster and Postmodern Quest: on the road to nowhere*, Peter Lang, New York 2002.

rappresenta un ulteriore grado di complessità che nasconde e sottrae il principale oggetto di ricerca all'interno di una stratificazione dei livelli narrativi.

L'atto del ricercare non ha mai fine, e si trasforma in una profonda interrogazione sul mondo e sulle relazioni tra le cose. Così, quella che si presenta come una *quest* diventa ben presto una *question*, una domanda che attraversa la possibilità della narrazione ma soprattutto la possibilità che la narrazione abbia senso e possa essere concepita come mezzo per arrivare ad una risposta. Ogni romanzo diventa la rappresentazione di una domanda radicale su se stessi e sul mondo compiuta attraverso un movimento che, con le parole di Blanchot, potremmo definire *aggirante*. Nelle pagine iniziali di *L'entretien infini* Blanchot definisce alcuni motivi caratteristici con cui la domanda si presenta in termini letterari. In particolare, 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”⁶². La condizione iniziale di *The New York Trilogy*, così come l'inizio di *The Music of Chance*, ripropongono nel lavoro di Auster 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 in qualche modo cercato. Il salto risulta quindi la condizione essenziale perché la domanda possa avere 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 così come sono. 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”⁶³. È questo il movimento senza fine, errante e sempre sul punto di cambiare direzione che abbiamo visto anche nei personaggi di Auster fin qui.

Si può osservare il meccanismo appena illustrato analizzando più in dettaglio la figura di Maria Turner in *Leviathan*. Come si è visto, questo personaggio ha un ruolo importante nei momenti di svolta del romanzo, soprattutto per la vita di Sachs: è lei che ne causa la caduta; è lei a sapere dove si nasconde, ed è ancora lei che mette che gli permette di approfondire la conoscenza di Dimaggio. Maria rappresenta il solo legame

⁶² M. Blanchot, *L'entretien infini*, cit., p. 24. “domandare, è fare un salto nella domanda. La domanda è questo richiamo a saltare, che non si lascia trattenere all'interno di un risultato”.

⁶³ Ivi, p. 27. “domanda, in questa deviazione del profondo che gli è propria – movimento che ci devia da essa e da noi stessi – ci mette in rapporto con ciò che non ha fine”.

di Sachs con il resto del mondo, dopo la scomparsa, oltre che la principale fonte di informazioni per la scrittura di Peter Aaron. La donna sembra dunque il collante nascosto che permette la tenuta dell'intera trama di *Leviathan*.

Maria Turner è una 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 ed intima. In linea generale, questo è lo stesso obbiettivo della scrittura di Aaron. Al di là da questa similitudine, è, però, la descrizione che Aaron fa del suo lavoro a rappresentare un'interessante chiave d'accesso all'intero libro da un punto di vista più estetico⁶⁴. Riguardo ad un progetto volto a tracciare una sorta di profilo psicologico degli ospiti di un albergo attraverso le fotografie dei loro oggetti personali, il narratore scrive che

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.⁶⁵

Un'“archeologia del presente” che riduce i soggetti delle fotografie alla dimensione sottile di un'immagine, di una figura labile senza passato e senza futuro. Di nuovo, il metodo descrittivo adottato è quello della “somma dei particolari” a scapito di un'unità. Ma è il progetto a cui Maria si stava dedicando nel momento in cui incontra Aaron ad avere una particolare relazione con l'intera struttura di *Leviathan*. Dopo aver ritrovato

⁶⁴ È doveroso segnalare che il personaggio di Maria Turner, così come molte delle opere performative a lei attribuite nelle pagine del libro, sono direttamente ispirate all'artista francese 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 ad 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 Gotam 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 ad indagare proprio il legame stretto tra *facts* e *fiction* che prende il significativo titolo di *Double Game*. Si vedano: S. Calle, *Double Game* [1999], in P. Auster, *Collected Prose*, Picador, New York 2005, p. 284; e P. Auster, *The Gotam Handbook* [1994], in Id., *Collected Prose*, cit., pp. 285-286.

⁶⁵ P. Auster, *Leviathan*, cit., p. 63. “lei inventava per loro delle storie di vita sulla base delle prove a sua disposizione. Era un'archeologia del presente, per così dire, il tentativo di ricostruire l'essenza di qualcosa a partire dai frammenti più deboli”.

una rubrica, Maria comincia a fantasticare su chi possa esserne il proprietario, e decide così di contattare e fotografare ogni persona di cui trova l'indirizzo. In questo modo, attraverso una serie di informazioni indirette, sarebbe stata in grado di delineare la figura dell'uomo che cercava. L'intero progetto avrebbe così assunto l'aspetto 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"⁶⁶. L'insieme di dettagli fotografati da Maria ha la funzione di tracciare e definire qualcuno che manca, un personaggio scomparso, e quindi delinearne una possibile forma. L'idea di un ritratto "in *absentia*" è particolarmente potente da un punto di vista meta-narrativo, perché rappresenta un'ottima definizione della ricostruzione scritturale compiuta da Aaron riguardo la vita dell'amico. La figura di Sachs, infatti, si attesta soltanto come una sorta di 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 ad una ricostruzione esaustiva, ed evidenzia piuttosto la necessità che la ricerca diventi principalmente interrogazione di se stessi e del proprio strumento espressivo, sia esso la scrittura o la fotografia.

Questo modo di procedere per via di un accumulo di storie in grado di intessere molte trame intorno ad uno stesso soggetto è la principale strategia narrativa che Auster adotta nei libri pubblicati nel nuovo Millennio. In generale, in lavori come *The Book of Illusions*, *Oracle Night* e *Man in the Dark* Auster approfondisce un aspetto che è sempre rimasto in filigrana in ogni sua opera: la potenza della *fiction* nel generare uno spazio di alterazione. 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 e sempre più nascosti. Auster sfrutta alcuni motivi tipici della reduplicazione finzionale, come il sogno o la storia nella storia, creando architetture complesse e ricche di rimandi interni. È questa una delle forme letterarie in cui si presenta la *mise en abyme*, ovvero, in termini molto generali, "ogni inserto che intrattiene una relazione di somiglianza con l'opera che la contiene"⁶⁷. La duplicazione delle storie è quindi un modo per ri-presentare, ad un livello interno, la

⁶⁶ Ivi, p. 67. "ritratto in *absentia*, un contorno disegnato attorno ad uno spazio vuoto, e pian piano una figura sarebbe emersa dallo sfondo, composta da tutto ciò che non era".

⁶⁷ L. Dällenbach, *Il racconto speculare* [1977], Pratiche Editrice, Parma 1994, p. 13.

funzione narrativa designata dal livello esterno. Oltre ad un semplice gioco di riproduzioni dell'opera all'interno dell'opera, la *mise en abyme* può assumere anche un carattere *relazionale* in cui ad essere riprodotta all'interno della storia è la condizione narrativa stessa. In questo caso, il meccanismo di raddoppiamento diventa un "rapporto di rapporti, essendo la relazione di un narratore *N* con il suo racconto *R* in omologia con quella del personaggio narratore *n* con il suo racconto *r*"⁶⁸. Da qui ne deriva che la *mise en abyme* diventa una relazione di scambio, in cui i livelli interno ed esterno si influenzano reciprocamente. Una simile specificazione dell'attività letteraria sembra adattarsi molto bene alle situazioni presentate da Auster. Egli, infatti, riproduce all'interno dei suoi libri figure di narratori e di scrittori le cui creazioni sono sempre tra loro collegate grazie a piccoli 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 quindi una *distrazione* per i personaggi. La stratificazione dei livelli narrativi fornisce una pluralità di storie che si configurano come svolgimenti possibili dell'evento narrato. In altre parole, gli elementi meta-narrativi fungono da poli attrattivi per la storia e aprono delle vie di fuga in cui essa si può sviluppare in modi sempre diversi.

Sia in Blanchot sia in Auster il movimento di attrazione ha la funzione di "aprire"⁶⁹ la possibilità infinita del domandare e della domanda profonda che mette in discussione tutto. Lo stesso Blanchot, inoltre, si concentra su un nuovo movimento direttamente collegato a quest'apertura derivante dal percorso aggirante del *détournement*: l'atto della fuga. È 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 piuttosto riproduce lo stesso percorso aggirante della domanda:

L'homme fuit. Il fuit d'abord quelque chose, puis il fuit toute chose par la force démesurée de la fuite qui transforme tout en fuite, puis lorsque celle-ci s'est saisie de

⁶⁸ 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. Ivi., p. 25.

⁶⁹ Si veda ancora Blanchot riguardo al movimento della domanda che apre la cosa che interroga, lasciando libera in essa l'incursione di una prospettiva estranea ed esterna. Cfr. M. Blanchot, *L'entretien infini*, cit., pp. 28-30.

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.⁷⁰

“Sottrarsi” e “distogliersi” sono quindi le pratiche principali legate al movimento del neutro e soprattutto a quello dell’attrazione verso il *fuori*. Entrambi i moti si possono associare a ciò che, occupandoci di *The Music of Chance*, abbiamo chiamato *spoliazione*, e rappresentano un modo della scomparsa dei personaggi.

La fuga, quindi, si dà prima come erranza dei personaggi e loro infinito girare a vuoto, e poi diventa un *divergere* continuo della narrazione stessa dal suo centro risolutivo. A livello letterario, la dinamica del *divertimento* si riflette proprio nel riconfigurarsi continuo dell’intera architettura sulla base delle variazioni proposte dalle narrazioni interne. Inoltre, la struttura di libri come *The Book of Illusions*, *Oracle Night* e *Man in the Dark* sfrutta, come strategie della riflessione e rifrazione della storia, un insieme di elementi anche visivi ed artistici. Per accumulo, essi contribuiscono ad accrescere i significati della vicenda principale ma senza mai portarla verso il suo compimento o il suo scioglimento. La storia e le storie sembrano così girare a vuoto, facendo divergere la narrazione verso sviluppi nuovi. La struttura lineare si perde così in una frammentazione dei livelli rappresentativi che mettono in discussione la possibilità stessa di una descrizione dei fatti, e interrogano la forma finzionale.

La scrittura di Auster, tramite l’uso della *mise en abyme*, non si pone quindi come scopo il raddoppiamento della presenza, ma, come in un *portrait in absentia*, sfrutta le configurazioni finzionali per aprire le vie di fuga in cui il soggetto rappresentato e la storia stessa sembrano perdere consistenza e dissolversi o interrompersi.

III.3.1. *The Book of Illusions*. Le regole dell’attrazione.

L’arte ha sempre rappresentato una fonte d’ispirazione privilegiata per l’opera di Auster. Un esempio emblematico è rappresentato dalle descrizioni di quadri che troviamo già nelle pagine di *The Invention of Solitude*, oppure nei saggi dedicati ai

⁷⁰ *Ibid.* “L’uomo fugge. Prima fugge da qualcosa, poi fugge da tutte le cose per via della forza disarmante della fuga che trasforma ogni cosa in fuga, poi dopo che si è sottratto a tutto, facendo di ogni cosa ciò da cui si deve fuggire e che non si riesce a fuggire, nella repulsione che attira, fa che tutto si sottragga nella realtà panica della fuga”.

pittori David Reed e Jean-Paul Riopelle raccolti in *The Art of Hunger*⁷¹. Lungi dall'essere concepiti come semplici descrizioni dei soggetti rappresentati, i testi, nella loro forma scritta, sembrano esistere come corrispettivo in parole dell'immagine. Non accompagnano l'osservazione fornendo una spiegazione o un'interpretazione, ma piuttosto traducono una forma prevalentemente visiva in un'esperienza scritturale. Questo è anche uno dei centri attorno a cui ruota la ricerca estetica di *The Book of Illusions* (2002) che racconta lo strano intreccio della vita di David Zimmer con quella di un vecchio attore del cinema muto, scomparso al culmine della sua carriera.

Docente universitario di letteratura, Zimmer si trova in una fase di crollo identitario in seguito alla tragica morte della moglie e dei due figli in un incidente aereo. Condizione simile a quella che aveva colpito Quinn, quest'abbandono di sé diventa per Zimmer il motivo della sua autodistruzione. È in questa dimensione di negligenza che avviene l'incontro fatale con il personaggio di Hector Mann, attore degli anni '20, le cui comiche disavventure nel film *The Teller's Tale* fanno ricomparire il sorriso sul viso di David dopo il lungo periodo di sofferenza. Zimmer decide così di dedicare un libro alla vita dell'attore. Una volta pubblicata, l'opera ottiene gli elogi dello stesso Mann che decide di incontrarlo. Inizialmente restio ad accettare l'invito, Zimmer viene convinto a trascorrere qualche giorno a Tierra del Sueño (Terra del Sogno), *buen retiro* nel deserto scelto da Hector Mann dopo aver improvvisamente abbandonato le scene. Qui l'attore vive con la moglie Frieda Spelling e la giovane Alma Ground, figlia di una delle storiche attrici con cui Hector lavorava. Nel deserto del New Mexico i tre hanno allestito uno studio cinematografico, il Blue Stone Ranch, 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 al ranch. 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 una buona parte del libro è occupata dalla storia della vita di Hector che Alma racconta a Zimmer durante il viaggio al ranch. In un rapido precipitare degli eventi, infine, Hector muore la

⁷¹ Si vedano i saggi *Black on White* (1975) e *Northern Lights* (1976) entrambi in P. Auster, *The Art of Hunger*, cit., pp. 188-198. Inoltre anche in un lavoro particolare 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. Si veda P. Auster, *Collected Prose*, cit., p. 289-300.

notte dell'arrivo di Zimmer, Alma in uno scatto d'ira verso Frieda la colpisce e accidentalmente ne causa la morte, e scompare per sempre. A David 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.

Se come abbiamo visto, per essere attratti bisogna essere negligenti, la condizione di Zimmer rappresenta emblematicamente il grado più sensibile ad ogni forma di attrazione. Fin dalle prime pagine ci viene mostrato come in attesa di qualcosa che lo trascini fuori dalla sua non-vita: un segno arriva sotto forma del film muto di Hector. È questo l'elemento che mette in moto l'azione di *The Book of Illusions*: "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"⁷². Si ritrovano nel brano alcuni elementi fondamentali per il nostro discorso. Innanzitutto la condizione di sottomissione alla legge del caso, per cui ogni scelta compiuta avrebbe avuto lo stesso peso delle altre, indipendentemente dalle conseguenze prodotte. Un secondo elemento è rappresentato dall'importanza rivestita dal film. La risata suscitata dalle scene di *The Teller's Tale* – che già dal titolo introduce l'elemento del raccontare e una dinamica legata allo storytelling molto cara ad Auster – assume il senso di un miracolo per Zimmer: non perché in esso veda una possibile rivelazione, ma piuttosto perché diventa un elemento di *interruzione* e di rottura in grado di rappresentare per lui una forma di diversivo, di *divertissement*. Non a caso la decisione improvvisa e impulsiva di dedicare la sua vita a Hector Mann si configura come un inseguimento che è anche "vagabondaggio" [*wander*], e che ha come orizzonte l'intero mondo, con il solo fine di vedere i film realizzati dall'attore.

Il meccanismo qui presentato è molto simile a quello visto nei libri precedenti, ma nel caso di *The Book of Illusions* c'è un ulteriore elemento che contribuisce a rendere ancora più indefinibile l'intero processo di attrazione verso il *fuori*. La *quest* non ha per stimolo un personaggio amico, come avveniva con Fanshawe o Sachs, ma piuttosto un'immagine e un'idea: il personaggio in celluloide di Hector Mann. La dimensione

⁷² P Auster, *Book of Illusions* [2002], Picador, New York 2003, p. 12. "A quel punto ogni scelta sarebbe stata arbitraria, ma quella notte un'idea mi si era presentata, e nella forza di due minuti di film e una risata, ho deciso di vagare per il mondo guardando commedie mute".

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. Da un punto di vista formale, quasi a riprodurre a livello stilistico la stessa erranza dei personaggi, *The Book of Illusions* è attraversato da 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 sorta di saggio sul cinema di Mann che coincide col secondo capitolo, diverso dal resto della narrazione.

Tutte queste scritture complicano e sfumano i confini e i limiti rappresentativi di ogni forma, interrogando l'esperienza della scrittura di Zimmer e della narrazione stessa. È nelle pieghe e nei ripiegamenti, nei rimandi interni della storia, che si trovano gli elementi più interessanti ed esemplificativi dell'arte narrativa. James Peacock considera i molti raddoppiamenti proposti da Auster come un'indagine meta-letteraria o un gioco sperimentale che produce essenzialmente due ordini di implicazioni: da una parte 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 direzione⁷³.

È indubbio che tali aspetti costituiscano un punto essenziale in *The Book of Illusions*, ma è anche possibile trovare un'ulteriore implicazione di carattere estetico. 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, ma piuttosto sembrano assorbirli fino alla cancellazione all'interno del sistema fittizio delle rappresentazioni. In questo senso, ogni tentativo di trasformazione delle vite di Zimmer, Hector e Alma, sembra risolversi sempre in ulteriori illusioni e mondi illusori⁷⁴, che nondimeno rappresentano l'unico orizzonte ontologico possibile per i personaggi. È qui la realtà ad essere influenzata dalla finzione e non il contrario.

Si possono seguire le conseguenze di una simile idea concentrando la nostra analisi su alcuni aspetti del libro in grado di rappresentare una sorta di *mise en abyme* dell'intera organizzazione narrativa. Per una maggiore chiarezza questi elementi si possono

⁷³ Si veda J. Peacock. *Understanding Paul Auster*, cit., pp. 156-157.

⁷⁴ Da questo punto di vista *The Book of Illusions* sembra un'estrema conferma letteraria della tesi che Aliko Varvogli ha posto all'origine del suo libro sull'opera di Auster, ovvero il fatto che l'intero mondo venga assorbito all'interno dello 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 del nostro lavoro.

raggruppare in tre livelli: un livello letterario rappresentato dai molti riferimenti ai libri presenti nella narrazione, un livello affettivo che riguarda l'incontro tra Zimmer e Alma, e un livello rappresentato dalle immagini che concerne i film descritti. Sia i personaggi che la storia sono quindi attratti da una forma finzionale 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 di qualche genere. Uno dei primi libri pubblicati da David 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”⁷⁵, formula che si accorda anche con l'intera struttura di *The Book of Illusions*. Per altro, una simile “meditazione” rimanda direttamente a quella “poetica dell'assenza” cara ad Auster sulla quale ci siamo già soffermati a proposito dei componimenti poetici. Un altro elemento interessante è rappresentato dalla voglia sulla guancia di Alma, che acquista un senso ai suoi occhi soltanto dopo la scoperta del racconto di Hawthorne, *The Birthmark*, del quale la ragazza dice: “I read it every day for six months. Hawthorne wrote it for me. It was my story”⁷⁶. Del resto Alma considera la sua voglia come un segno identitario, un “marchio”, proprio come accadeva alla protagonista del racconto di Hawthorne. Le illusioni del titolo quindi sembrano disporsi nelle parole del narratore e trasformano ogni personaggio in una serie di possibili attualizzazioni e variazioni narrative. Non a caso l'intero libro è posto sotto il segno dell'epigrafe di Chateaubriand che recita: “Man has not one and the same life. He has many lives, placed end to end, and that is the cause of his misery”⁷⁷, tratta da *Memoires d'autre-tombe*, opera su cui lo stesso Zimmer lavora come traduttore. Proprio i *Memoires* rappresentano una sorta di commento, di libro dentro al libro che fornisce uno dei tanti esempi della dinamica di sdoppiamento proposta da Auster. Non solo richiamano emblematicamente *The Book of Illusions* in quanto opera scritta da Zimmer dal suo personale oltretomba, dopo la sua seconda “morte” dovuta alla perdita di tutto ciò che rappresentava la sua possibile salvezza – ovvero “il mondo di Mann” e

⁷⁵ P. Auster, *The Book of Illusions*, cit., p. 12. “Una meditazione sul silenzio”.

⁷⁶ Ivi, p. 103. “L'ho letto ogni giorno per sei mesi. Hawthorne lo ha scritto per me. Era la mia storia”.

⁷⁷ Ivi, “Un uomo non ha soltanto una e una medesima vita. Ha molte vite, poste in successione, e questa è la ragione della sua miseria”.

l'incontro con Alma –, ma costituiscono 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 dell'opera di Chateaubriand che lui possiede e sulla quale ha lavorato a lungo per la traduzione. La coincidenza diventa così il punto di un nuovo incontro, e il passaggio tra la vita di un personaggio e quella dell'altro:

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.⁷⁸

È qui riproposta la struttura dell'attrazione irrazionale a cui soltanto la negligenza permette di arrivare. A questo livello si riconosce anche un primo modo dell'attrazione, che agisce direttamente sulla storia stessa, decentrando ogni volta 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 viene continuamente attratta e interrotta dalle narrazioni presenti al suo interno.

Un secondo livello del processo di attrazione è direttamente incarnato dalla figura di Alma. È lei che viene 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. Quando Zimmer incontra la ragazza per la prima volta, la narrazione descrive il misto di rassegnazione e sorpresa dell'uomo alla presenza di Alma in casa sua. Dopo un acceso 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:

⁷⁸ Ivi, p. 206. "Non avrebbe dovuto fare alcuna differenza per me, ma la fece. Chateaubriand non era un autore oscuro, ma mi fece effetto sapere che Hector aveva letto il libro, che era entrato nello stesso labirinto di memorie in cui io avevo vagato per gli scorsi diciotto mesi. Era un altro punto di contatto, in qualche modo, un altro anello nella catena di incontri accidentali e curiose simpatie che mi aveva *attratto* verso di lui fin dall'inizio". [corsivo mio].

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 world⁷⁹

Il brano riporta essenzialmente un processo di scomparsa all'interno di un pensiero che si fa reale, dato che un attimo dopo la situazione si presenta esattamente come pre-vista. L'arma puntata addosso e la prospettiva di morire non hanno alcun significato per Zimmer, che ormai è già fuori di sé, in uno spazio altro 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.⁸⁰

In sostanza, in queste parole ritroviamo la condizione essenziale per fare sì che il *fuori* attragga verso la propria dimensione ontologica. Una simile dinamica rimanda direttamente a quelle viste nell'opera di Blanchot. 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 la sua scomparsa, infatti, l'attore ha attraversato numerosi momenti di crisi, molte relazioni travagliate, ognuna delle quali rappresentava per lui l'illusione di una vita finalmente definita. Hector ha vissuto in

⁷⁹ Ivi, p. 93. "Ero mezzo passo avanti rispetto al reale, un centimetro o due oltre i confini del mio corpo, e quando la cosa accadde esattamente come avevo previsto, mi sentii come se la mia pelle fosse diventata trasparente. Non occupavo lo spazio intorno a me più di quanto non fossi fuso con esso. Ciò che mi stava attorno era anche dentro di me, e dovevo soltanto guardare dentro di me per vedere il mondo".

⁸⁰ Ivi, p. 94. "Il mondo era pieno di buchi, strette aperture di insignificanza, microscopiche spaccature che la mente può attraversare, e una volta che eri al di là di uno di questi buchi, eri libero da te stesso, dalla tua vita, dalla morte, da tutto ciò che ti apparteneva".

incognito viaggiando attraverso l’America, in un vagabondaggio sia spaziale che identitario, quasi recitando diversi ruoli nella sua vita: il gestore di un negozio sportivo con il nome di Hermann Loesser – nome che rimanda ad una dinamica di sottrazione sottolineata dal testo che mette in luce la somiglianza tra Loesser e Lesser [*minore*]; l’amante mascherato in spettacoli pornografici privati; e infine il rinato Hector Mann che salva la vita di Frieda Spelling durante una rapina in banca. Ad ulteriore conferma dell’attenzione con cui Auster sceglie i nomi dei suoi personaggi puntando sempre su una forte ambiguità semantica, la parola “spell”, che si ritrova in Spelling, significa “incantesimo”, “formula magica” ma anche “fascino”, il che introduce già una dimensione misteriosa e un livello inconscio dell’attrazione che percorre tutta la storia. Così, il fascino esercitato da Frieda (Spelling) su Hector diventa speculare a quello di Alma su Zimmer. Tutte le morti e resurrezioni a cui Hector 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 within an inch of destroying it*”⁸¹. Ancora una volta Auster propone qui la tensione tra creazione e distruzione come base della scrittura.

Infine, *The Book of Illusions* presenta un processo di attrazione costituito da immagini, in cui si trova il livello 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. In particolare la narrazione di Zimmer si concentra su *Mr. Nobody* e *The Inner Life of Martin Frost*, rispettivamente l’ultimo film della carriera da attore di Hector Mann prima della sua scomparsa e l’unico esemplare dei film che Zimmer riesce a vedere al ranch, prima che Frieda decida di bruciare tutte le pellicole per rispettare la presunta volontà del marito. I due film appartengono a pieno titolo alla lista degli espedienti meta-rappresentativi di *The Book of Illusions*, e sono da considerare come elementi dell’illusione che avvolge tutto il libro. *Mr. Nobody* narra 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 alla strategia filmica, però, “Hector doesn’t vanish in

⁸¹ Ivi, p. 133. “Se voglio salvare la mia vita, allora devo arrivare ad un passo dal distruggerla”. [In corsivo nel testo].

Mr. Nobody, 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”⁸².

Siamo di fronte ad un nuovo tipo di scomparsa del personaggio rispetto a quelli visti in precedenza: una scomparsa che assume una dimensione quasi fisica. In questo caso non abbiamo più la rappresentazione di un’assenza ma la traduzione visiva di un processo di scomparsa in atto. Attraverso la descrizione delle scene del film, siamo in grado di percepire la dimensione del trauma subito dal personaggio scomparso e vediamo il mondo con i suoi occhi. Ciò passa da uno sdoppiamento di carattere espressivo, in quanto arriva al lettore attraverso le parole del narratore, il quale però è spettatore del film, e quindi testimone oculare dell’esperienza estetica della scomparsa di Hector. In altre parole, nella ri-mediazione che attraversa le parti del libro in cui Zimmer 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. *Mr. Nobody* deve anche essere considerato come il tentativo di Auster di far convergere la parola e l’immagine suscitata all’interno di 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; e “before we can absorb who this new Hector might be, he is gone”⁸³. Hector scompare come attore e ricompare come uomo in cerca di una nuova identità fuori dai film, ma si rende conto che la sua sola dimensione è quella illusoria della recitazione. È con una simile consapevolezza che ritorna a fare film, anche se non distribuiti e mai diffusi nelle sale, come se il recitare una parte fosse ormai diventata la vita reale di Hector.

Il meccanismo filmico, però, si trasforma ben presto nel luogo della scomparsa dell’uomo Hector, e non più soltanto dell’attore, in una dimensione totalmente fittizia.

⁸² Ivi, p. 34. “Hector non scompare in *Mr. Nobody*, ma una volta bevuta la pozione, nessuno è più in grado di vederlo. Lui continua ad essere lì davanti ai nostri occhi, ma gli altri personaggi del film sono ciechi alla sua presenza”.

⁸³ Ivi, p. 45. “prima che ci si renda conto di chi possa essere questo nuovo Hector, egli scompare”.

Sotto questo aspetto, *The Inner Life of Martin Frost*⁸⁴ rappresenta il raddoppiamento più essenziale presente in tutto il romanzo di Auster. Il film è la storia di uno scrittore, Martin, che si rifugia nella casa vuota di alcuni amici per stare solo e riprendersi dall'ultima fatica letteraria. Qui ha un'idea per una nuova storia che inizia subito a scrivere. Il secondo giorno, nella casa appare misteriosamente una ragazza, Claire, che si scopre poi essere soltanto il frutto della sua immaginazione. Martin e Claire 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 poter resuscitare Claire e vivere con lei in una situazione illusoria ma felice. *The Inner Life of Martin Frost* è interamente "ambientato" nella testa di Martin, l'unico luogo dove Claire ha una consistenza e una vita, che viene consumata lentamente dalle parole dello scrittore. Come in *The Oval Portrait* di Edgar Allan Poe, in cui si narra la storia di un pittore che aveva fatto morire la sua modella, trascurata in nome della realizzazione del suo doppio pittorico, nel caso di Martin l'illusione può essere salvata soltanto a patto della distruzione della scrittura, ma la relazione tra i due personaggi rimane comunque impossibile.

La distruzione necessaria dell'opera al fine di salvaguardare lo stato irreale costruito riproduce la condizione della distruzione e del rogo finale 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. L'influenza tra la *fiction* e la realtà è totale e bidirezionale, il passaggio verso il *fuori* rappresentato dal livello artistico e filmico viene continuamente riprodotto a sottolinearne la potenza. Ma non è soltanto questo aspetto a fare di *The Inner Life of Martin Frost* un accesso privilegiato alla dimensione finzionale di tutto il libro di Auster. 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 all'interno della mente di

⁸⁴ La storia di *The inner life of Martin Frost* viene poi utilizzata da Auster per l'omonimo film da lui stesso scritto e girato nel 2007. La sceneggiatura di questo film è essenzialmente basata sull'idea inserita in *The Book of Illusions*.

Zimmer, che continua ad essere ossessionato da quella storia anche molti anni dopo il ritorno da Terra del Sueño.

Nella traduzione e ri-traduzione esistenziale, però, non si trova soltanto un raddoppiamento e una moltiplicazione delle identità e delle vite stesse nel loro frantumarsi, come è stato detto⁸⁵. Ogni svolta nella vita dei personaggi rappresenta anche una scomparsa, che si attesta, però, a livello finzionale come *sopravvivenza* in tutte le illusioni presentate nel libro. In *The Book of Illusions* 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 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"⁸⁶. I film quindi possono tornare alla luce grazie alla ricerca condotta da qualcuno che verrà attratto da loro. Sebbene tutti i personaggi siano scomparsi, e Alma forse è stata soltanto il frutto dell'immaginazione di David, tutto può ricomparire e la ricerca resta ancora da compiere. Così, anche in *The Book of Illusions* Auster lascia il suo finale aperto ad un ricominciamento che ripercorre idealmente la storia daccapo.

III.3.2. La scrittura onirica di *Oracle Night*.

L'indagine di Auster sulla potenza della *fiction*, prosegue anche con *Oracle Night* (2003). La storia è quella di uno scrittore e della sua lotta per ricominciare a scrivere dopo una malattia quasi fatale. Come Zimmer, anche Sidney Orr, protagonista del libro, è un personaggio *quasi* morto che deve tornare a vivere. La sua condizione è delineata nell'incipit con le seguenti parole:

⁸⁵ È questo uno dei punti su cui si concentra il saggio di Mark Brown, *A "Portrait of a soul in ruins": Paul Auster's The Book of Illusions*, in S. Ciocia, J.A. Gonzales, *The Invention of Illusions*, Cambridge Scholar Publishing, Cambridge 2011.

⁸⁶ Ivi, p. 278. "I film di Hector non sono perduti, sono solo *scomparsi*, e prima o poi qualcuno aprirà la porta della stanza dove Alma li ha nascosti, e la storia ricomincerà di nuovo". [corsivo mio]

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 mysteriously failed to die, what choice did I have but to live as though a future life were waiting for me?⁸⁷

Il brano presenta la situazione di qualcuno che ha attraversato la morte, e che “misteriosamente” è sopravvissuto. L’avverbio non è casuale, dato che l’intero libro è attraversato da situazioni e presenze misteriose, così come da misteriose scomparse. La struttura è quella tipica dei romanzi di Auster: un intreccio di storie che proliferano le une dalle altre. Come accadeva per la vita di Hector Mann, una possibile risposta al trauma è fornita dall’illusione della *fiction*, e così Orr costruisce pezzo a pezzo la sua via di fuga all’interno della scrittura. Si è visto con *The Book of Illusions* in che modo l’arte influenzi la vita fino a sostituirsi ad essa e far scomparire la realtà in un simulacro. Il caso di *Oracle Night* presenta una struttura simile ma si avvale di 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 libro: la dimensione meta-riflessiva e metanarrativa che propone una serie di raddoppiamenti della storia narrata; una particolare organizzazione e costruzione testuale; e infine una sorta di pensiero estetico collegato alla scrittura.

Per quanto riguarda il piano narrativo, la rinascita del personaggio di Orr si sviluppa a partire da un oggetto “magico” e profondamente legato all’immaginario austeriano: un taccuino dai poteri straordinari. Sebbene di colore blu e non più rosso, anche questo taccuino diventa il luogo di una trasformazione della realtà. Esso si presenta come centro attrattivo verso cui tendono le vite dei personaggi. Dopo averlo comprato Sidney si mette immediatamente al lavoro ricordandosi di una storia di cui aveva parlato con l’amico scrittore John Trause prima dell’incidente. Si tratta di un episodio narrato nel libro *The Maltese Falcon* (1930) di Dashiell Hammett. La storia racconta di un personaggio di nome Flitcraft, che mentre cammina nei pressi di un cantiere edile è

⁸⁷ P. Auster, *Oracle Night* [2003], Faber and Faber, London 2004, p. 1. “ Sono stato a lungo malato. Quando venne il giorno di lasciare l’ospedale, a malapena sapevo ancora camminare, e ricordavo appena chi avrei dovuto essere. [...] Mi avevano dato per morto, e ora che avevo confutato la loro predizione e misteriosamente ero sopravvissuto, che altra alternativa avevo se non quella di pensare di avere una vita futura che mi aspettava?”.

quasi colpito da una trave che si stacca da un'impalcatura, e rischia così di morire. Immediatamente Sidney riconosce una certa affinità tra la storia e 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"⁸⁸. Il narratore prosegue poi con il seguente commento:

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.⁸⁹

Si trova qui il primo esempio di una forma di 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 così i tratti del personaggio di Nick Bowen, protagonista della storia che Orr comincia a scrivere sul taccuino. Bowen è un agente letterario che viene *quasi* colpito da una statua caduta da un palazzo. Dopo l'incidente, Bowen decide di dare una svolta alla sua vita e scompare, prende il primo aereo in partenza per Kansas City, dove sceglie di ricominciare la sua esistenza da zero. Inoltre, Orr aggiunge alla trama anche l'incontro fatale con una donna e 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 Flag, accecato in guerra, acquista il dono della preveggenza.

A questo punto l'impianto narrativo presenta già una stratificazione complessa: la citazione e il riferimento fattuale (il lavoro di Dashiell Hammett), usati come spunto da Sydney 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 una serie di raddoppiamenti e variazioni sul tema che percorrono

⁸⁸ Ivi, p. 11. "si sentiva come se qualcuno avesse strappato un velo dalla vita e gli aveva permesso di guardarne i meccanismi".

⁸⁹ Ivi, p. 12. "Il mondo è governato dal caso. La casualità ci perseguita ogni giorno delle nostre vite, e quelle vite possono esserci strappate in ogni momento – per nessuna ragione. [Flitcraft] conclude che non ha altra scelta che sottomettersi a questo potere distruttivo, distruggere la sua vita attraverso qualche atto di auto-negazione insignificante e completamente arbitrario".

tutto il romanzo come uno scheletro. Inoltre, scrivendo la storia di Nick Bowen, Orr utilizza elementi della sua stessa vita all'interno della costruzione finzionale. 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 stesso passaggio è già assorbito all'interno di 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 è lo stesso incontro fatale di Orr e sua moglie Grace, al punto che il narratore "decided to give Grace's body to Rosa Leightman"⁹⁰; 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 John Trause⁹¹.

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 in *Oracle Night* assume un valore magico, una funzione appunto oracolare – per altro il nome Orr riproduce la stessa radice fonetica della parola "oracle". Raccontando a Trause dell'esperienza di trance capitatagli durante la prima sessione di scrittura sul taccuino blu, Sidney 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.'⁹²

Orr continua poi dicendo: "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 notebook or if the notebook's been using me"⁹³. La prospettiva secondo cui è il taccuino ad imporre un ritmo, una

⁹⁰ Ivi., p. 14. "Decisi di dare a Rosa Leightman il corpo di Grace".

⁹¹ 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. Ivi., pp. 14-21.

⁹² Ivi., p. 140-141. "'La prima volta che ho usato il taccuino, Grace mi ha detto che non c'ero più.' [...] 'Ero scomparso. Lo so che sembra ridicolo ma lei ha bussato alla porta mentre stavo scrivendo, e quando non risposi lei ha messo la testa nella stanza. Giura di non avermi visto'.

⁹³ *Ibid.* "Da quando ho comprato il taccuino, tutto mi sta sfuggendo di mano. Non saprei dirti se sono io ad usare il taccuino o se è il taccuino che sta usando me".

consequenzialità e anche un significato agli eventi della vita di Orr 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. Con la decisione di cambiare vita dopo la rivelazione seguita all'incidente, egli vuole cancellare il suo passato e concentrarsi soltanto sul presente: "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"⁹⁴. In questo modo 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 quindi 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, nella convinzione che da quel gesto potesse dipendere 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 essere soltanto un pre-sentimento di ciò che succede in seguito. Da qui in avanti, molti dei fatti descritti nel taccuino si verificano *realmente* nella vita dello scrittore: Trause muore a causa di una trombosi polmonare poche ore dopo che Orr ha gettato via quanto aveva scritto; il figlio di Trause, Jacob, scappato dalla clinica per disintossicarsi dalla droga arriva a casa di Orr per chiedergli dei soldi e, dopo aver visto Grace, la aggredisce violentemente causando l'aborto del figlio che aveva in grembo; infine, Jacob viene ucciso con due pallottole in testa e gettato in un cassonetto avvolto in un sacco dell'immondizia per un regolamento di conti.

L'epilogo tragico riporta la situazione ad una sorta di grado zero, in cui le atrocità presentate nella forma finzionale hanno trovato una dimensione reale indipendente dalla possibilità di azione dei personaggi. L'effetto di quest'attrazione veicolata dalla forza della scrittura e della *fiction* assume la forma che abbiamo visto anche in altri libri di

⁹⁴ Ivi., p. 57. "Doveva distaccarsi dalla fascinazione delle false memorie di una vita che non gli apparteneva più, [...] poteva dimenticare chi era quando era perso nelle pagine del romanzo".

Auster riguardo ad un'esperienza di scomparsa. A questo proposito il narratore si esprime con le parole seguenti:

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.⁹⁵

Ancora una volta, nel brano sono presenti i tratti della negligenza con cui il personaggio si sottomette ad una volontà non controllabile. Una sorta di ispirazione che guida le sue parole verso la distruzione di sé 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 il prezzo della rinascita che segue alla sua scomparsa finzionale è la scomparsa reale di molti personaggi e il trauma a cui è sottoposto dopo la distruzione del taccuino.

Orr non è altro che un testimone, suo malgrado, di una storia che si svolge come per necessità, e che viene 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. Leggendo la lettera Orr si commuove, e come in una visione, gli appaiono i fantasmi che hanno popolato la sua mente: "I saw John's ashes streaming out of the urn in the park that morning. I saw Grace lying in her bed in the hospital. I saw myself tearing up the pages of the blue notebook"⁹⁶. In una nuova configurazione degli eventi, la narrazione mostra un altro grado della finzione, come se tutto ciò che è accaduto fosse soltanto frutto dell'immaginazione di Orr.

⁹⁵ Ivi., p. 190. "Ad un certo punto [...], mi sentii come se il mio corpo fosse diventato trasparente, una membrana porosa attraverso cui potevano passare tutte le forze invisibili del mondo [...] Credo che quella fosse la condizione che ha portato alla nascita di Lemuel Flagg, l'eroe cieco di *Oracle Night*, un uomo così sensibile alle vibrazioni attorno a sé, che era in grado di sapere cosa stesse succedendo prima che le cose accadessero".

⁹⁶ Ivi., p. 207. "Ho visto le ceneri di John spargersi dall'urna nel parco quella mattina. Ho visto Grace distesa nel suo letto di ospedale. Ho visto me stesso strappare le pagine del taccuino blu".

A questa forma di raddoppiamento letterario della storia si affianca anche un altro tipo di sdoppiamento della scrittura, questa volta da un punto di vista grafico e stilistico. Tutto il libro è attraversato da tredici note a piè di pagina piuttosto lunghe, in cui il narratore si sofferma sulla descrizione di 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 le note a piè di pagina sono qui usate per riferire 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. Nelle note ci sono pochi riferimenti alla storia di Nick Bowen, come a sottolineare che il *sottotesto* – in questo caso da intendersi sia in termini metaforici che in termini grafici – per la storia narrata da Orr, è la realtà stessa della vita del narratore. Lungi dall'essere soltanto un gioco meta-testuale, l'inserimento delle note rappresenta un'ulteriore interruzione che percorre la storia. Inoltre, un simile strumento complica i rapporti tra la realtà e la finzione poiché in nota vengono anche proposti riferimenti a libri realmente esistenti e ad eventi della storia del XX Secolo, ponendo così anche in questo caso, una situazione di subalternità della realtà alla *fiction*.

Sia i raddoppiamenti della storia sia la scelta stilistica delle note possono essere considerati come strategie narrative volte a delineare un'estetica della scrittura molto particolare e legata ad un'azione misteriosa e magica del potere della *fiction*. In *Oracle Night*, infatti, la scrittura non è soltanto tesa a riprodurre all'infinito la sua condizione in chiave meta-finzionale, 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 ad un'impasse della scrittura, Orr interrompe la storia di Nick Bowen, imprigionando il personaggio in un bunker sotterraneo chiuso dall'interno e senza alcuna possibilità di essere aperto. L'episodio rappresenta la concreta scomparsa di Bowen all'interno della narrazione di Orr, e da quel punto non si fa più alcun riferimento alla sua storia. In modo paradossale, 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 definisce la sua esperienza onirica come "One 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”⁹⁷.

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, quindi, dipende dall’estraneità del sogno ad ogni pensiero volontario e cosciente. Auster sembra procedere attraverso un lavoro di *condensazione*⁹⁸, e propone una sovrapposizione di livelli tra immagini, ricordi, sogni, letture e fatti reali, che si intrecciano e dialogano in una riconfigurazione continua.

Le parole di Grace e il procedere della scrittura in *Oracle Night* sono molto vicini al modo in cui anche Blanchot descriveva la 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.⁹⁹

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. Soltanto attraverso questa forma indefinibile viene alla luce la tensione verso un fondo inspiegabile delle cose e degli eventi, degli atti come dei pensieri, che è il processo fondamentale di ciò che Blanchot, sulla scorta di Mallarmé, definisce come “scrittura essenziale”. Del resto, proprio Blanchot ha sempre associato l’esigenza scritturale che trascina verso il *fuori* con una dimensione notturna e onirica. La scrittura

⁹⁷ Ivi., p. 113. “una di quelle folli maratone in cui tutto si mischia e ogni cosa continua a cambiare in un’altra. Ma molto chiara – più reale della realtà, se capisci cosa intendo”.

⁹⁸ Con questo termine Freud indica il lavoro del sogno che, appunto, condensa in una forma ristretta una dimensione simbolica e nascosta 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 complessa. Cfr., Sigmund Freud, *L’interpretazione dei sogni* [1900], Bollati Boringhieri, Torino 2011.

⁹⁹ M. Blanchot, *L’espace littéraire*, cit., p. 362. “Il sogno tocca la regione in cui regna la pura somiglianza. Tutto vi è somigliante, ogni figura è un’altra, è simile a un’altra [...]. Cerchiamo in vano il modello originario, vorremmo essere rimandati ad un punto di partenza, ad una rivelazione iniziale, ma non ve n’è: il sogno è il simile che rinvia eternamente al simile”.

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. In alcune pagine di *L'Amitié* (1971) dedicate al legame tra sogno e scrittura, Blanchot scrive:

de l'état rêvé à l'état écrit, il y a un rapport d'exactitude. Il ne s'agit pas de faire oeuvre littéraire avec des éléments nocturnes, transformés, embellis, pervers 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.¹⁰⁰

Sia il sogno che 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, l'evento generativo di ogni scrittura, mette lo scrittore nella situazione di scrivere di ciò che è *già* accaduto in qualche altra forma.

Di una simile necessità ed esperienza ritroviamo traccia anche in *Oracle Night*. In un primo momento nell'esigenza di Grace di parlare al marito del suo sogno, e in seguito nel racconto dell'esperienza scritturale di Orr a Trause. Nel secondo caso, è sottolineato in modo marcato l'aspetto legato alla presenza di un'assenza dello scrittore nell'atto della scrittura, poiché egli è trascinato fuori dalla sua posizione, e scompare dalla stanza in cui sta scrivendo. L'unica traccia della presenza di quell'assenza diventa quindi la scrittura oracolare e 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 ad un livello ancora maggiore della

¹⁰⁰ M. Blanchot, *L'amitié* [1971], Gallimard, Paris, 1971, p. 165. "tra lo stato di sogno e quello della scrittura c'è un rapporto di esatta corrispondenza. Non si tratta di fare opera letteraria con elementi notturni, trasformati, abbelliti, perversi o contraffatti dai mezzi poetici. La precisione fa parte delle regole del gioco. Il sogno è ripreso dalla scrittura nella sua esteriorità; il presente del sogno coincide con la non-presenza della scrittura. [...] Io sogno e il sogno si fa scrittura".

narrazione, andando a costituire il centro sempre mobile attorno a cui ruota tutta la dimensione misteriosa di *Oracle Night*.

III.3.3. I mondi notturni di *Man in the Dark*.

La notte trattiene, quindi, un fondo di ambiguità e impersonalità fondamentali per l'atto narrativo. Blanchot, nel proporre una distinzione tra la notte come semplice fine del giorno, e l'"altra notte", prevalentemente intesa come *spazio letterario*, si concentra non soltanto sul sogno ma anche sullo stato di insonnia come momento di trasgressione. Se il sogno è assimilabile all'attività della notte scritturale, spazio in cui l'immaginario e il *fuori* interagiscono con il mondo del sognatore, allora anche l'esperienza onirica si pone come una sorta di insonnia, in cui l'insonne è attraversato dal lavoro dell'immaginario che disperde la sua soggettività. Chi dorme compie un vagabondaggio che è soprattutto un'erranza identitaria, in cui avviene la separazione del sognatore dall'io sognato e il successivo tentativo di un riconoscimento impossibile. Come scrive Blanchot:

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.¹⁰¹

Il sogno e l'insonnia, quindi, definiscono uno spazio di neutralizzazione. Si è visto come ciò, insieme alla dimensione incantata della scrittura, rappresenti il luogo di dispersione per i personaggi di *Oracle Night*. Anche in *Man in the Dark* (2008) Auster mette l'accento sullo stato di veglia insonne e la possibilità della creazione di mondi immaginari. Fin dall'incipit si ritrovano molti dei motivi visti nei libri precedenti. La narrazione di August Brill, anziano critico e scrittore protagonista del libro, si apre così: "I'm alone in the dark, turning the world around in my head as I struggle through another bout of insomnia"¹⁰². Il movimento descritto è puramente mentale, dato che,

¹⁰¹ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, cit., p. 361. "Colui che sogna dorme, ma colui che sogna non è già più colui che dorme, non è n'altro, un'altra persona, è il presentimento dell'altro, ciò che non può più dire io, ciò che non si riconosce ne in sé ne in altri".

¹⁰² P. Auster, *Man in the Dark* [2008], Faber and Faber, London 2009, p. 1. "Sono solo nell'oscurità, rigirandomi il mondo nella testa, mentre combatto contro un'altra crisi di insonnia, un'altra notte bianca nelle grandi e selvagge regioni americane".

come scopriamo qualche pagina dopo, l'uomo è bloccato a letto in casa della figlia e della nipote per un incidente che gli impedisce l'uso delle gambe. È quindi una sorta di movimento *impossibile* quello di Brill, un'erranza di carattere immaginativo, legata ad uno stato di coscienza liminale rappresentato proprio dall'insonnia.

In diretta relazione alla mancanza di sonno, tra le parole dell'incipit spicca anche il termine "dark", che denota la condizione notturna della narrazione ed echeggia il titolo stesso del libro. Ambigua per via della sua polisemia, la parola "dark" assume una pluralità di significati diversi lungo la storia; tra questi, due sembrano essenziali: è l'oscurità della notte in cui si svolge l'intera vicenda narrata nel libro, ma è anche un modo per denotare il clima pesante del post-11 Settembre¹⁰³. Del resto, *Man in the Dark* è uno dei pochi romanzi in cui Auster fa un riferimento esplicito all'attentato e al clima politico diffuso negli anni successivi all'attacco alle Torri Gemelle. Una riflessione sull'America contemporanea è senz'altro presente nel libro, ma qui Auster riflette sulla guerra intesa nel suo concetto più vasto, mettendo in luce una dinamica di interazione tra i fatti reali e la *fiction*. Il romanzo è dedicato all'amico scrittore David Grossman in ricordo del figlio di quest'ultimo morto nella guerra in Libano. Nelle pagine del libro, il giovane sembra assumere l'aspetto di Titus Small, fidanzato della nipote di Brill, rapito e decapitato in Iraq dove aveva deciso di andare a combattere come *contractor* per sfuggire al presente vuoto di emozioni che l'America gli offriva. L'esecuzione di Titus viene filmata e diffusa su tv e internet, e diventa uno dei tanti livelli mediali del racconto che attraversano la storia di Brill.

La struttura della narrazione è anche in questo caso una tessitura di storie concepite in situazioni diverse ma tutte originate dalla mente insonne del narratore. La dimensione finzionale si esplicita ulteriormente attraverso la costruzione di universi fittizi e non più soltanto attraverso la strategia della storia nella storia. Auster suggerisce *en passant* una possibile chiave di lettura in grado di far luce sull'intera struttura della narrazione quando si fa riferimento alla teoria degli *Infiniti Mondi* del filosofo Giordano Bruno. Le storie che Brill si racconta per evitare di pensare alle sofferenze del suo mondo diventano quindi mondi alternativi in cui trovare rifugio e in cui fuggire.

¹⁰³ In particolare l'analisi di James Peacock inserisce *Man in the Dark* nella sezione dedicata ai libri in cui Auster fa i conti con l'11 Settembre. Cfr., J. Peacock, *Understanding Paul Auster*, cit., pp. 181-182.

Per quanto riguarda la trama, si possono individuare principalmente due livelli su cui è strutturato *Man in the Dark*, che diventano anche due distinti piani finzionali all'interno dei quali si instaura un gioco di rimandi tra elementi diversi. Un primo livello è costituito dal mondo che coincide con la situazione narrativa in cui August Brill è bloccato a letto e inventa delle storie nella sua mente; il secondo è invece il mondo finzionale – interamente *attuale* soltanto nella testa di Brill – in cui si dispone la storia del personaggio Owen Brick, che si risveglia all'interno di una buca – una trincea o un bunker – nella città assediata di Worcester, in un'America irricognoscibile colpita da una devastante 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. Inoltre, August assume a tutti gli effetti il ruolo di autore del mondo in cui si svolge la vicenda di Owen Brick, facendo così di quest'ultimo un personaggio di sua invenzione. Quasi tutta la prima parte, se si escludono brevi incursioni che riguardano le considerazioni di August, è narrata in terza persona ed è ambientata in uno scenario di guerra di cui sfuggono i riferimenti e le coordinate. Il piano narrativo è costruito attraverso uno dei principali canoni della contronarrazione: quello del *what if*¹⁰⁴. Si tratta in generale di una narrazione che muove dall'ipotesi che le cose – un dato evento storico o un qualsiasi stato di cose – si siano realizzate in modo diverso da come si sono configurate realmente. Come spesso accade, i romanzi di Auster presentano esperimenti narrativi che giocano con elementi del discorso teorico; nel caso specifico della costruzione contronarrativa di *Man in the Dark*, si possono leggere dei riferimenti ad alcune teorie che vedono la letteratura come luogo privilegiato per sperimentare la creazione e le ricadute di ipotetici mondi possibili¹⁰⁵.

Lungi dal rappresentare soltanto delle speculazioni filosofiche, i mondi possibili assumono un'esistenza e un'estensione all'interno di un sistema linguistico che li concepisce come realtà compostibili. L'intero sistema di riferimenti in cui il personaggio di Owen Brick viene calato dal suo autore August Brill rappresenta

¹⁰⁴ Cfr., J. Peacock, *Understanding Paul Auster*, cit., p. 189.

¹⁰⁵ In particolare, a questo proposito vale la pena ricordare che dalla filosofia dei mondi possibili che ha radici nel pensiero di Giordano Bruno, o nei *Saggi di Teodicea* di Leibniz, prendono 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. T.G. Pavel, *Mondi di invenzione*, Einaudi, Torino 1992; L. Doležel, *Heterocosmica*, Bompiani, Milano 1999.

esattamente una situazione di questo tipo. Seguendo la dinamica del *what if*, la narrazione di August attua una u-cronia, un tempo impossibile, 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, facendo così piombare il Paese in una nuova Guerra Civile¹⁰⁶. Ad Owen Brick, caporale dell'esercito dei confederati, viene affidata la missione di uccidere un certo "Blake...Black...Bloch", che si scoprirà più avanti essere lo stesso Brill, la cui mente è la sola vera origine della guerra.

Una simile idea rappresenta una variante interessante della situazione che vede la scrittura come il luogo di scomparsa dell'autore. In questo caso la storia diventa una sorta di suicidio per procura affidato alle mani del personaggio. A Brick viene dato 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 come figura della negligenza, attratto verso un compito impossibile e realizzabile solo a costo di sacrificare la sua stessa vita. Questa tensione verso il *fuori* da sé è anche quella a cui si sottopone Brill, che medita sulla scelta di inserire sé stesso nella storia:

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.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Cfr., P. Auster, *Man in the Dark*, cit., pp. 27-28.

¹⁰⁷ Ivi., p. 102. "Sta diventando una cosa piuttosto complicata, credo, ma il fatto è che il personaggio di Brill non era nel mio piano originale. La mente che aveva creato la guerra doveva appartenere ad un altro personaggio inventato, irreale quanto Brick, Flora, Tobak e tutti gli altri, ma più andavo avanti più capivo quanto mi stessi ingannando. La storia parla di un uomo che deve uccidere la persona che lo ha creato, e perché far finta che quella persona non sia io? Mettendo me stesso nella storia, la storia diventa reale. O diversamente io divento irreale, un'altra finzione della mia immaginazione".

Dalle parole di August Brill sembra trasparire la stessa forma di negligenza che attraversa la mente di Owen Brick. Un'analogia sottomissione alla potenza della *fiction* rende i personaggi suscettibili di ogni trasformazione. Brill scompare all'interno della 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 fitta rete di elementi figurali che si trovano all'interno della mente di Brill nel suo stato di dormiveglia. È la sua facoltà immaginativa a costituire la minaccia maggiore per il mondo di Owen 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 true”¹⁰⁸. Si ritrova in queste parole la stessa dinamica di influenza vista in *Oracle Night* tra l'attività finzionale e la realizzazione di ciò che viene scritto o pensato, ma il livello di realizzazione riguarda in questo caso un piano ulteriormente finzionale, ovvero il mondo inventato da un personaggio già inserito in una *fiction*.

Una simile stratificazione mette in pericolo la tenuta dell'intera struttura narrativa e, infatti, ad un punto culminante di suspense in cui tutto sembra volto ad una resa dei conti e si predispone un'azione risolutiva, Brill decide inaspettatamente di chiudere questa storia con la morte del caporale Brick. Scompaiono i personaggi che abbiamo seguito fino a questo punto della narrazione per non tornare più, se non attraverso altre forme. Esattamente come era accaduto alla storia di Nick Bowen – che per altro si può considerare quasi come un anagramma di Owen Brick –, anche in questo caso il personaggio scompare per via dell'interruzione della storia in cui si trova. Come se la scrittura sospendesse d'improvviso ogni dimensione di esistenza, e tutto ciò che il lettore ha conosciuto fino a quel momento scomparisse in una netta interruzione della storia.

Si apre così una nuova prospettiva, tutta interna al mondo di August. La narrazione torna in prima persona, ed è così che scopriamo la “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

¹⁰⁸ Ivi., p. 10. “possiede la guerra. Lui l'ha inventata e tutto ciò che accade sta nella sua testa. Elimina quella testa e la guerra finisce. [...] Sta tutto il giorno seduto in una stanza a scrivere, e tutto ciò che scrive si avvera”.

fatti alla moglie morta di cancro. In una sorta di dialogo-confessione, August racconta a Katya alcuni episodi della sua vita, ri-figurandoseli e cercando di ricordare ogni minimo particolare. In questa nuova narrazione, Auster introduce elementi riconducibili ad episodi letti in precedenza. Dai ricordi di August emergono personaggi, dinamiche, immagini ed 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 la base di fondo su cui la narrazione delle sue storie notturne si costruisce. Gli episodi di guerra sono delle ri-scritture di ciò che Brill aveva ascoltato da alcuni amici sulla II Guerra Mondiale e sulla 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, inserita come riferimento a Giordano Bruno, può essere ricondotta all'esperienza di Brill, che confessa di aver scritto una poesia sull'argomento quando era molto giovane.

I livelli narrativi sono connessi tra loro attraverso 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 le riconfigurazioni finzionali. Da questo punto di vista nelle prime pagine possiamo rintracciare un'interessante chiave di lettura per comprendere il modo in cui la narrazione sfrutta elementi mediali e metatestuali al fine di moltiplicare i riferimenti interni. August presenta una sorta di teoria elaborata dalla giovane Katya riguardo l'interpretazione di alcuni classici del cinema. L'analisi mette in luce una metodologia visiva ben consapevole della simbologia e della semiotica del linguaggio cinematografico, che si basa, in sostanza, su un meccanismo analogico di connessioni. L'insistenza della macchina da presa su alcuni particolari o oggetti svolge una funzione evocativa e rappresentativa degli stati emotivi dei personaggi. In modo simile, anche la lettura di *Man in the Dark* sembra procedere per associazioni analogiche, e molti elementi delle storie narrate da August evocano proprio quei fantasmi che egli cercava di tenere lontani. Gli elementi della narrazione che trovano un diretto riferimento all'interno dell'immaginazione di Brill, una spiegazione e una loro origine, rappresentano l'impossibile tentativo di dimenticare. Ma forse sono anche un modo di ri-costruire una trama logica e necessaria dell'esistenza per sopravvivere ad una presunta mancanza di senso.

Nel 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 Hawthorne, che recita: "As the weird world rolls on"¹⁰⁹, riportata dalla figlia di Brill nel suo studio sulla scrittrice. Proprio la follia del mondo, e in particolare la follia di ogni guerra, così come l'incommensurabilità di gesti estremi, sono la cifra che caratterizza l'ultima delle immagini presentate nel libro. Un'immagine che persiste nella memoria con una forza che niente riesce a scalzare, e resta come riferimento costante per tutti i livelli della narrazione ad infestare – Auster usa proprio il verbo *to haunt* – la casa e la mente dei personaggi: il video della decapitazione di Titus Small. Katya esprime il suo dolore in questi termini:

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.¹¹⁰

Memoria e immaginazione si confondono, e la scrittura agisce nello spazio differenziale che si apre tra le parole e le immagini, in una tensione che Auster non cerca di

¹⁰⁹ Ivi., p. 45. "E il folle mondo viene avanti rotolando".

¹¹⁰ Ivi., pp. 66, 167. "se non lo avessi visto, tutto sarebbe diverso. La gente va in guerra e qualche volta muore. Ricevi un telegramma o una telefonata, e qualcuno ti dice che tuo figlio, tuo marito o il tuo ex-fidanzato è stato ucciso. Ma tu non vedi come è successo. Crei delle immagini nella tua mente, ma non conosci i fatti reali. Anche se qualcuno che era presente ti racconta la storia tutto ciò che ti resta sono soltanto parole, e le parole sono vaghe, aperte alle interpretazioni. Noi abbiamo visto. Abbiamo visto come lo hanno ammazzato, è la sola cosa che vedo di continuo. Non posso liberarmene".

nascondere in nome della mimesi, ma piuttosto 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 diretta 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. La memoria, o l'esperienza visiva, non si danno solamente come elemento tangenziale o aprioristico della narrazione ma si costruiscono insieme ad essa, in una logica di compresenza tra la visione o visualizzazione 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 ri-mediazione dell'esperienza, operata però attraverso una forma 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”¹¹¹. In questo modo anche il sistema di relazione tra i mondi è garantito da una sorta di “immaginazione intermediale”¹¹², un intreccio di immagini che porta alla scomparsa del mondo finzionale di Brick sulla scorta di un trauma vissuto nel mondo di Brill.

¹¹¹ Ivi., p. 118. “Il mio soggetto stasera è la guerra, e ora che la guerra è entrata in questa casa mi sentirei come se stessi insultando Titus e Katya se alleggerissi il colpo”.

¹¹² Pietro Montani conia questa formula proponendo uno sviluppo dell'idea di ri-mediazione presentata da Richard Grusin e David Bolter in *Remediation* (2000). La ri-mediazione si può definire come un passaggio di uno stesso oggetto (testo, immagine, video) attraverso diversi sistemi mediali, con un passaggio 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, allora, 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 P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, Laterza, Bari, 2010. Riguardo all'uso di diversi codici mediali

A questa tensione rappresentativa si aggiunge, infine, un ulteriore livello che riguarda Auster stesso, il quale probabilmente fa riferimento ad una delle numerose decapitazioni filmate e diffuse in rete dai guerriglieri irakeni tra il 2005 e il 2006¹¹³.

Il mondo di Brill non sembra sottoposto ad una scomparsa, ma piuttosto ad 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. 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*, continuamente ricercata da August, 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 nel caso di *The Book of Illusions*, anche in *Man in the Dark* il mondo subisce una trasformazione di carattere ontologico nella sua ri-figurazione finzionale. Il processo presentato da Auster nella narrazione di August Brill è simile a quello che Blanchot mette in atto ne *La folie du jour* a proposito di una dimensione di trasformazione e sconfinamento, di deriva e pervertimento del senso e dell'esperienza. In *Man in the Dark* e nel *récit* di Blanchot si nota bene come la traduzione di *facts* in *fiction* smetta di essere una scelta, e diventi un'esigenza scritturale già da sempre insita nella possibilità di una trascrizione dei fatti in immagini o in parole. Il narratore di *La folie du jour* è costretto al racconto e, sebbene ne riconosca l'impossibilità, egli è già *da sempre* inserito nell'atto di raccontare. Ugualmente August Brill sa di non poter scacciare i fantasmi con le sue storie. Il racconto finzionale fallisce il suo centro perché è sottoposto al movimento folle del mondo che resta come traccia. Ma la presenza di tutti i personaggi, si perde 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 piuttosto 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 ad un punto di estrema “perversione” del racconto stesso, rappresentata

in Auster si rimanda invece a U. Meurer, *Life transmission: Paul Auster's Merging Worlds, Media and Authors*, in S. Ciocia, J.A. Gonzàles, *The Invention of Illusions*, cit., pp. 186-187.

¹¹³ Nell'interpretazione di Alikì 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 *The Invention of Illusions*, cit., p. 51.

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 person, a dead bleeding thing: *une nature morte*”¹¹⁴. La trasfigurazione del ragazzo, la sua de-unanizzazione, è l’ultimo pensiero notturno di August, ormai alle soglie del giorno. In questo momento liminale anche il ricordo della moglie morta riaffiora in una forma ambigua ed impossibile da definire, e si configura 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”¹¹⁵.

III.3.4. Travels in the scriptorium

Se nelle pagine precedenti abbiamo seguito un ordine cronologico nell’affrontare i libri di Auster più esemplificativi per il nostro discorso, ora ci sembra importante porre l’attenzione su un lavoro che, sebbene preceda l’uscita di *Man in the Dark*, presenta in modo esplicito quasi un compendio delle tematiche fin ora espresse, e ci permette di avviarcì alla conclusione di questo capitolo. Con *Travels in the Scriptorium* (2006) Auster porta all’estremo gli aspetti meta-narrativi e meta-finzionali che percorrono la sua scrittura, in una narrazione breve e perfettamente strutturata. Alcuni motivi centrali sono già emersi nelle analisi precedenti, mentre altri rappresentano una possibile sintesi dell’estetica austeriana, almeno per quanto riguarda i modi della creazione letteraria. La situazione descritta in apertura del libro mette subito in luce una profonda ambiguità nella definizione del luogo in cui si svolge la vicenda. La storia presenta un vecchio chiuso in una stanza che può essere sia una cella sia la camera di un ospedale. Come nei *récits* di Blanchot, dove ogni ambiente chiuso assume le caratteristiche di una casa di cura o di reclusione, anche in questo caso la dimensione che emerge fin da subito è quella di una libertà negata. Mr. Blank, questo il nome del vecchio,

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

¹¹⁴ P. Auster, *Man in the Dark*, cit., p. 176. “Titus non è quasi più un umano. È diventato l’idea di una persona, una persona e non una persona, una cosa morta e sanguinante: *une nature morte*”.

¹¹⁵ Ivi., p. 177. “Un immagine da un passato distante, forse reale, forse immaginato, posso a malapena trovare la differenza ormai. Il reale e l’immaginario sono una sola cosa. I pensieri sono reali, anche i pensieri sono cose irreali”.

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.¹¹⁶

Il narratore si pone come testimone della scena, colui che è incaricato di sorvegliare le azioni e i movimenti di Blank. Inoltre, poche pagine dopo, scopriamo che la stanza è anche piena di microfoni usati per registrare ogni minimo rumore. Così le conversazioni di Mr. Blank con i diversi personaggi sono registrate e tutte trascritte da *qualcuno* che è anche il narratore della storia, e ogni scena descritta sembra la trascrizione dei filmati o delle fotografie scattate dalla sorveglianza. In altri termini, *Travels in the Scriptorium* si configura come una sorta di sceneggiatura basata su un'azione già avvenuta. Anche in questo caso Auster considera la *fiction* come una forma di ri-mediazione, la traduzione in parole di una procedura in atto da *qualche parte* e prevalentemente costituita da immagini. In ogni caso, ciò che noi leggiamo potrebbe essere già accaduto, registrato in formato audio e video dalle telecamere e dai microfoni dell'ospedale-prigione, e solo successivamente trascritto, magari in un rapporto della sorveglianza. Il privilegio della lettura rispetto alla posizione del personaggio mette in discussione i confini tra i diversi livelli – autore, narratore, personaggio, lettore –, che sembrano saltare definitivamente e gettare la storia in una irrisolvibile confusione. Così, il primo personaggio ad entrare in scena, inizialmente soltanto come voce, è un certo James P. Flood, un ex-poliziotto presentato come “a minor character” che, parlando di un altro personaggio di nome Anna, afferma misteriosamente: “of all the people involved in this story, she’s the only one who’s completely on your side”¹¹⁷.

James P. Flood è soltanto una delle figure appartenenti al personale *pantheon* finzionale di Auster a ricomparire in *Travels in the Scriptorium*. L'intero racconto, infatti, descrive la situazione paradossale di un autore che viene visitato alternativamente da alcuni personaggi di sua invenzione, e dei quali non sembra avere memoria. Ci si rende, però, subito conto che gli uomini e le donne che entrano nella stanza di Mr. Blank sono anche gli stessi personaggi dei libri di Paul Auster. Flood, infatti, è il protagonista soltanto

¹¹⁶ P. Auster, *Travels in the Scriptorium* [2006], Picador, New York 2007, pp. 1,2. “Non ha idea del fatto che una telecamera è piantata nel soffitto direttamente sopra di lui. L’otturatore scatta una volta ogni secondo, producendo ottantaseimilaquattrocento fotogrammi per ogni rivoluzione della terra. [...] per il momento, il nostro solo compito è quello di studiare ogni immagine con attenzione e astenerci dal tracciare ogni conclusione prematura”.

¹¹⁷ Ivi, p. 6. “Di tutte le persone coinvolte in questa storia, lei è l’unica che è sempre stata dalla sua parte”.

abbozzato del romanzo *Neverland*, storia scritta da Fanshawe in *The Locked Room*, e in *Travels in the Scriptorium* veste i panni di un commissario di Scotland Yard venuto a chiedere informazioni sul proprio passato¹¹⁸. La sua esistenza è relegata alle poche notizie fornite dall'anonimo narratore di *The Locked Room* – e qui dallo stesso Mr. Blank –, 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 ora chiede spiegazioni.

Lungo l'arco della giornata passata nella stanza, Mr. Blank è visitato da altri personaggi che lo accusano di averli inseriti in *missioni* (questo è il nome che usano per identificare le storie di cui sono personaggi secondari o protagonisti) molto pericolose. In quanto “creatore” delle storie, egli è responsabile delle loro sofferenze. L'infermiera Anna, vedova di David Zimmer (protagonista di *The Book of Illusions*) non è altro che Anna Blume, protagonista e narratrice di *In the Country of Last Things*. 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*. Successivamente nella stanza entra 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, infatti, sottopone Blank ad un “trattamento” che comprende la lettura di un dattiloscritto di John Trause (amico di Orr in *Oracle Night*). Il dattiloscritto è la 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 concessagli è la scrittura. La sua situazione di reclusione duplica quella di Mr. Blank, e una parte del “trattamento” prevede che sia proprio Blank a raccontare il resto mancante del dattiloscritto. Come spiega lo stesso Samuel Farr a Blank:

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

¹¹⁸ 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, quindi la sua identità è bruscamente interrotta da una mancanza di dettagli risalente direttamente alla narrazione fatta di *Neverland* in *The Locked Room*. Cfr., Ivi, p. 48-49 e P. Auster, *The New York Trilogy*, cit., p. 275.

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.¹¹⁹

Il “ragionamento immaginativo” a cui è costretto Blank, sembra riprodurre lo stesso stile della narrazione di *Travels in the Scriptorium*. Tutto viene appiattito ad uno stesso livello testuale, come fosse l’incessante lavoro della mente del protagonista, una nebulosa fatta di ricordi, testi scritti e conversazioni che entrano all’interno della narrazione senza stacchi grafici a rimarcare il discorso diretto, la lettura delle pagine del dattiloscritto o i pensieri del protagonista.

Mr. Blank è, poi, visitato dall’infermiera Sophie (moglie di Fanshawe in *The Locked Room*) e da Daniel Quinn (detective della *Trilogia*), scambiato per Marco Fogg (protagonista di *Moon Palace*), e che in *Travels in the Scriptorium* ricopre il ruolo dell’avvocato di Blank. Quinn, inoltre, mostra a Blank delle fotografie che ritraggono un uomo mentre uccide uno sconosciuto sul ciglio di una strada: è questo l’episodio in cui Benjamin Sachs (*Leviathan*), altro spettro che infesta la mente di Blank, uccide Reed Dimaggio.

A complicare ulteriormente la situazione, nelle ultime pagine del libro, entra in gioco un secondo dattiloscritto trovato da Blank sulla sua scrivania, che riporta il seguente frontespizio: “Travels in the Scriptorium by N.R.Fanshawe”¹²⁰, e le cui parole iniziali sono esattamente le stesse parole con cui si apre *Travels in the Scriptorium*. Alla lettura di questa estrema forma di ripetizione della narrazione Blank reagisce con uno sconforto totale, e si chiede quando finirà questa situazione. In risposta, il libro si conclude con una misteriosa sentenza che recita:

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 exist forever, and our stories go on

¹¹⁹ Ivi, p. 73. “Ciò che voglio che tu faccia è dirmi il resto della storia. Cominciando dal punto in cui ti sei fermato a leggere, dimmi cosa pensi che debba succedere ora, fino all’ultimo paragrafo, all’ultima parola. Hai l’inizio. Ora voglio che tu mi dia il centro e la fine. [...] consideralo come un esercizio di ragionamento immaginativo”.

¹²⁰ Graficamente il titolo viene riportato all’interno delle pagine di *Travels in the Scriptorium* come fosse il titolo di una nuova parte del testo che stiamo leggendo. Cfr., Ivi, p. 115.

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.¹²¹

Esiste un'ambiguità di fondo che attraversa il brano citato e riguarda l'impossibilità di collocare con precisione la fonte del discorso. Facendosi portavoce degli altri "subalterni", la voce narrante potrebbe appartenere ad un personaggio, forse lo stesso Farr, o ancora Fanshawe, ma non viene mai chiarito. Uno slittamento ulteriore lo si trova tra il "noi" e la presa di parola alla prima persona singolare "io" 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 presumibilmente esterno. L'affermazione con cui Blank viene annoverato all'interno di un gruppo costituito ("ormai è uno di noi") risulta ulteriormente ambigua dato che presuppone un passaggio di livello significativo: la trasformazione di Blank da autore a personaggio. Infatti, sempre dal brano, emerge il fatto che Blank sia degradato al livello di personaggio, laddove invece il narratore sembra elevarsi al rango di autore, in grado di chiudere Mr. Blank nelle sue parole e nel suo atto di scrittura.

Anche la condanna a cui è sottoposto Blank non è quindi una condanna a morte, ma piuttosto una condanna a vivere, anche se soltanto all'interno di una rappresentazione finzionale che lo ha già espropriato della propria opera. In altri termini, come accadeva in *Oracle Night*, la *fiction* prende il sopravvento sulla realtà della situazione narrativa. Così 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, reale soltanto nella misura in cui è scritta nel "rapporto" a lui dedicato.

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, fotografie, descrizioni

¹²¹ Ivi, pp. 117-118. "Non finirà mai. Perché ormai Mr. Blank è uno di noi, e per quanto si sforzi di comprendere la sua condizione, sarà per sempre perduto. Penso di parlare a nome di tutti i suoi gregari quando dico che sta avendo ciò che si merita. [...] Senza di lui non siamo niente, ma il paradosso è che noi, invenzioni di un'altra mente, sopravviveremo alla mente che ci ha creati, perché una volta che siamo stati gettati nel mondo, continuiamo a vivere per sempre, e le nostre storie continuano ad essere raccontate, anche dopo che saremo morti. [...] Mr. Blank è vecchio e debilitato, ma finché resta nella stanza con le finestre oscurate e la porta chiusa, non potrà mai morire, non scomparirà, non sarà mai altro dalle parole che sto scrivendo su questa pagina".

e informazioni prese dai libri e dalle storie, o “missioni”, in cui sono stati inviati. Con questa particolare strategia Auster 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 stampato nei libri e nella mente di Auster, il quale a sua volta diventa così un personaggio imprigionato nella sua stessa esperienza di scrittore. Non soltanto l'autore qui viene privato del suo ruolo creativo, ma è anche condannato a reiterare la propria creazione per sempre, come se non avesse altra dimensione se non quella fornita dall'esigenza scritturale. In una situazione paradossale, Auster mette se stesso nella condizione di essere giudicato dai suoi personaggi attraverso un'impetosa analisi delle mancanze che ogni scrittura porta con sé. In questo modo, lo scrittore americano gioca la sua narrazione ad un livello quasi performativo dell'atto della scrittura, prendendo a prestito molte sperimentazioni letterarie ma anche drammaturgiche del Novecento.

Come ha notato Ginevra Geraci, l'impianto narrativo di *Travels in the Scriptorium* assume l'aspetto di un'opera metateatrale oltre che metanarrativa¹²². Alcuni elementi della narrazione sono di carattere specificamente teatrale, come ad esempio l'espressione “Lights out” che conclude la narrazione – formula generalmente usata nei testi di autori drammatici –, 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 nei loro lavori. Queste sembrano essere riproposte nel testo di Auster. Proprio in *Travels in the Scriptorium* si possono trovare dei rimandi a *Endgame* (1957)¹²³, o alla dinamica temporale indagata dalla memoria impedita in *Krapp's Last Tape* (1958), così come all'insufficienza del linguaggio a rendere conto di una realtà ormai perduta.

¹²² Si veda a questo proposito il saggio di G. Geraci, *A Writer in Recoil: The Plight of Mankind and the Dilemma of Authorship in Paul Auster's Travel's in the Scriptorium*, in *The Invention of Illusions*, cit., pp. 130-133.

¹²³ 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 ad 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.

L'aspetto linguistico torna ad essere centrale in questo caso, 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.¹²⁴

Una simile ambiguità denota diversi livelli di interazione tra il mondo, la parola scritta e la parola orale, e non è un caso che anche nel testo questi vengano evidenziati con un carattere diverso. La situazione è però destinata a cambiare quando, verso la fine del racconto, Mr. Blank scopre che qualcuno ha modificato la collocazione delle etichette¹²⁵ e nessun nome corrisponde più all'oggetto che dovrebbe denotare. Sebbene lo consideri un gioco infantile, la sua prima reazione è di confusione: il gesto viene considerato come una sovversione nell'ordine dell'universo e soprattutto come una modifica radicale del sistema di relazione tra significato e significante. Con una simile strategia Auster ritorna su un elemento indagato già a partire da *The New York Trilogy*, ovvero il fatto che il linguaggio sia un debole strumento non solo di rappresentazione ma anche di conoscenza, e che quindi ogni forma scritta debba essere vista come una messa in discussione del reale e non come sua denotazione. Il livello non-referenziale rimanda qui a ciò che Blanchot ha definito "parola errante". 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. L'operazione di riordino, mentale ed ontologico, messa in atto da Mr. Blank assume il valore di un riconoscimento del mondo, al di là dal linguaggio o per via di una radicale azione su di esso.

¹²⁴ P. Auster, *Travels in the Scriptorium*, cit., p. 2. "Sul comodino la parola è COMODINO. Sulla lampada la parola è LAMPADA. Persino sul muro [...] c'è una striscia di nastro con scritto MURO. Il vecchio guarda per un momento, vede il muro, vede il pezzo di carta attaccato al muro, e pronuncia la parola *muro* sottovoce. Ciò che non possiamo sapere a questo punto è se sta leggendo la parola muro sulla striscia di nastro o se si sta riferendo semplicemente al muro stesso".

¹²⁵ Cfr. Ivi, p. 93.

Un simile gesto di ri-conoscimento è portato avanti da Blank anche nel suo tentativo di individuare i soggetti delle fotografie che gli vengono mostrate. In *Travels in the Scriptorium* anche le immagini, infatti, hanno un carattere meta-finzionale. Le fotografie che Farr mostra a Blank, e che vengono descritte dalla narrazione, ripresentano le scene esatte in cui gli stessi personaggi appaiono nei libri 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, e la stessa scena è descritta nelle pagine di *The Locked Room*¹²⁶. 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 letterarie nei libri di Auster, elaborate in immagine nella mente dello stesso autore o dei lettori, ma 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 dispersione ed entra in contatto con Fanshawe e la sua scrittura, così come l'assassinio di Dimaggio è la vera svolta della vita di Sachs. 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 che coinvolge anche il lettore, chiamato a “riconoscere” gli indizi sparsi lungo l'arco di tutta la narrazione.

In un saggio del 2003, Cristophe Bident discute di queste idee proprio alla luce del concetto di *reconnaissance*, prendendo in esame tre autori come Antelme, Blanchot e Deleuze¹²⁷. In un momento in cui le specificità vengono meno, in cui tutto sembra essere *connesso* ad ogni altra cosa, il potere di riconoscere sembra avere esaurito il

¹²⁶ Se si confrontano 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. Ivi, p. 84 e P. Auster, *The New York Trilogy*, cit., pp. 200-201.

¹²⁷ Cfr. C. Bident, *Reconnaissances*, Calman-Lévy, Paris 2003.

proprio spazio specifico, sostiene Bident. Egli, invece, a partire dall'esperienza del *récit critique* di Blanchot, riprende la dimensione più creativa dell'atto del riconoscere. Non semplicemente la passività di una sovrapposizione, ma piuttosto 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. Il riconoscere, nelle parole di Bident, assume il carattere di un *divenire*; riconoscersi in un processo di trasformazione continua:

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.¹²⁸

Lungi dall'essere un atto statico di continuità tra un soggetto e l'altro, o tra un oggetto e l'altro, l'atto di riconoscimento diventa quindi un'interruzione: la sospensione di un processo di trasformazione nella sua fase di ri-configurazione. 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, come suggerisce Blanchot. Il processo di riconoscimento a cui Mr. Blank è sottoposto si presenta proprio nei termini appena evidenziati. Egli 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 "deterritorializzazione 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 si può riconoscere nel libro di Auster non si esaurisce in questa dinamica di scomparsa dei limiti stabiliti tra autore, narratore e personaggio.

¹²⁸ Ivi, p. 114. "Il riconoscimento è precisamente questa deterritorializzazione del pensiero, quest'avventura al di fuori o al contrario di ogni limite, che non si avvera senza violenza né senza oblio, né senza attenzione, che supera tutte le strategie e tutti i protocolli e non rinuncia mai al movimento.

Nella scelta del nome per il suo protagonista, Auster suggerisce già una forma effimera di presenza, una dimensione labile e prossima ad un'idea di invisibilità. Il termine “blank”, infatti, denota una mancanza, una presenza per sottrazione o una forma di negazione. Si dice, per esempio, “blank page” per indicare una pagina bianca, o meglio non scritta; oppure si usa “blank space” per indicare uno spazio vuoto o disabitato. Seguendo una simile suggestione si può stabilire che il blank, “colore non colore”¹²⁹, rappresenti la traccia di un'assenza. Il blank, infatti, non indica il vuoto, ma piuttosto si attesta come la presenza del vuoto, la mancanza di una connotazione precisa e definita. In questi termini, Mr. Blank è quindi un personaggio identificato per sottrazione, tanto che nel libro di Auster la sua figura si delinea per mancanza¹³⁰. Non viene mai definito per ciò che è ma sempre per ciò che gli altri personaggi ci dicono di lui, e quanto ha fatto e scritto rimane estremamente vago, in attesa di un riscontro sempre rinviato. *Travels in the Scriptorium* rappresenta dunque il culmine del processo di scomparsa come lo abbiamo definito fin qui. Sebbene le sparizioni siano meno evidenti, questo libro 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, come accadeva per i libri precedenti, ma è messo di fronte ad una reiterazione continua della tensione tra scomparsa e ricomparsa che travalica i confini narrativi di un solo libro. 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”¹³¹, riferita di volta in volta prima ad

¹²⁹ È questa la definizione che Italo Calvino dà di blank in un saggio dedicato ad alcuni quadri del pittore giapponese Shusaku Arakawa. Calvino parla del blank come del colore della mente, un colore irreali ma suggerito da una serie di linee e contorni tracciati sulla tela, che presentano non delle forme ben definite ma piuttosto lasciano intuire un andamento interno al quadro, delle linee di forza. Testo scritto in occasione di una mostra di Shusaku Arakawa, Galleria Blu, Milano, 26 novembre 1985 – 15 marzo 1986 ; col titolo *Un Calvino inedito : il colore della mente nei quadri di Arakawa*, «Tuttolibri», 23 novembre 1985 ; con il titolo *Per Arakawa*, in Id., *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, « I Meridiani » Milano, 1995, vol. II, pp. 2004-2005.

¹³⁰ Wolfgang Iser definisce con il termine blank anche lo spazio che in ogni romanzo è lasciato all'invenzione e all'attenzione del lettore, chiamato a ricostruire o a immaginare degli aspetti e dei particolari che nel testo vengono taciuti. Cfr. W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna, 1987.

¹³¹ Cfr., P. Auster, *Travels in the Scriptorium*, cit., pp. 24, 50, 92, 114.

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 la dispersione. In altre parole, la formula, per altro sottolineata nel testo dall'uso di un carattere maiuscolo all'inizio di paragrafo, configura una situazione di scomparsa dei personaggi proprio in virtù della loro *attuale* riapparizione momentanea come spettri nella mente di Mr. Blank e nella stanza in cui è tenuto prigioniero. In sostanza, i personaggi che popolano *Travels in the Scriptorium* scompaiono perché già da sempre scomparsi nei libri che li hanno visti protagonisti, e l'atto che li riporta *a presenza* è la condizione basilare della loro nuova scomparsa, o ri(s)comparsa.

III.4. La legge della scomparsa.

La riapertura della tensione tra sparizione e apparizione, così come il movimento oscillatorio che ne deriva, costituisce un punto centrale in Auster. Cerchiamo ora di riassumerne i motivi essenziali sulla base di quanto emerso dalle analisi dei libri visti.

Innanzitutto, la scomparsa del personaggio, forse più di quella del narratore, è una costante nell'opera più recente di Paul Auster, e può assumere aspetti e modalità diverse. In linea generale, i personaggi austeriani non possono essere considerati come una forma data o come un'incarnazione di tipi ben precisi, ma si presentano come un meccanismo di incastri e di intrecci di possibilità, e sono sottoposti a una costante mutazione¹³². All'origine di tutte le storie si può riconoscere un vuoto essenziale, una mancanza che mette in moto la narrazione e fa da stimolo per la ricostruzione degli eventi. Da questo punto di vista, ciò che per Blanchot era la "legge del racconto", ovvero la necessità della scrittura di far sopravvivere un incontro con l'immaginario attraverso le parole, assume in Auster, il carattere di un particolare modo della creazione

¹³² Da questo punto di vista, Auster rientra a pieno titolo all'interno di quella linea letteraria novecentesca che, a partire dal Nouveau Roman e da Beckett, ma forse già anche dal *Bartleby* di Melville, 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 come "voce" nella narrazione. Si vedano in proposito gli studi di E. Testa, *Eroi e figuranti*, Einaudi, Torino 2009; A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier Università, Firenze 2004.

finzionale. La scomparsa dei personaggi ha quindi questa funzione: è una forma di apertura su un vuoto che mette in moto una ricerca.

Nel rappresentare le figure della negligenza e del *fuori*, la scrittura non si assume il compito di compensare la mancanza, ma piuttosto evidenzia i modi in cui i personaggi vengono meno, si disperdono nel lento progredire degli eventi, come attratti verso un sistema esterno e irregolare. L'accumulo delle storie, degli elementi finzionali e delle esperienze scritturali, non sono impiegati al fine di colmare il vuoto che attraversa i personaggi. Queste strategie piuttosto servono a descrivere una mancanza di cui la scrittura deve farsi interprete. 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 dai romanzi. In questi termini, l'architettura narrativa di Auster si costruisce e si modella attraverso un *pensiero della scomparsa*, o una *legge della scomparsa*, con cui ogni istanza narrativa troppo definita deve fare i conti.

Come ogni legge anche quella della scomparsa ha i suoi precetti e le sue applicazioni. Un primo elemento necessario al dispositivo messo in atto dai romanzi è una particolare forma di attrazione. Una condizione comune è quella post-traumatica in cui la scomparsa si origina principalmente come forma di sradicamento da una vita consolidata. È questo il caso di Zimmer, così come quello di Jim Nashe, che abbandona la sua vita per dedicarsi ad una deriva esistenziale, o ancora quello di Benjamin Sachs. La negligenza diventa il modo principale attraverso cui i personaggi sono attratti nel movimento costitutivo della "legge del racconto". L'erranza che deriva da questa condizione di abbandono e attrazione verso il *fuori* porta i personaggi ad 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 soltanto come un risultato di una ricerca identitaria fallita. Un esempio particolarmente significativo è espresso dalle parole con cui il personaggio-narratore Peter Aaron dichiara la sua incapacità di chiudere 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.¹³³

L'opera diventa il solo modo per provare a comprendere l'altro, per cercare di capirne l'essenza, ma è un tentativo votato al fallimento. Il personaggio resta una nebulosa, una pluralità infinita e mai conclusa. Un personaggio-vuoto, quindi, esattamente come anche nel caso di Mr. Blank. Il termine "vuoto" non va qui inteso come aggettivo che connota il nome "personaggio", ma piuttosto va considerato insieme ad esso, come un concetto unico volto ad esprimere la *blankness* di ogni soggetto presentato nella scrittura.

Questo modo di darsi dei personaggi nell'opera di Auster ha molte affinità con le strategie con cui anche Blanchot concepiva i protagonisti dei suoi *récits*. Essi non sono mai definiti da caratteristiche precise, e restano assolutamente impersonali. Non esistono tratti o descrizioni che veicolano un'immedesimazione. Inoltre, le descrizioni fisiche e caratteriali sono molto rare, e per la maggior parte dei casi non possediamo che una debole idea dei soggetti delle storie. Sulla base di una simile pratica scritturale Marie-Laure Hurault considera l'opera narrativa di Blanchot come sottoposta alla continua tensione tra i poli della *figuration* e della *de-figuration*¹³⁴. In sostanza, in Blanchot ogni atto di scrittura è essenzialmente un'affermazione che interrompe un processo rappresentativo. Non fa eccezione la definizione dei personaggi, che perdono ogni referenzialità esterna alla realtà finzionale di cui fanno parte, e sono sottoposti ad un processo di dispersione della loro identità per via di un'istanza neutralizzante che è quella della scrittura. In questa dinamica costitutiva, il personaggio finzionale evolve verso lo stato di soggetto limite e 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:

¹³³ P. Auster, *Leviathan*, cit., p. 146. "Ogni volta che provo a pensare a lui, la mia immaginazione mi inganna. È come se Sachs fosse diventato un buco nell'universo. Non era più solo il mio amico scomparso, era un sintomo della mia ignoranza su tutte le cose, l'emblema stesso di ciò che è in conoscibile".

¹³⁴ Si veda M-L. Hurault, *Maurice Blanchot. Le Principe de la fiction*, PUV, Saint-Denis 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.

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.¹³⁵

Lo stesso caso sembra valere anche per Auster, i cui personaggi sono figure dell'astrazione poiché sottoposte al potere del *fuori* o del caso. Ciò porta alla costruzione di personaggi che non sono portatori di un sapere preciso o di una particolare interiorità psicologica, ma piuttosto sono figure autonome e distaccate da ogni esigenza denotativa: delle presenze sulla scena. In altri termini, una volta abbandonata la necessità di una scrittura rappresentativa, 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”¹³⁶. Mentre il personaggio rimane legato ad una scrittura che trova i suoi referenti nella realtà del mondo, e deve farsi portatore di un carattere riconoscibile, la figura ha una maggiore libertà di trasformazione conferitagli dalla sua esistenza sostanzialmente finzionale.

Da questo punto di vista, un esempio emblematico è fornito dalle figure dei libri di Auster analizzati. 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, si possono considerare come figure che hanno un'esistenza interamente circoscritta 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. Non hanno quindi alcuna presenza esterna alla loro apparenza fittizia, e questo permette anche la loro scomparsa improvvisa. Una dinamica narrativa volta a rappresentare l'assenza di dettagli si ritrova ancora nella figura di Mr. Blank. Senza memoria, senza storia, e senza passato, egli è la pura figura che si staglia nella stanza nelle diverse situazioni in cui viene descritto. Ogni conversazione con i personaggi mette in questione la sua identità.

¹³⁵ Ivi, p. 31-32. “La figura ha l'apparenza di un'astrazione: astratta nel senso che è fuori da ogni corpo, isolata dal mondo; figura dell'esilio, distaccata; astratto come l'essere nel momento in cui è privato della sua spoglia, né essere né non essere, qualcosa che starà fuori da ogni rapporto con l'essere”.

¹³⁶ Ivi, p. 21. “La figura si distacca dalla nozione di personaggio, troppo caricata di senso, per evocare in modo più diretto l'apparire del fittizio”.

Come si è visto, però, egli attiva una forma di trasformazione sostanziale che si riflette nell'atto creativo, e produce la trasformazione dello stesso Auster in personaggio all'interno dello Scriptorium.

L'esperienza del *writing of self*, 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 anche lo stesso Auster. Con i suoi numerosi personaggi scrittori e narratori egli suggerisce una vaghezza costitutiva dei soggetti, quasi un'impossibilità di esistere in una forma definita e definitiva. Brendan Martin, nel suo *Paul Auster's Postmodernity*, precisa le conseguenze di un tale processo nel modo seguente:

The autobiographical 'Auster' becomes another literary character. Thus Auster inhabits both factual and fictional universes. Auster removes the mantle of authorial control and encourages his readership to question the concept of conventional truth.¹³⁷

Simili passaggi tra i livelli della diegesi e gli interventi radicali dei narratori nell'universo diegetico (scomparsa dei personaggi o brusche interruzioni delle storie narrate) producono ciò che Gerard Genette definisce *metalessi*¹³⁸. Orr è artefice della scomparsa di Bowen all'interno della sua narrazione, e il fatto che August Brill faccia morire Owen Brick nella sua storia è un esempio concreto di ciò che veniva definita come la "*metalessi dell'autore*" secondo la retorica classica¹³⁹. Attraverso il personaggio 'Auster' e le sue emanazioni, la scrittura produce quindi un'estrema forma di *metalessi* che riguarda una "ipotesi inaccettabile e insistente, che l'extradiegetico è forse sempre diegetico, e che il narratore e i suoi narratori, cioè voi ed io, apparteniamo forse anche a qualche racconto"¹⁴⁰.

¹³⁷ B. Martin, *Paul Auster's Postmodernity*, cit., p. 11. "L' 'Auster' autobiografico diventa un altro personaggio letterario. Così Auster abita sia l'universo fattuale sia quello finzionale. Auster rimuove il velo del controllo autoriale e incoraggia i suoi lettori ad interrogare il concetto di verità convenzionale".

¹³⁸ Cfr., G. Genette, *Figure III* [1972], Einaudi, Torino 2006. 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., G. Genette, *Métalepse*, Seuil, Paris 2004.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ivi.*, p. 284.

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 ad 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 stessa, inaugurata come ricerca di un personaggio scomparso, allora proprio nella scrittura il personaggio si attesta come la presenza di un'assenza. A sua volta, però, la dimensione narrativa e finzionale, che dovrebbe rappresentare lo spazio di ritrovamento, diventa invece il luogo di dispersione del soggetto scrivente. È esattamente a questo livello che la categoria di personaggio, così come quella di tipo, lascia il posto all'idea di figura, poiché l'astrazione finzionale 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*. Una simile idea si avvicina a quella espressa da Deleuze e Guattari nelle pagine di *Qu'est ce que la philosophie?* (1991), dove, con il nome di "personaggio concettuale" i due filosofi designano una figura, più o meno definita, in grado di rendere evidente il fondo caotico di ogni realtà¹⁴¹. I personaggi concettuali permettono di

manifestare i territori, le deterritorializzazioni e le riterritorializzazioni assolute del pensiero. [...] Sono dei pensatori, [...] e i loro tratti personalistici si ricongiungono strettamente ai tratti diagrammatici del pensiero e ai tratti intensivi dei concetti. [...] Se si dice che un personaggio concettuale balbetta, non si tratta affatto di un tipo che balbetta in una lingua, ma di un pensatore che fa balbettare tutto il linguaggio, e che fa balbettare il tratto del pensiero stesso in quanto linguaggio.¹⁴²

Potremmo definirli degli agenti di astrazione. Nel caso della letteratura, questi "io sperimentali" devono liberarsi dalla condizione di rappresentare un soggetto esterno e preesistente. Esattamente come la voce narrativa rompeva con le forzature di ogni soggetto a monte della circolarità del racconto per poter esprimere al meglio la

¹⁴¹ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?* [1991], Einaudi, Torino 1996, pp. 51-76.

¹⁴² Ivi., p. 59.

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, sulla scorta delle idee di Blanchot, 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 del *fuori* e, in generale, di ciò che resta ai limiti delle possibilità espressive e conoscitive. Non fa eccezione 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 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 Blanchot e di Auster è, quindi, quella di non essere mai completamente 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 con le cose descritte, la narrazione è in grado di “estrarre [...] dai sintomi la parte ineffettuabile dell'evento puro – come dice Blanchot, elevare il visibile all'invisibile [...]”¹⁴³. La scrittura raggiunge l'evento puro perché libera le molteplici configurazioni in cui esso – nel nostro caso 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.

In questi termini, l'incontro straordinario e l'attrazione portano le figure nelle storie a *fare segno* – ma anche ad essere un segno. Come la donna alla finestra di *Aminadab* “richiama” l'attenzione di Thomas, allo stesso modo il sorriso di Hector Mann visto al cinema diventa il segno che attiva la ricerca di David Zimmer; oppure 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

¹⁴³ Si veda G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 209.

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 visti nei libri di Auster diventano il "segno di uno scomparire", laddove questa formula indica il venir meno di ogni forma 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 che abbiamo visto fin qui si traducono nell'apparizione dei personaggi-vuoto. Anziché prendere vita pagina dopo pagina o essere quella "costruzione progressiva" di cui parla Philippe Hamon¹⁴⁴, i personaggi di Auster sembrano giungere ad un punto di estrema rarefazione che coincide con la loro massima presenza scritturale. Essi sono delineati attraverso quella che Jean-Philippe Miraux, a proposito dei personaggi di Blanchot, ha definito "indifferenza informativa":

Le personnage [...] est alors davantage une présence en défaut, et l'absence de description se transforme en description de l'absence, retirant au lecteur tout point d'ancrage possible, amplifiant donc une fois encore l'effet d'étrangeté lié à l'éternel retour scripturaire et à l'instabilité de la loi.¹⁴⁵

Nel processo di *fictionalization* i personaggi perdono la loro presenza. La *fiction* delinea quindi un continuo mascheramento, un gioco di scomparsa che non ha a cuore il risultato di questo processo ma che si articola attraverso un progressivo venir meno delle cose de-scritte. 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. Né in Blanchot né in Auster

¹⁴⁴ Cfr., P. Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage", in *Poétique du récit*, Ed. du Seuil, Paris 1977.

¹⁴⁵ J-P. Miraux, *Maurice Blanchot* [1998], Armand Colin, Paris 2005, p. 54. "Il personaggio [...] è quindi in partenza una presenza in difetto, e l'assenza di descrizioni diventa descrizione dell'assenza, sottraendo al lettore ogni possibile punto di ancoraggio, e amplificando di conseguenza ancora una volta l'effetto di estraneità legato all'eterno ritorno scritturale e all'instabilità della legge".

sembra infatti esserci la volontà di cancellare la realtà, ma piuttosto si vuole creare un reale – o un’illusione – che duri il tempo della lettura, in grado di *attrarre* verso una dimensione che sfugge e che è sempre sul punto di ricostituirsi di nuovo, presentando un’esperienza radicalmente altra.

Fare esperienza del *fuori* significa trovare un mezzo attraverso il quale la scomparsa e la trasformazione dei personaggi e delle storie si può manifestare: individuare un concetto o un motivo che sia portatore di una funzione e di una dinamica. In Blanchot, e come abbiamo visto anche in Auster, un simile motivo è proprio l’attrazione. Essa non è una forza che spinge un’interiorità verso l’esterno, ma è un’estraneità che si apre in un interno¹⁴⁶. La scomparsa dei personaggi diventa il centro narrativo che attrae ogni storia e ogni esperienza scritturale nei libri di Auster. Ma proprio in virtù di questo legame con la scrittura, l’evento narrato – che è da sempre già avvenuto – continua a ripetersi della narrazione, e fa in modo che esso continui a verificarsi in una dimensione finzionale. È per questa ragione che la descrizione della ricerca del personaggio scomparso non porta mai al ritrovamento ma al ritornare continuo dello scomparire.

Una simile strategia, che era per Blanchot la “legge del racconto”, si configura in Auster come “legge della scomparsa”, e non mette in luce il “reale” andamento dei fatti, ma piuttosto 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. La contingenza, il *fuori* e la negligenza sono le forme in cui si esplicita la scomparsa dei personaggi e rappresentano un motivo letterario fondamentale. Inoltre, se la disposizione alla fuga portata avanti dalla negligenza deve necessariamente passare attraverso la messa in questione radicale di tutto, allora il salto, il *détournement*, quell’essere attratti senza sosta da una forza invisibile rintracciati nei libri di Auster si possono considerare come il modo principale in cui avviene la sparizione.

¹⁴⁶ In questo modo si esprime Foucault riguardo all’idea di *fuori* che si presenta nelle opere di Maurice Blanchot. Si veda M. Foucault, *La pensée du dehors*, cit.

IV. Cronotopo della scomparsa

IV.1. Di un cronotopo in movimento

Legge della scomparsa e legge del racconto configurano la scrittura come un continuo movimento. L'instabilità identitaria dei personaggi si unisce così alla conformazione mobile della struttura narrativa e dà vita ad uno spostamento costitutivo delle storie. Inoltre, una *quest* consapevolmente organizzata e finalizzata ad un oggetto preciso sfugge ben presto al controllo, come abbiamo visto, 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 all'interno degli spazi e dei tempi che fanno da sfondo alla narrazione. La *flânerie* descritta in *The New York Trilogy*, per esempio, si riflette in un'erranza che agisce sugli spazi della città e sui diversi tempi delle storie narrate. New York si trasforma, diventa un luogo di dispersione, e subisce lo stesso annichilimento a cui i personaggi sono sottoposti. Un processo simile Aster lo ripropone anche in *Moon Palace* (1989), dove la vaghezza costitutiva degli ambienti descritti si riflette nella pluralità dei tempi della narrazione. Il protagonista della storia, Marco Stanley Fogg, racconta in prima persona il suo incredibile viaggio attraverso l'America, in cerca della propria storia e della propria identità. La condizione che gli permette questa libertà di movimento e di attrazione è ancora quella della negligenza, e le prime pagine del libro presentano il personaggio per negazione, attraverso la dinamica di eventi che pian piano lo hanno costretto ad una situazione di povertà e privazione:

I wanted to live dangerously, to push myself as far as I could go, and then see what happened to me when I got there. [...] 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.¹

¹ P. Auster, *Moon Palace* [1989], Faber & Faber, London 1990, pp. 1-3. "Volevo vivere in modo pericoloso, spingere me stesso fin dove potevo arrivare, e vedere cosa mi sarebbe successo. [...] pian piano ho visto i miei soldi ridursi a zero; ho perso il mio appartamento; sono

L'intero romanzo si struttura come un viaggio attraverso lo spazio e il tempo, ma soprattutto descrive un movimento continuo di deviazione, in cui non esiste una staticità spazio-temporale in grado di rappresentare un approdo certo. 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 dei personaggi, le loro trasformazioni, le loro scomparse, hanno quindi una ricaduta diretta sullo spazio in cui essi agiscono. In un'intervista del 1992 Auster afferma che:

[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.²

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 labirintici. È in questa costante variazione e interazione tra spazio e tempo che Auster gioca le sue trame, individuando la scrittura come un processo di trasformazione continua dello spazio-tempo narrativo.

Tra le analisi più importanti che la critica ha dedicato a questi temi vi è certamente quella di Michail Bachtin, che ha coniato il termine *cronotopo* per identificare i numerosi e diversi legami tra le due dimensioni e i modi in cui lo spazio e il tempo si configurano nei termini della narrazione romanzesca. Bachtin evidenzia la necessità di una maggiore attenzione agli aspetti relativi allo spazio-tempo nell'analisi letteraria e, di

finito a vivere per strada. [...] nella primavera del 1967 zio Victor morì. [...] non c'è molto da dire riguardo la mia famiglia. Il cast di personaggi era ridotto, e molti di loro non restarono in giro a lungo”.

² P. Auster, “Interview with Mark Irwing”, in Id. *The Art of Hunger*, cit., p. 327. “[lo spazio] oscilla tra questi due estremi: reclusione e vagabondaggio – spazio aperto e spazio ermetico. Allo stesso tempo c'è un curioso paradosso in tutto questo: quando i personaggi nei miei libri sono maggiormente costretti in uno spazio chiuso, sembra che essi siano più liberi. E quando sono liberi di vagare, invece, sono più sperduti e confusi”.

conseguenza, ribadisce con forza che i diversi cronotopi non si possono considerare soltanto come appendici del romanzo, o sue condizioni *a priori*, ma ne costituiscono l'intreccio, ovvero l'essenza profonda della sua struttura: "Essi sono i centri organizzativi dei principali eventi d'intreccio del romanzo. Nel cronotopo si allacciano e si sciolgono i nodi dell'intreccio"³. 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 una configurazione spazio-temporale volta ad 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.⁴

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. Inoltre, attraverso l'analisi minuziosa di cronotopi come la *strada* o il *salotto*, Bachtin passa in rassegna le forme del romanzo fin dai suoi albori, e mette in evidenza proprio il carattere rappresentativo delle istanze sociali e storiche che questi cronotopi esprimono all'interno della narrazione. Così, 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.

Una simile analisi dell'interazione tra la categoria spazio-temporale e la scrittura, sebbene non trovi immediato riscontro nei libri di Auster, resta comunque un punto fondamentale della trattazione sull'argomento, e può offrire una terminologia utile per approfondirne lo studio nella narrativa dello scrittore americano. L'analisi particolare del cronotopo della strada, per esempio, che si ritrova fin dall'epoca più antica come raffigurazione dell'incontro e dell'intreccio di destini tra i personaggi, si può

³ M. Bachtin, *Estetica e Romanzo*, Einaudi, Torino 1997, p. 397.

⁴ Ivi., p. 390.

considerare adatto alla lettura dell'incontro tra Nashe e Pozzi⁵, così come di quello tra Sachs e Dimaggio. La stessa *quest* dei personaggi, tramutata in vagabondaggio e infine in dispersione, ha spesso proprio il cronotopo della strada come punto di intreccio e di svolgimento dell'evento dell'attrazione verso il *fuori*, e come riflesso della legge della contingenza vista in *The Music of Chance*.

Se alcune continuità si possono intravedere 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. In termini simili, Paul Smethurst ha compiuto uno studio sull'evoluzione del concetto di cronotopo all'interno della letteratura contemporanea, e ha sottolineato come uno degli effetti principali su cui si basa una 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 anonimo⁶. Un forte contrasto tra l'uniformità dei luoghi e la sempre maggiore difformità della loro esperienza diventa quindi uno degli aspetti prevalenti del rapporto tra lo spazio e il tempo nel romanzo contemporaneo. In linea generale, mentre il modernismo poneva al centro della sua riflessione letteraria la problematica temporale, il postmodernismo, invece, si concentra maggiormente sulle dinamiche di interazione sociale e politica che si verificano a livello dell'organizzazione spaziale. È questa anche la nota tesi di Michel Foucault da cui muovono molte riflessioni presenti in seno agli studi culturali e letterari che hanno portato a formulare l'ipotesi di uno *Spatial Turn*⁷. In tempi recenti la necessità di tornare ad uno studio integrato degli aspetti spaziali e temporali dipende dal fatto che in molti

⁵ Ilona Shiloh, nella sua riflessione, considera la strada e la dinamica del romanzo picaresco, così come indagata da Bachtin proprio in relazione al cronotopo della strada, come elementi presenti anche nella narrativa di Auster, in particolare a proposito dello sviluppo narrativo di *The Music of Chance*. Cfr. I. Shiloh, *Paul Auster and postmodern quest*, cit.

⁶ Si veda P. Smethurst, *The Postmodern Chronotope*, Radopi, Amsterdam 2000, p. 33.

⁷ Le considerazioni più significative di Michel Foucault riguardo alle tematiche dello spazio nei termini che qui ci interessano si trovano in M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano 2001. Per una panoramica sulle ricadute dello *Spatial Turn* e di altri studi sull'estetica dello spazio in termini letterari si veda G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio*, Carocci, Roma 2008.

esempi letterari contemporanei emerge un'interazione costante delle due dimensioni. Da qui la possibilità di concepire un cronotopo in grado di rendere conto dei processi di cambiamento e trasformazione dello spazio e della percezione temporale.

Nell'opera di Auster le due categorie sono profondamente legate perché sono parte di una stessa esperienza scritturale. Nello sviluppo dei due movimenti che coincidono con la scomparsa del narratore – dall'esterno verso l'interno –, e con la scomparsa dei personaggi – da dentro al *fuori* – si intravede, infatti, una possibile linea di sviluppo della narrazione che chiama in causa le categorie di spazio e tempo. Le due forme di scomparsa che, come abbiamo visto, non si escludono ma si possono verificare contemporaneamente all'interno dei libri, come nel caso di *The New York Trilogy*, attivano un movimento di scambio e di incontro di cui vogliamo ora identificare le coordinate. Detto in altri termini, è soltanto all'interno di uno spazio e di un tempo che i personaggi sono sottoposti alla lenta forma di spoliatura 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 irreali 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* scarso e prossimo alla stessa forma effimera dei personaggi, la costruzione narrativa permette 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 opposte come dentro-fuori, aperto-chiuso, interno-esterno. Ma i poli non si configurano come dimensioni fisse e 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 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 ad un atto performativo, quello scritturale appunto, nel quale gli assi spazio-temporali di riferimento vengono *fondati* e non rappresentati. È evidente che il modo di procedere adottato da Auster è simile a quello della tradizione postmoderna, che, anche da un punto di vista teorico, definisce spazi sempre meno *presenti* e concreti. Un simile piano ideologico è perfettamente espresso dalla scrittura di Auster⁸. 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 trasformare tutto. Meno evidente, però, risulta il modo in cui questo è presentato nella traduzione finzionale. Auster non sembra interiorizzare il concetto di uno *spazio mutante* al fine di tradurlo in termini narrativi: piuttosto una simile visione dello spazio emerge come una costante interna ai libri. 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 una traduzione letteraria di qualcosa che pre-esiste al testo, 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, e declinata in Auster attraverso i personaggi-vuoto e le figure dell’assenza. Lo spazio 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 ben

⁸ Un’analisi molto interessante da questo punto di vista è fornita da Mark Brown, che si concentra sullo studio dello spazio nell’opera di Auster e mette in evidenza la stretta relazione che esiste tra spazio e costruzione dell’identità dei personaggi. Attraverso le nozioni di utopia, distopia ed eterotopia, Brown 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. M. Brown, *Paul Auster*, Manchester University Press, 2007.

precisa e indipendente dal contenuto della memoria o dell'evento narrato. È il gesto scritturale in sé a modificare la struttura temporale della narrazione, come vedremo, 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 del tempo e della vicenda: un tempo che, per questo, risulta sempre nuovo e diverso. Il cronotopo che deriva da una simile esperienza scritturale perde una definizione fissa e statica per tradurre, invece, il movimento errante e spezzato della scrittura e dell'atto creativo.

IV.2. Scomparsa dello spazio e spazi della scomparsa

Scrivere è fare i conti con uno spazio sconosciuto. In un breve saggio del 1961 dal titolo *La conquête de l'espace*⁹, dedicato al viaggio nello spazio compiuto dall'astronauta sovietico Juri Gagarin, Maurice Blanchot riflette sulle ricadute filosofiche e sociologiche che quell'esplorazione cosmica ha avuto sull'immaginario collettivo. L'apertura della dimensione rappresentata dallo spazio sconfinato dell'universo ha per Blanchot un valore aggiunto in grado di supportare le tesi espresse nella sua opera di teorico e scrittore. Il viaggio di Gagarin è considerato, infatti, come un'espressione della dimensione "nomade" dell'uomo, oltre che una conferma dell'impossibilità di ogni verità definita e circoscritta sul mondo. L'evento è letto da Blanchot quasi come una prova scientifica dell'esistenza del *fuori*, identificato con lo spazio infinito, 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"¹⁰. Gagarin si sottrae al luogo definito, "aux forces originaires et s'engage dans un mouvement de dislocation pure"¹¹, che ricorda da vicino il moto attrattivo dei personaggi dei libri di Blanchot così come di quelli di Auster. L'universo diventa uno spazio neutro e di neutralizzazione poiché disperde ogni forma precisa di definizione dei confini, e soprattutto ogni determinazione. È questa mancanza di definizione che fa del cosmonauta un uomo del

⁹ Maurice Blanchot, *La conquête de l'espace*, in Id. *Écrits politiques*, Éric Hoppenot (a cura di), Gallimard, Paris 2008, pp. 210-215.

¹⁰ Ivi., p. 211. "uno spazio che non ha essere né natura ma è la pura e semplice realtà di un (quasi) vuoto misurabile".

¹¹ Ivi., p. 212. "alle forze originarie e si immette in un movimento di dislocazione pura".

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 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 e della familiarità, e inserisce l'ignoto nella quotidianità. Egli “[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”¹².

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 definizione di *nonluogo* usata da Marc Augé¹³. La somiglianza sta, però, soltanto nell'idea e non negli effetti o nelle ricadute. Di fatto, per Blanchot il non-luogo riveste un ruolo positivo, 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. In Augé questa connotazione positiva viene ridimensionata alla luce delle implicazioni negative dell'uniformità diffusa dei luoghi e della loro pratica. In ogni caso, però, anche Augé riconosce una dimensione sempre mobile e transitoria: “lo spazio del viaggiatore sarà così l'archetipo del *nonluogo*”¹⁴. In termini simili, per Blanchot il viaggiatore è nomade per natura: uomo che rinuncia al noto, alle radici, per farsi portare da una forza ignota. Allo stesso modo il poeta è nomade perchè frequenta continuamente uno spazio altro e immaginario: spazio i cui confini sono continuamente messi in discussione. È evidente quindi come Blanchot, nello scrivere le sue riflessioni riguardo all'impresa compiuta da Gagarin, continui a meditare sul nucleo di pensieri che costituiscono *L'espace littéraire*. L'esperienza dello spazio infinito del cosmo si riflette nello spazio indefinito e

¹² *Ibid.* “[ha] fisicamente modificato in modo decisivo il rapporto con il Fuori [...]” “la superstizione del luogo non può essere estirpata in noi se non attraverso un momentaneo abbandono a qualche utopia del non-luogo”.

¹³ Augé, infatti, considera i *nonluoghi* 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. Si veda M Augé, *Nonluoghi* [1992], Elèuthera, 1993.

¹⁴ *Ivi.*, p. 81.

indefinibile della letteratura: in entrambi i casi un'attenzione particolare è rivolta ad un campo d'azione aperto. Così è qui il gesto dell'apertura a rappresentare la base comune per fare sì che lo spazio si configuri come ciò che non si chiude e non può essere limitato. 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 a 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'uni 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.*¹⁵

Così come il cosmo non è inteso come oggetto in sé di esplorazione ma come la riconcettualizzazione di ogni rapporto con lo spazio attraverso l'apertura di una possibilità, anche l'opera è per Blanchot principalmente l'apertura di uno spazio altro. La parola letteraria rappresenta quindi una via verso l'*altro* di ogni mondo possibile, verso uno spazio incommensurabile rispetto ad ogni forma precedentemente conosciuta. Il paradosso insito nella ricerca letteraria di Blanchot, ovvero il fatto che la scrittura disperda la realtà ma soltanto per costruirla interamente fatta di parole, torna qui ad avere un ruolo fondamentale. L'apparente contraddizione rappresenta la possibilità di uno spazio nuovo. In questi termini, Rodolphe Gashé si riferisce allo spazio letterario di Blanchot come ad un "null-space of literature"¹⁶, mettendo in evidenza il fatto che esso segna una sorta di costruzione e rappresentazione di un vuoto. Gashé sostiene che l'ambiguità della parola letteraria mette in moto una sorta di nullificazione o annichilimento dello spazio, poiché la scrittura si configura come trasformazione di

¹⁵ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, cit., p. 183. "L'Aperto, è la poesia. Lo spazio in cui tutto ritorna all'essere profondo, [...] lo spazio stesso verso cui "si precipitano tutti i mondi come verso la loro realtà più vicina e più vera", quello del più grande cerchio e dell'incessante metamorfosi, è lo spazio orfico a cui il poeta non ha accesso, in cui non può accedere se non per scomparire, dove non arriva se non unito alla lacerazione che fa di lui una bocca senza intenzione, come fa di colui che comprende il peso del silenzio: è l'opera, ma l'opera come origine.

¹⁶ Si veda R. Gashé, "The felicity of Paradox", in L. Hill (a cura di), *Maurice Blanchot. The Demand of Writing*, cit.

ogni realtà per creare una condizione differente. Ma, continua Gashé, questa nuova forma dello spazio non è prevedibile, in quanto, nell'idea di Blanchot, sfugge alla dimensione hegeliana¹⁷: non può essere prevista nel senso che mancano le condizioni per poterla pensare, manca la misura in cui ciò che è altro può rendersi comprensibile secondo lo schema della triade di tesi, antitesi e sintesi. In questo senso, lo spazio letterario si configura come terzo escluso, neutro, ma resta come possibilità di realizzazione e come orizzonte di movimento: una sorta di alternativa sempre presente e in procinto di esprimersi nelle parole.

Lo spazio subisce così una modifica continua delle sue coordinate primarie. Esso è messo in discussione dalla scrittura e vi si perde, rendendo impossibile una sua descrizione. È, infatti, proprio la descrizione dei luoghi che manca in Blanchot. I *récit* e gli eventi si stagliano su scenari anonimi, non riconoscibili e impossibili da considerare come ambienti reali. Attraverso questa mancanza di dettagli la scrittura crea degli ambienti per rendere visibili le forze invisibili che agiscono sui personaggi e sulla narrazione stessa. 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 una simile 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 ad ogni forma di 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 scritta. Nei *récit* di Blanchot esiste quello che Miraux chiama "le surplus de lieu"¹⁸, ovvero una forza di presenza che resiste ad ogni forma di scrittura, che sfugge ad ogni descrizione. Il luogo, in questi termini, si configura come un elemento *residuale* della scrittura, continua Miraux, una sorta di motivo irrapresentabile, poiché è la condizione stessa che permette la scrittura. È la sua dimensione eidetica, potremmo dire, che coincide con una percezione che rimane non detta, non comunicabile, e quindi segreta e nascosta nelle parole.

Da questo punto di vista abbiamo una costruzione del luogo che passa direttamente attraverso un annientamento delle forme. Un esempio emblematico è fornito da *Celui*

¹⁷ Ivi., p. 66.

¹⁸ Cfr. J-P. Miraux, *Maurice Blanchot*, cit., p. 69.

qui ne m'accompagnait pas (1953). I personaggi del *récit* non sono mai in un posto definito, non risiedono mai in un luogo preciso, ma sono sempre presi da una continua trasformazione, esattamente come si è visto per i personaggi di Auster. L'incapacità di risiedere dipende soprattutto dall'impossibilità dei personaggi di essere connotati dai luoghi in cui agiscono. È, questa, una condizione che apre una crepa all'interno di un luogo preciso, e lega il personaggio e la narrazione ad una via di fuga e ad un punto spaziale che coincide sempre con una soglia. In questo modo la soglia, già considerata da Bachtin come un cronotopo particolare per i suoi risvolti narrativi, si manifesta come punto privilegiato da cui osservare, ma anche e soprattutto come linea di passaggio da dentro a fuori, e di attrazione dei personaggi verso il *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 di Blanchot come forma liminale e nomade. In questo senso, gli spazi descritti non sono mai chiusi ma sempre plurimi e infiniti: le stanze, per esempio, sono collegate, come accade in Kafka, da porte che aprono su spazi sempre nuovi.

Ne deriva che lo spazio in Blanchot non è quindi fenomenologico poiché non si attesta in quanto oggetto preesistente all'atto della scrittura, ma piuttosto contribuisce alla creazione di un effetto legato alla definizione dei personaggi. Come scrive Hurault:

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.¹⁹

Quelli descritti da Blanchot spesso sono luoghi di passaggio e di transito, dai quali deriva un senso d'instabilità e precarietà. Gli ambienti sono spesso ambigui: camere d'albergo che possono essere stanze di ospedale o prigioni, come in *L'Idylle*, ma anche come in *L'arrête de mort*, o ancora la stanza di *L'attente l'oubli* (1962), oppure sezioni di spazio che permettono il transito, come i corridoi infiniti della casa in *Aminadab*. Questi spazi, inoltre, non sono mai realmente chiusi, poiché le figure compaiono al loro interno in modo inaspettato, e scompaiono in modo altrettanto inatteso e imprevedibile.

¹⁹ M-L. Hurault, *Maurice Blanchot. Le principe de la fiction*, cit., p. 102. "Lo spazio finzionale ha la funzione di circoscrivere uno spazio comune dove non è più possibile riconoscersi, dove la regola è un'estrema ambiguità della presenza perché essa testimonia di una scomparsa".

I temi centrali della legge del racconto si riflettono quindi negli ambienti, e configurano i luoghi in cui avvengono gli incontri narrati. Il legame con la scrittura si fa così 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 dehors de la fiction et de la « réalité », dedans et dehors du sujet et d'autrui, du langage et de son autre).²⁰

Ma una simile descrizione è, a sua volta, causa di un disorientamento, sia dei personaggi che del lettore. Tutto questo produce l'effetto di un mutamento sempre in atto, e soprattutto conferisce allo spazio un carattere effimero, prossimo alla rarefazione e alla scomparsa. La struttura mobile della scrittura mette 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, in Blanchot i personaggi non sono connotati e vincolati nel loro movimento da ambienti fissi e precisi, anzi, proprio in virtù del loro continuo errare, essi producono spazi multipli. Così, la mancanza di luoghi definiti esclude delle semplici alternative dentro/fuori, ma piuttosto la loro definizione si concepisce come un movimento della scrittura che alterna costantemente aperture e chiusure.

Questa stessa alternanza è la base su cui anche Auster sembra fondare lo spazio nei suoi romanzi, dove la costruzione dei luoghi si presenta come diretta funzione della scrittura e della parola errante. In particolare, la città o la stanza sono spazi ricorrenti nella sua opera, e 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 dinamiche di costruzione e distruzione dello spazio.

²⁰ M. Antonioli, *L'écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie*, cit., p. 124. “Lo spazio è in rovina, disorientato all'interno dell'erranza del racconto [...]. Lo spazio letterario, lo spazio del linguaggio e della conversazione, lo spazio nei *récits*, hanno in comune le deviazioni, i percorsi interrotti, l'impossibilità di una distinzione tra dentro e fuori (dentro e fuori dalla fiction e dalla “realtà”, dentro e fuori del soggetto e degli altri, del linguaggio e del suo altro)”.

IV.2.1. La città. Due variazioni su New York City

In un'intervista del 1990 Paul Auster afferma che il vero protagonista di *The New York Trilogy* è la città stessa²¹. Nelle tre storie, personaggi e voci narranti non fanno che dissolversi continuamente in un dedalo di strade, palazzi e stanze. Allo stesso modo, però, la parcellizzazione che si configura all'interno della traiettoria tracciata dalla narrazione mostra una sovrapposizione che sfuma i confini sempre più labili tra gli "io" – narranti e narrati – e i luoghi descritti. Di questa mutua influenza il massimo esempio è rappresentato dalle parole con cui il narratore di *The Locked Room* introduce il personaggio di Fanshawe: "He is the place where everything begins for me"²². Abbiamo già visto come questa formula torni anche a definire il legame esistente tra Peter Aaron e Benjamin Sachs, ma nella *Trilogia* sembra avere un valore ancora maggiore, soprattutto per quanto riguarda il nostro attuale oggetto di studio. Nella dichiarazione del narratore in apertura del libro emerge una dimensione che resta presente per tutta l'opera di Auster, ovvero la possibilità di considerare luoghi e personaggi allo stesso livello ontologico nella scrittura. Una simile idea non comporta soltanto la reciproca influenza tra gli uni e gli altri, ma delinea una comune modalità di costruzione: quella della scomparsa. Nella sua dimensione nascosta, Fanshawe è la figura che si attesta come la 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. Egli si fa rappresentante della scrittura stessa, ed essendo anche il "luogo da cui tutto comincia" si può identificare con la stessa New York City. Inoltre, come la "Locked Room" in cui è rinchiuso, egli assume una conformazione inaccessibile, al punto che per il narratore diventa una sorta di spettro e di "enigma". In questi termini, il personaggio si configura anche come punto di fuga: un "luogo" in cui svanisce il narratore, la scrittura e anche la stessa possibilità di descrivere lo spazio.

In linea più generale la città, New York in particolare, costituisce per Auster il centro di molte narrazioni: in essa si trovano le infinite possibilità e configurazioni che il caso dispone per gli incontri dei personaggi dei suoi libri. Le storie si articolano su diversi

²¹ Cfr., P. Auster, *The Art of Hunger*, cit., pp. 287-327.

²² P. Auster, *New York Trilogy*, cit., p. 199. "Lui è il luogo da cui tutto comincia per me".

livelli, quasi a riprodurre complesse architetture labirintiche che riflettono la struttura cittadina. Lo spazio urbano, nel caso di *The New York Trilogy*, 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 ad una traiettoria di perdita. Nel suo modo di percorrere la città egli sembra riproporre quella forma di *dérive* che Guy Debord descriveva così:

Per fare una deriva, andate in giro a piedi senza meta od orario. Scegliete man mano il percorso non in base a ciò che sapete, ma in base a ciò che vedete intorno. Dovete essere straniati e guardare ogni cosa come se fosse la prima volta. Dovete percepire lo spazio come un insieme unitario e lasciarvi attrarre dai particolari.²³

Questo movimento è la pratica su cui si fonda la psicogeografia così come teorizzata dal movimento situazionista negli anni '50: un'erranza legata ad un'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 un moderno *flâneur* 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"²⁴. Lo sconfinato reticolo di strade si riduce così a pochi percorsi chiusi. Il pedinamento e l'osservazione continua strutturano un movimento che sembra volto a creare un ordine laddove invece esistono soltanto segni sparsi e tracce possibili. Così la città diventa principalmente la pratica di uno spazio dell'alterazione, e non uno spazio definito in sé. Inoltre, essa rappresenta una perfetta ambientazione per la *detective novel*, come sosteneva Michel de Certeau, in quanto permette la moltiplicazione dei piani e la possibilità di perdersi e confondersi:

Camminare significa essere privi di luogo. È il processo indefinito dell'essere assenti e in cerca di uno spazio proprio. L'erranza che moltiplica e occupa la città ne fa

²³ G. Debord, "Théorie de la dérive", *Internationale Situationniste*, 2/1958.

²⁴ Per altro nel libro sono anche inclusi alcuni disegni che riproducono il tragitto compiuto da Stillman riportato nel taccuino di Quinn. Cfr. P. Auster, *The New York Trilogy*, cit., pp. 66-69.

un'immensa esperienza sociale della privazione di luogo – un'esperienza, è vero, frantumata in innumerevoli e infime deportazioni (spostamenti e percorsi), compensata dai rapporti e dalle intersezioni di questi esodi che s'intrecciano creando un tessuto urbano, e posta sotto il segno di ciò dovrebbe essere, infine, il luogo, ma non è che un nome, la Città.²⁵

In queste parole si può riassumere esattamente l'esperienza di Quinn e la conformazione che la città assume all'interno della scrittura di austeriana. Nella sua *anti-detective novel* Auster costruisce la superficie urbana come il luogo in cui tutte le tracce si perdono²⁶. Egli è interessato alla forma multipla che ogni porzione di spazio mantiene in sé, senza cristallizzarsi o fornire una dimensione identitaria che rimanda ad 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.²⁷

Il carattere indistinto dello spazio urbano è anche indicato dal titolo stesso della prima delle tre storie. La "città di vetro", oltre a suggerire un'idea di trasparenza, evoca anche una superficie riflettente in cui idealmente ogni cosa rimanda ad un'altra. Una sorta di città-specchio che, però, non riflette mai la stessa persona o la stessa cosa²⁸. Quinn attraversa diverse identità con la stessa facilità con cui percorre le strade della città:

²⁵ M. De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001, pp. 158-159.

²⁶ Un'efficace traduzione visiva di questo processo è rappresentato dall'adattamento a fumetti del libro di Auster, realizzato da Paul Karasik, 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. P. Auster, P. Karasik, D. Mazzucchelli, *Città di vetro* [2004], Coconino Press, Bologna 2011, pp. 41, 121.

²⁷ M. Brown, *Paul Auster*, cit., p. 35. "Quinn fa esperienza delle strade di New York come se fossero una serie di spazi uguali e indiscernibili. Come forma di un coinvolgimento di carattere analitico, i suoi vagabondaggi senza scopo lo mettono prevedibilmente in relazione con uno scenario urbano che si presenta come un nessun-luogo, ma che può anche essere ogni luogo"

²⁸ 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 P. Eckhard, *Cronotopes of the Uncanny*, Transcript-Verlag, 2011.

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 nell'immagine di un linguaggio labirintico – come nel caso del monologo del giovane Stillman –, che rende impossibile ogni scrittura rappresentativa e comunicativa. Il labirinto, infatti, non si costruisce soltanto attraverso l'infinita 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 perfettamente integrata nella struttura della storia. Paradossalmente, infatti, la dimensione 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: esso rappresenta la possibilità che prima o poi un'identità si possa manifestare, anche se mai definitiva e sempre mutevole e “nomade”. Lo spazio urbano diventa quindi il luogo/nonluogo 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. La città è la sede di un linguaggio non espressivo, di un linguaggio disordinato e non comunicativo. Per altro, la relazione tra Babele e la città di New York, in Auster, ha radici molto 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, Auster 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 senza mai arrivare ad un significato unitario²⁹. Inoltre, l'esperienza descritta nel

²⁹ Cfr. P. Auster, *The Art of Hunger*, cit., p. 26.

libro di Wolfson rimanda linguisticamente ad una coscienza liminale, che passa da un'espressione tesa verso la sua ridefinizione continua del mondo. Una simile idea fa della città una sorta di oggetto impronunciabile, qualcosa di indefinibile attraverso le parole, 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. Anziché rappresentare soltanto un legame con la ricerca identitaria dei personaggi, in Auster l'instabilità dello spazio sembra derivare da un carattere profondamente legato ad un'estetica della scrittura. Infatti, la città di *The New York Trilogy* non è mai definita in quanto spazio autonomo ma è costantemente deformata dalle parole. In altri termini, anche qui la scrittura non presenta gli spazi, ma il movimento scritturale riflette un movimento che interviene direttamente *sullo* spazio. In questi termini, la scrittura fa scomparire la città in *The New York Trilogy*, se si considera il costante processo di chiusura e restringimento a cui gli spazi sono sottoposti durante la narrazione. Da una situazione iniziale in cui la città 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 come oggetto della scrittura. In questo processo, la città perde spessore, diminuisce la sua presenza fino a confondersi con un luogo qualsiasi. In *City of Glass* vi sono riferimenti a strade precise di New York, mentre in *The Locked Room* tutto si perde in una sovrapposizione tra spazi diversi. Qui, all'interno delle parole del narratore e di Fanshawe, sorge anche un altro luogo, che si manifesta soltanto come una città-tempo priva di spazio concreto, prevalentemente una città della memoria: la Parigi in cui Fanshawe ha abitato e in cui il narratore compie alcune ricerche. Così New York muta la sua forma, e perde sostanza e concretezza. La narrazione si concentra sull'interiorità dei personaggi, sui loro pensieri, quasi a far scomparire completamente l'ambiente che li circonda. Un esempio significativo di questo scambio continuo tra l'attività interiore e quella dei luoghi è fornito dalle parole del narratore riguardo le camminate di Quinn nelle prime pagine di *City of Glass*:

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.³⁰

In sostanza, l'esistenza della città, l'intera dimensione dello spazio ridotta ad 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 può individuare 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* sembrano approdare a stanze dove i personaggi sono immobili, nel caso di *In the Country of Last Things* (1987), invece, la superficie percorsa si estende a dismisura e trascende i limiti della parola. Qui la città, anche in questo caso presumibilmente New York, è irriconoscibile, e ci si riferisce ad 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 ad 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 "Once we get to where we are going"³¹. La destinazione è ignota, così come anonimo è il luogo di partenza.

In the Country of Last Things si può considerare come una sorta di esperimento fantascientifico ambientato forse in un futuro o forse soltanto in un presente di cui Auster esaspera i tratti negativi. 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

³⁰ P. Auster, *The New York Trilogy*, cit., p. 4. "Nelle sue passeggiate migliori, era in grado di sentirsi come in nessun-luogo. E questo era, in sostanza, la cosa che aveva sempre chiesto: di essere in nessun-luogo. New York era il nessun-luogo che aveva costruito intorno a sé, e realizzò che non aveva più alcuna intenzione di lasciarla".

³¹ P. Auster, *In the Country of Last Things* [1987], Faber & Faber, London 2005, p. 188.

present society”³². Del resto, proprio la dimensione urbana 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.³³

Nella fase di stesura lo stesso Auster si riferiva al libro con il sottotitolo di *Anna Blume Walks through the 20th Century*³⁴.

“Il 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 delle descrizioni dei campi di concentramento e, in generale, di ogni zona di guerra in cui i sopravvissuti lottano disperatamente per contendersi ciò che rimane. Così, lo spazio urbano diventa un accumulo di storie, di oggetti, di rifiuti e di persone che rappresentano esemplari prossimi 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

³² Si veda la recensione al libro di Auster fatta da S. Hamilton, *Beyond the Realm of the Classifiable*, on-line sul sito: www.paulauster.co.uk. “Sarebbe certamente nella categoria “Post-Apocalisse” in una libreria con un’eccezionale e rigorosa catalogazione. Una lettura alternativa potrebbe considerarla come un’allegorica moltiplicazione delle colpe della nostra società presente”.

³³ M. Brown, *Paul Auster*, cit., p. 142. “La città non è un luogo riconoscibile come reale, localizzabile e mappabile, ma presenta caratteristiche che la mettono in relazione con esperienze concrete di città in crisi – o, in modo più semplice, con eventi e luoghi reali. [...] Così, questa città è un nessun-luogo e un ogni-luogo contemporaneamente”.

³⁴ Cfr. P. Auster, *The Art of Hunger*, p. 284.

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.³⁵

Questo è l'incipit del libro, che immediatamente cala il lettore all'interno di 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 ad una condizione di assoluta transitorietà poiché nulla sembra durare a lungo. Qualche pagina dopo si legge: "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"³⁶.

Lo spazio è irrapresentabile: un sistema di coordinate che sfuggono ad ogni descrizione e alla possibilità di tradurre il mondo in parola. Non è un caso che Auster scelga di suddividere la "Città" in zone. Molto più debole nei suoi confini e nella sua struttura, la zona rappresenta qui l'emblema di uno spazio mobile e sempre 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 insieme di zone, la Città di *In the Country of Last Things* sfugge ad ogni limite rappresentativo, perché la parola risulta in difetto rispetto a ciò che descrive. Tra le parole e le cose c'è un'interazione continua, ma anche un'interrogazione continua, e viene meno un linguaggio comune per la comprensione del mondo attraverso regole condivise. Anna è testimone dello sgretolarsi dello spazio urbano così come della perdita delle parole: incontra persone afasiche, e si rende conto lei stessa di non essere capace di dire ciò che vede. L'afasia si configura come la condizione patologica di un processo che vede come massima conseguenza la distruzione del linguaggio. *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:

³⁵ P. Auster, *In the Country of Last Things*, cit., pp. 1-2. "Queste sono le ultime cose, scrisse. E una ad una scompaiono senza tornare più. Posso raccontarti di quelle che ho visto, di quelle che non ci sono più, ma dubito che ci sarà il tempo. [...] Non mi aspetto che tu capisca. Tu non hai visto nulla di questo, e anche se ci provi non riusciresti ad immaginarlo. [...] Una casa è lì un giorno e il giorno dopo è scomparsa. Una strada in cui hai camminato ieri oggi non è più là. [...] Quando vivi nella città impari a non dare nulla per scontato. Chiudi gli occhi per un momento, ti giri per guardare qualcos'altro, e la cosa che prima era davanti a te è scomparsa improvvisamente".

³⁶ Ivi., p. 7. "La cosa essenziale è non abituarsi. [...] Anche se è la millesima volta, devi incontrare ogni cosa come se non l'avessi mai conosciuta prima".

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.³⁷

Insieme alle cose scompaiono le parole con cui riferirsi ad 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 per 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"³⁸. L'esigenza di scrivere è il movimento continuo che cancella ogni cosa nel mondo ma soltanto per preservarla all'interno di una dimensione nuova che coincide con la parola. La lettera di Anna e il racconto della sua esperienza nella Città quindi testimoniano la scomparsa delle cose ma, contemporaneamente, le salvano all'interno del suo atto continuo di scrittura e di memoria. Come fa notare Francois Hugonnier in un saggio dedicato alla scrittura dell'indicibile in Auster, l'azione di Anna si può considerare come una sorta di atto nomenclatorio dal carattere adamitico: "the text is suffused with silent connections with Babel"³⁹.

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

³⁷ Ivi., p. 38. "Le parole vengono soltanto nel momento in cui credo che non sarò più capace di trovarle, quando non ho più speranza di farle uscire di nuovo. Ogni giorno porta la stessa lotta, lo stesso vuoto, lo stesso desiderio di dimenticare e non dimenticare. All'inizio non è che qui, in questo limite che la matita comincia a scrivere. La storia comincia e si ferma, [...] e tra le parole, quale silenzio, quali parole fuggono e svaniscono, e non si vedono più".

³⁸ Ivi., pp. 21-22. "Lentamente e in modo inesorabile, la città sembra consumare se stessa, anche se rimane. Non c'è modo di esprimere questo processo. Non posso che registrarlo, non posso fingere di capire".

³⁹ F. Hugonnier, *Speaking the Unspeakable: Auster's semiotic world*, in *The Invention of Illusions*, cit., p. 266.

Auster e il *récit* di Blanchot *Le dernier mot*⁴⁰. Al di là dalla somiglianza tra i titoli dei due lavori – per altro, 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 profonda proprio nel modo in cui la scrittura si rapporta ad una scomparsa dello spazio e dei luoghi in particolare. Fin dalle prime righe del *récit* di Blanchot si può vedere come il libro di Auster si accordi su un sentire e su un’atmosfera simili. *Le dernier mot* si apre così: “Les paroles que j’entendis ce jour-là sonnet mal à mes oreilles, dans la plus belle rue de la ville”⁴¹. Come spesso accade in Blanchot, la situazione presentata dal *récit* è quella di *qualcuno*, non definito che, camminando per la strada di una città anonima, viene colpito e attratto da qualcosa di strano⁴². L’ambiguità della situazione non si chiarisce con il procedere della narrazione e, anzi, si intensifica ad 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 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). Lo stesso narratore 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 sé⁴³.

Tra gli spazi attraversati, la biblioteca sembra quello più importante, ed è in grado di metaforizzare il livello simbolico su cui si gioca la narrazione. Qui il narratore prende

⁴⁰ Questo, inoltre, è anche uno dei due racconti che compongono il libro di Blanchot tradotto da Auster.

⁴¹ M. Blanchot, *Après Coup...*, cit., p. 57. “Le parole che sentii quel giorno mi suonarono male, nella via più bella della città”.

⁴² 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 ed estranea delle parole. Cfr., M. Blanchot, P. Auster (tr.) *Vicious Circle. Two Fictions and After the Fact*, in George Quasha, *Blanchot Reader*, cit., p. 37.

⁴³ Cfr., M. Blanchot, *Après ...*, cit., pp. 80-81.

un libro che “semblait ouvert sur la table à mon intention”⁴⁴ e comincia a leggere un passo che rappresenta emblematicamente 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.⁴⁵

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. Improvvisamente delle voci che vengono dalle strade irrompono nella quiete della sala di lettura: 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”⁴⁶. 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 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. Nella città descritta da 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.⁴⁷

⁴⁴ Ivi., p. 58. “Sembrava aperto sul tavolo per me”.

⁴⁵ Ivi., p. 59. “C'è stato un tempo in cui il linguaggio cessò di legare le parole secondo rapporti semplici e divenne uno strumento così delicato che se ne proibì l'uso ai più”.

⁴⁶ Ivi., p. 63. “Non c'è più alcuna biblioteca. D'ora in poi ognuno leggerà come vuole”.

⁴⁷ V. Liska, A. Cools, *The Glory and the Abyss: Le ressassement éternel*, in K. Hart (a cura di) *Clandestine Encounters*, cit., p. 49. “L'ultima parola è guidato da una forza di disorientamento

La stessa forza di disorientamento e dissoluzione è quella che 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 dai rabbini e da studenti di altre religioni che fanno di quel luogo una sorta di spazio sacro. Nella biblioteca Anna Blume incontra Samuel Farr, di cui si innamora, e con cui concepisce 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, egli 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 ad un libro sulla Città. L'ossessione della scrittura è totale per lui, al punto che confessa ad Anna: "I can't stop. The book is the only thing that keeps me going. [...] If I ever stopped working on it, I'd be lost"⁴⁸. Per essere rimasta incinta Anna viene cacciata dalla piccola comunità di cui è entrata a far parte, e torna a vagare per le strade. 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"⁴⁹. La città perde ogni definizione, la gente sembra camminare 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. Lungo *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

e dissoluzione che infine punta verso una destituzione della narrazione rappresentativa e, al di là da questo racconto particolare, alla radicale trasformazione dell'intero spazio letterario".

⁴⁸ P. Auster, *In the Country of Last Things*, cit., p. 104. "Non posso fermarmi. Il libro è l'unica cosa che mi permette di andare avanti. [...] Se dovessi mai finire di lavorarci, sarei perduto".

⁴⁹ M. Blanchot, *Après Coup précédé par Le ressassement éternel*, cit., p. 63. "A certi incroci, la terra tremava e sembrava che la popolazione marciasse sul vuoto, che procedesse su una passerella di voci".

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"⁵⁰. "Fino alla fine" il narratore è quindi intenzionato a parlare, ad 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 qui ciò che resta quando tutto è svanito, e questa presenza residuale del mondo si attesta nelle parole stesse del narratore condannate alla rovina ma pur sempre presenti nella scrittura. 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 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-scrizione che fa venir meno ogni carattere referenziale della città e la chiude in un'esistenza puramente finzionale. Così, lo spazio urbano visto in *The New York Trilogy* e in *In the Country of Last Things*, sebbene attraverso due processi diversi – un'estrema chiusura dello spazio attraverso i pedinamenti nel primo caso, e un vagabondaggio che estende a dismisura i limiti spazio-temporali nel secondo –, subisce un radicale processo di rarefazione per via di quella che si può definire la sua presenza scritturale.

IV.2.2. Spazi bianchi

Una simile tensione tra il pensiero e la realtà, tra il finzionale e il reale, regge l'intera architettura di *Thomas l'obscur* (1941; 1950), primo romanzo pubblicato da Maurice Blanchot, e che ci permette qui di identificare un effetto che si ritrova in modo significativo nella scrittura di Auster. Esistono due versioni diverse di questo libro, la prima pubblicata nel '41 e la seconda nel 1950. Diversamente da quanto accadeva per

⁵⁰ Ivi., p. 65. "O città, [...] dal momento che non potrò più comunicare con voi con il mio linguaggio, lasciatemi gioire fino alla fine di queste cose a cui le parole rispondono se si spezzano".

La folie du jour, tra le due edizioni c'è una grande differenza, poiché la seconda è stata tagliata di circa due terzi rispetto alla stesura originale. Sebbene la trama e gli eventi narrati siano gli stessi, molte descrizioni vengono tolte dalla seconda edizione. Come spesso accade in Blanchot, *Thomas l'obscur* è prevalentemente un insieme di visioni e di situazioni tese ad evidenziare lo scarto sempre presente tra la realtà e l'attività immaginativa, in prevalenza attraverso l'azione di un occhio che registra e trasforma continuamente il mondo in visione. Per questo sarebbe impossibile tracciare una sinossi del libro, poiché in esso viene meno ogni convenzionale idea di trama.

Come scrive Jean Starobinski a proposito di questo primo *roman* (1941) che poi diventa *récit* (1950), “le roman, dans son parcours complet, est l'image amplifiée d'un circuit dessiné dans le premier chapitre”⁵¹. La sua analisi, infatti, si sofferma sul primo capitolo, evidenziandovi tutti i motivi che poi saranno ricorrenti, sia nei capitoli successivi che nelle altre opere di Blanchot. La situazione descritta in queste prime pagine è essenzialmente quella di un personaggio, Thomas, che guarda verso il mare, si immerge, comincia a nuotare faticando per contrastare le onde, e poi ritorna sfinito a riva. L'immersione, però, assume i contorni di una trasformazione ontologica, di una confusione totale tra mare e corpo, tra acqua e occhio, in cui l'individualità – sia fisica che mentale – di Thomas si dissolve all'interno di uno spazio sempre più indistinto e mobile. Le coordinate spaziali di questo primo capitolo vengono immediatamente cancellate dalla scrittura che cerca di riprodurre la visione del personaggio, il quale, a sua volta diventa un puro occhio, o forse 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.

È questo uno dei racconti di Blanchot che maggiormente hanno a che fare con la dimensione spaziale, e soprattutto con l'effetto che la scrittura crea nel definire una scomparsa dello spazio così come di ogni punto di osservazione. 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 all'interno di una trasformazione che lo porta fuori di sé, verso una dimensione altra che permette al suo corpo e ai suoi sensi di disperdersi e scivolare

⁵¹ J. Starobinski, “Thomas l'obscur, chapitre premier”, *Critique*, Vol. 229, 1966, p. 498. “Il romanzo, nel suo percorso completo, è l'immagine amplificata di un circuito tracciato nel primo capitolo”.

verso un'assenza di luogo, ed essere assorbiti da questa medesima assenza. L'effetto di dispersione passa attraverso una precisa descrizione dell'effetto di cancellazione operata dal pensiero, e si configura come un impedimento fisico della vista. Tutto ciò è evidente nell'incipit, che citiamo dalla seconda versione:

Thomas s'assit et regarda la mer. Pendant quelque temps il resta immobile, comme s'il était venu là pour suivre les mouvements des autres nageurs et, bien que la brume l'empêchât de voir très loin, il demeura, avec obstination, les yeux fixés sur ces corps qui flottaient difficilement⁵².

L'ostinazione di Thomas rende l'atto della vista uno sforzo per immaginare quanto non riesce a percepire completamente. Già in questa forma la realtà si modifica e assume i contorni di un atto del pensiero che si sovrascrive al mondo, quasi cancellandolo. Tutto il libro, poi, prosegue presentando delle trasformazioni legate allo sguardo e al vedere. Un esempio significativo si trova nel quarto capitolo, dove è descritta l'esperienza di Thomas che mentre legge un libro solo nella sua camera sente improvvisamente su di sé lo sguardo di qualcuno. L'occhio che lo guarda non è altro che quello del libro che sta leggendo, e che trasforma il personaggio in un oggetto della visione e di interrogazione. Lo scambio, però, avviene in uno spazio che perde ogni connotato reale e ogni definizione. Spesso il testo fa riferimento al vuoto assoluto per definire l'ambiente in cui ha luogo la sovversione tra soggetto e oggetto dell'osservazione, come accade ancora all'interno del primo capitolo, quando si descrive la fusione tra l'acqua e corpo con le seguenti parole:

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

⁵² M. Blanchot, *Thomas l'obscour* [1950], Gallimard, Paris 1992, p. 9. "Thomas si sedette e guardò il mare. Per un po' restò immobile, come se fosse venuto per seguire i movimenti degli altri nuotatori e, sebbene la nebbia gli impedisse di vedere molto lontano, rimase, con ostinazione, gli occhi fissi su quei corpi che galleggiavano con difficoltà".

un véritable brouillard devant la vue et il distinguait n'importe quoi dans ce vide trouble que ces regards perçaient fiévreusement.⁵³

Tutto scomparire in un vuoto indistinto. La scrittura si concentra su alcuni effetti visivi, come i “fiocchi biancastri” e “la nebbia”, che suggeriscono la presenza quasi fisica di un’essenza coprente e in grado di disperdere e impedire la visione. Da qui deriva il vuoto spaziale in cui il corpo di Thomas fluttua sempre pronto a trasformarsi e a ricomparire in nuove figure.

L’effetto descritto riguardo la fusione tra l’occhio e il mondo sembra avere caratteristiche simili anche in Auster, e definisce lo spazio non come insieme di punti precisi, ma piuttosto come una forma continua e magmatica in cui la scrittura traccia degli itinerari e dei movimenti. 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 entra per definire quasi un nuovo concetto spaziale. Nella sua lettura di *In the Country of Last Things* Tim Woods evidenzia come l’attenzione di Auster sia rivolta verso l’idea di *spazialità* che emerge dalle pratiche dei luoghi piuttosto che verso la definizione dei luoghi stessi⁵⁴. Lo spazio si mostra attraverso le tensioni interne alla struttura gerarchica e di potere descritte. Certi spazi sono praticabili, altri sono proibiti, e altri ancora richiedono autorizzazioni specifiche. La Città si costituisce come rete di interazioni e di scambi tra i personaggi, e gli abitanti si configurano come dei *bricoleurs*⁵⁵ che compongono nuovi spazi in cui esercitare la loro opposizione ad un potere costituito. Nella sua scrittura, però, 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

⁵³ Ivi., pp. 10-13. “L’acqua era mossa da gorgi. Era realmente acqua? Talvolta la schiuma gli volteggiava davanti agli occhi come fiocchi biancastri, talvolta l’assenza di acqua prendeva il suo corpo e lo trascinava violentemente. [...] L’ebbrezza di uscire da sé, di scivolare nel vuoto, di disperdersi nel pensiero dell’acqua, gli facevano scordare ogni malessere. [...] Aveva così una vera e propria nebbia davanti alla vista e vedeva qualsiasi cosa in quel vuoto torbido che quello sguardo percepiva in modo febbrile”.

⁵⁴ T. Woods, “*Looking for Signs in the Air*”: *Urban Space and the Postmodernism in In the Country of Last Things*, in D. Barone, *Beyond the Red Notebook*, cit., pp. 107-128.

⁵⁵ Ivi., p. 111.

austeriana esso sembra avere il carattere di un effetto letterario rivolto ad una trasformazione radicale della relazione tra la scrittura e lo spazio.

Da questo punto di vista, l'idea di zona, si può svincolare dalla connotazione precisa che aveva in *In The Country of Last Things*, e viene ad assumere, per Auster, il carattere di uno 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 apocalittici o semplicemente fantastici. Allo stesso modo, il parco dove Nashe e Pozzi sono tenuti prigionieri circonda 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 – Owen Brick è trasformato da prestigiatore a caporale, Nashe e Pozzi sono trasformati in prigionieri –, 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 ad 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.⁵⁶

Hardy mette in evidenza i molti casi in cui nella *Trilogia* 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”⁵⁷. Il giovane Stillman si presenta interamente 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”⁵⁸. 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, cancellato dall’atto di scrittura. A questo proposito Blue descrive il suo rapporto sul caso di 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”⁵⁹. Dalla sua stanza chiusa, che sembra

⁵⁶ M. Hardy, *Le Blanchiment des repères dans la Trilogie New-Yorkaise*, in A. Duperray, *L’Oeuvre de Paul Auster*, cit., p. 114. “La scomparsa progressiva dei protagonisti è operata attraverso un fenomeno comparabile a quello di un maelström di biancore o di un vortice luminoso: circolarità narrativa, accelerazione del movimento, attrazione del vuoto, restringimento del cerchio, e soprattutto una cancellazione dei riferimenti per via di un imbiancamento costante del testo”.

⁵⁷ P. Auster, *New York Trilogy*, cit., p. 132. “Ora la città era completamente bianca”.

⁵⁸ Ivi., p. 141. “A causa della neve la visibilità è ridotta, è Blue ha difficoltà a decifrare cosa succede nella stanza di Black. [...] Il giorno rimane scuro e, attraverso la neve incessante, Black appare soltanto un’ombra”.

⁵⁹ Ivi., p. 147. “è come se le sue parole, anziché delineare i fatti e inserirli in modo concreto nel mondo, li avessero indotti a scomparire”.

chiudere anche ogni possibilità di dire il mondo, Fanshawe grida al narratore: “Not Fanshawe – ever again!”⁶⁰. La formula, che per altro ricorda quella del narratore di *La folie du jour* “Un 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 nel vuoto.

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, troviamo 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”⁶¹. Ogni spazio si perde e si confonde nel viaggio infinito dell'occhio lungo le cose tradotte nella scrittura. Per altro, 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 una connotazione simbolica: esso è un 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”⁶².

In generale, il colore bianco si può considerare come la forma originaria da cui deriva ogni altra cosa⁶³. Del resto, anche in termini simbolici, il bianco della pagina è sempre stato considerato come una materializzazione del vuoto assoluto che prelude ad ogni virtualità, e un poeta come Mallarmé si è fatto interprete di questa dimensione estetica

⁶⁰ Ivi., p. 306. “Non Fanshawe – mai più!”

⁶¹ P. Auster, *Ground Work*, cit., p. 88. “Mai essere in nessun altro posto se non qui. E l'immenso viaggio attraverso lo spazio che continua. Ovunque, come se ogni posto fosse qui. E la neve che cade senza sosta nella notte invernale”.

⁶² M. Hardy, *Le Blanchiment des repères dans la Trilogie New-Yorkaise*, cit., p. 119. “Tradurre in chiaro la dissoluzione nell'etere, in modo che ogni elemento di questa accumulazione di biancore cancelli sempre più il personaggio e scava il vuoto attorno a lui”.

⁶³ Per un'approfondita analisi dell'estetica del bianco all'interno delle manifestazioni più diverse della cultura Occidentale si veda A. Castoldi, *Bianco*, La Nuova Italia, Firenze 1998.

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 all'interno della 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, per altro 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 della scomparsa, in quanto presenza di qualcosa che rende invisibile ciò che descrive. Il biancore delle cose, infatti, in Auster non è una sorta di trasparenza, ma piuttosto 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, e soltanto da una simile relazione scaturisce la sua essenza coprente o il suo potere trasformante. 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 *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 all'occhio. L'esperienza concepisce soltanto una sorta di impressione⁶⁴ 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 ad essere una sorta di colore della trasformazione: traccia visibile di un processo

⁶⁴ L. Wittgenstein, *Osservazioni sui colori* [1977], Einaudi, Torino 2000, p. 83

di modifica che agisce direttamente sulle cose e le rende instabili, sempre prossime al cambiamento.

L'impressione e l'effetto che emergono dagli "Spazi Bianchi" di Auster si strutturano secondo questa logica. Essi influiscono su ciò che li circonda creando una zona di slittamento, all'interno dei 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 accade in *Thomas l'obscuro* e in *The New York Trilogy*, sembrano fondersi con il mondo e perdersi in un comune processo di dissoluzione.

IV.3. Tempo della scomparsa, scomparsa del tempo

Al processo di scomparsa dello spazio, in Auster, fa spesso da contrappunto un'espansione della dimensione temporale. Ad 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 molti dei libri di Auster. Una riflessione sul tempo non figura nelle opere soltanto nella sua forma più prettamente immateriale e astratta. In filigrana ai romanzi sembra esistere, infatti, il tentativo di spazializzare la dimensione temporale, renderla concreta, per mezzo di una scrittura volta ad usare in chiave finzionale elementi della memoria personale. Non è un caso che nella maggior parte dei romanzi le sezioni in cui si può riconoscere una certa preponderanza tematica della dimensione temporale rispetto a quella spaziale sono considerati come inserti biografici. In questi termini, fatta eccezione per il caso di *The New York Trilogy*, dove assume il ruolo di ignaro spettatore della sua opera, Auster sembra concepire se stesso come personaggio soltanto all'interno di una forma memoriale, e non attuale. È la dimensione stessa del passato, per sua natura virtuale, come ricorda Bergson⁶⁵, a permettere la virtualizzazione di sé

⁶⁵ 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 ad insistere sulla relazione fondamentale che Bergson evidenzia tra la virtualità del passato e la molteplicità di attualizzazioni in cui questo si può manifestare. Ciò

nella forma finzionale. In altri termini, la libertà con cui Auster “finzionalizza” la sua vita e se stesso 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.

Attraverso i processi tensivi della scrittura indagati nei capitoli precedenti, il passato, la memoria personale e il racconto di sé sono sottoposti ad una necessaria forma di alterazione e dispersione. Anche la scrittura della memoria si scontra con le problematiche di una parola errante e non rappresentativa, e quindi dà vita ad un racconto che non sfugge 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 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. Così, anche l’autobiografia diventa una sorta di movimento che cancella ed espropria colui che scrive della sua stessa presenza⁶⁶.

Il problema identitario evidenziato da molti critici – tra cui Springer a Mark Brown, solo per citare due esempi recenti – 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 modo, se l’identità personale si determina in una dimensione legata alla ricerca prevalentemente letteraria condotta dai personaggi, ivi compreso anche lo stesso Auster, allora anche il *memoir*, l’autobiografia o la frammentazione dei ricordi all’interno della 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.

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. G. Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi* [1966], Einaudi, Torino 2001, pp. 28-49.

⁶⁶ Cfr. P. de Man, *Autobiography as De-Facement*, MLN, Vol. 94, n. 5, Comparative Literature. (Dec., 1979), pp. 919-930.

IV.3.1. Memoria e oblio

La presenza

In linea generale, fatta eccezione per *The Invention of Solitude* che rappresenta l'atto fondativo 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), fino al recente dittico composto da *Winter Journal* (2012) e *Report from the Interior* (2013), sono tutti esempi di narrazioni in cui è all'opera, sebbene in modi molto diversi, un'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 attraverso lo spazio. Ogni salto temporale compiuto dai personaggi non va nella direzione di permettere un approfondimento delle figure descritte, di dare loro uno spessore, ma, al contrario, sembra costituire un atto ulteriore di confusione e de-figurazione.

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. L'uso della memoria all'interno della scrittura, in Auster 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. I suoi elementi, nei libri esplicitamente di *fiction*, sono spesso legati a supporti visuali: generalmente fotografie o filmati. 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 ad una ricerca sul tempo e forse *del* tempo. Si è visto come il taccuino costituisca il centro di una scrittura oracolare 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'esperienza della scrittura. Il narratore riporta una conversazione che John Trause ha avuto 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 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.⁶⁷

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 al personaggio di Richard, non ne approfondiscono la personalità, dato che per altro questa è la sua unica apparizione all'interno di 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. Una simile idea associa la visione di Auster a quella espressa da Roland Barthes in *La camera chiara*. Barthes, infatti, nel suo saggio considera la fotografia come un "ritorno del morto", il quale, però, si configura nel presente in una forma evanescente, come un fantasma appunto⁶⁸.

La stessa dimensione fantasmatica la si ritrova anche in *Sunset Park*, libro che descrive la difficile 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 affrontare i genitori abbandonati, e

⁶⁷ P. Auster, *Oracle Night*, cit., pp. 32-33. "Tutti sembravano vivi, pieni di energia, presenti nel momento, una parte di un eterno *ora* che ha continuato a perpetuarsi [...]. Più guardava le diapositive, disse Richard, più sentiva che quelle figure respiravano [...]. Stava in piedi nel prato con tre fantasmi".

⁶⁸ Cfr., R. Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi 1980.

cercare un perdono difficile. La storia è quella di un viaggio di ritorno, sia nello spazio che nel tempo, con l'intenzione di espiare una colpa. Il libro si apre con 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.⁶⁹

La fotografia del passato oscilla quindi continuamente tra un valore documentale, che ne fa una sorta di traccia, e un valore di 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 la distanza temporale, che resta evidente, ma piuttosto sembra farsi indice dell'apertura temporale che crea. 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. Essa spezza un tempo lineare per introdurvi una

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.⁷⁰

⁶⁹ P. Auster, *Sunset Park*, Faber & Faber, London 2010, p. 1. "Per oltre un anno non ha fatto che fotografare cose abbandonate. [...] Si era fatto carico di documentare le ultime tracce restanti di quelle vite disperse, così da provare che le famiglie scomparse una volta erano state lì, che i fantasmi di persone che non vedrà e non conoscerà mai restano presenti nelle cose dismesse sparse nelle loro case vuote".

⁷⁰ M. Blanchot, *L'Amitié*, cit., p. 307. "distanza che è la profondità stessa della presenza, la quale, essendo manifesta, ridotta alla sua superficie, sembra senza interiorità, tuttavia inviolabile, per cui identica all'infinito del Fuori stesso".

Con queste parole Maurice Blanchot parlava della presenza in un saggio dedicato alla lettura di un libro di Jacques Dupin su Giacometti. Le sculture dell'artista svizzero non si configurano come simboli o come rappresentazioni di figure umane, ma piuttosto si identificano come la presenza di ciò che resta escluso da ogni processo di riconoscimento e di rappresentazione statica. Esse non sono altro che l'impossibilità di una dimensione portata a presenza. È questa la situazione in cui i personaggi di Auster, e probabilmente anche lo stesso Auster, guardano alla fotografia.

Le parole di Blanchot, inoltre, descrivono un'esperienza molto simile a quella che deriva dall'uso delle fotografie in *Travels in the Scriptorium* o del video in *Man in the Dark*. Nel primo caso le immagini dei personaggi si configurano come traccia di un passato "letterario", sia all'interno dell'intera opera di Auster, con i riferimenti ai libri precedenti, 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, e la narrazione li descrive come fantasmi del suo passato che lo "infestano". Sul piano della struttura narrativa, inoltre, *Travels in the Scriptorium* presenta un'organizzazione temporale che si potrebbe definire ellittica, nella misura in cui presenta una particolare forma di quella che Genette chiama ellissi *implicita*⁷¹. 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 di ellissi che si estende a tutta l'opera dello scrittore. 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. Così si può considerare il salto temporale come una sorta di ellissi quasi interletteraria estesa su tutta l'opera di Auster. 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 il pensiero di Katya e August Brill. Il filmato rappresenta

⁷¹ Cfr. G. Genette, *Figure III*, cit., p. 157.

un passato che ritorna con tutta la forza della sua violenza, e documenta le atrocità della guerra ma anche la presenza del corpo senza vita e della sua trasformazione in fantasma.

La visione

Se l'oscillazione continua 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*, *Winter Journal* o *Report from the Interior*, che si possono considerare come i tre *memoir* meno canonici dell'opera di Auster⁷², egli mette in evidenza 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 che si configura come scomparsa di sé e della propria storia. In tal modo la tensione tra memoria e oblio sembra essere, in termini temporali, la traduzione della tensione e del movimento sempre attivo tra la presenza scritturale e la scomparsa nella scrittura. In questo modo la scrittura della memoria si trova 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.⁷³

Il valore testimoniale viene meno, la memoria è un campo di invenzione e di nuove configurazioni possibili di ciò che è stato il passato, e soprattutto la scrittura diventa il centro di un'impossibile unità dell'oggetto del ricordo. Come scrive Auster riguardo al padre:

⁷² Anche *Hand to Mouth* [1997] e *The Red Notebook* [1992] si possono catalogare sotto la definizione di *memoir*, ma in quel caso, come abbiamo visto brevemente nei capitoli precedenti, la struttura resta abbastanza fedele a quanto ci si potrebbe aspettare da una scrittura autobiografica, e quindi abbiamo scelto di non occuparcene direttamente in questa parte.

⁷³ S. Albertazzi, *Il nulla, quasi*, Le lettere, Firenze 2010, p. 37.

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.⁷⁴

Il passato diventa quindi una possibilità da ri-vivere in scrittura, e non la certezza di qualcosa di già vissuto. 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"⁷⁵. 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", seconda parte di *The Invention of Solitude*, in cui la memoria rappresenta 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 ad un individuo definito, inoltre, il libro stesso si configura come una serie di frammenti in cui la consequenzialità temporale salta per far posto ad una molteplicità di *visioni* del passato. 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.

The Invention of Solitude non può essere considerato come una scrittura semplicemente autobiografica per il fatto che il passato stesso vi subisce un processo di contrazione ed espansione che fa del tempo un elemento di dispersione dell'io narrante. Così la forma scritta non è il documento e la traccia della vita di chi scrive, la sua garanzia, ma diventa piuttosto il centro di dissoluzione della struttura temporale e della soggettività di chi ricorda. 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. Essa piuttosto sembra rappresentare dei punti isolati nel

⁷⁴ P. Auster, *The Invention of Solitude*, cit., p. 61. "Impossibile dire qualcosa di definitivo: era buono, o era cattivo; era questo, o era quello. Ogni cosa è vera. A volte ho l'impressione di scrivere riguardo a tre o quattro uomini diversi, ognuno distinto, ognuno in contraddizione con tutti gli altri. Frammenti".

⁷⁵ Ivi., p. 83. "Spazio in cui una cosa accade per la seconda volta".

tempo, dei frammenti ripiegati su se stessi. Dalla somma dei particolari si creano la presenza e la visione del passato che ritorna. Il *memoir* in Auster annulla 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 se 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. Una simile divisione è evidenziata proprio dalla scelta della terza persona, quasi a prendere le distanze non soltanto dalle cose narrate, ma anche da colui che le narra.

Questo distacco viene ripreso anche in *Winter Journal* e *Report from the Interior*, ultimi due libri di pubblicati da Auster, in cui lo scrittore riporta episodi della sua vita attraverso l'espedito narrativo della seconda persona singolare. Anche in questa scelta 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.⁷⁶

Auster forza così i limiti stessi della forma narrativa che sceglie di adottare. Attraverso la scrittura egli 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, gli ultimi due lavori, accomunati dall'oggetto della narrazione (episodi della vita dell'autore) e dall'uso della seconda persona singolare, 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 ad un evento tanto generale quanto il passare del tempo⁷⁷. La divisione in due libri, una dedicata alla memoria fisica, a visioni del passato vissute attraverso le impressioni sensoriali del corpo (*Winter Journal*), e l'altra dedicata ai ricordi di una formazione psicologica, con riferimento all'evoluzione del pensiero e

⁷⁶ P. Auster, *Winter Journal*, Henry Holt, New York 2012, p. 113. "Alcuni ricordi sono così strani per te, così improbabili, così implausibili, che trovi difficile conciliarli con il fatto che sei tu la persona che ha vissuto quegli eventi che stai ricordando".

⁷⁷ Si veda l'intervista con Antonio Monda: *La Repubblica*, 9/11/2012.

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 il camminare, riveste nella sua attività di scrittore, mettendo in luce una dinamica secondo cui la scrittura parte dal corpo più che dalla mente⁷⁸. Tutta la narrazione si configura come “a catalogue of sensory data. What one might call a *phenomenology of breathing*”⁷⁹. Il riferimento alla fenomenologia aiuta a comprendere meglio il livello su cui si costruisce l'insieme di frammenti e di riflessioni che compongono il libro. Ciò che emerge in modo evidente è l'esperienza percettiva a cui sono legate le impressioni riportate nel testo. La “fenomenologia del respiro” diventa quindi anche una sorta di “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 viene descritta come se avesse un corpo sensibile, una “carne” per restare nell'ambito terminologico di Merleau-Ponty⁸⁰. Da questo punto di vista, ciò che diventa interessante è il tentativo di estendere l'atto del percepire *oltre* la singolarità del soggetto percipiente, attraverso l'uso della seconda persona. La scrittura del passato non acquisisce soltanto una presenza ma acquista un corpo a tutti gli effetti. È un corpo che può essere incontrato nell'esperienza e nella memoria sensoriale di ognuno. Ciò che Auster fa, attraverso l'impiego del “tu”, è creare un'esperienza idealmente collettiva, per mezzo di un'estroffessione e 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 ed 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

⁷⁸ Cfr. P. Auster, *Winter Journal*, cit., pp. 224-225.

⁷⁹ Ivi., 1. “Un catalogo di dati sensoriali. Ciò che si potrebbe chiamare una *fenomenologia del respirare*”.

⁸⁰ 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 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile* [1964], Bompiani, Milano 2003.

famiglia Auster, in cui si supera ogni possibile definizione o gruppo di appartenenza per approdare ad 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.⁸¹

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.

Nel caso di Auster, l'esperienza temporale che ne deriva è una forma di memoria che disperde e confonde anziché definire. Chi scrive subisce il passaggio ad un oblio di sé attraverso la scrittura, e, di conseguenza, la memoria diventa il punto in cui il tempo personale scompare in una dimensione plurale che coincide con un'assenza di tempo. Un simile annullamento è presente anche da un punto di vista visivo, anche in questo caso attraverso l'impiego del bianco come colore preponderante fin dall'immagine della copertina⁸²: una X tracciata sulla neve. Già in sé, questa lettera è significativa nel rappresentare una sorta di oggetto mancante. Per esempio, in termini matematici, essa 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 svolte precedentemente a proposito del colore bianco, questa forma incognita è tracciata su una superficie che simboleggia già la scomparsa di qualcosa, e aggiunge così un ulteriore grado di mistero e 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

⁸¹ Ivi., p. 117. "Più di ogni altra cosa, è una posizione morale, un modo di eliminare la questione della razza [...], e quindi hai consapevolmente deciso di essere chiunque, di abbracciare chiunque in te così da poter essere te stesso in modo più pieno e libero, dato che chi sei resta un mistero e non c'è speranza che sia mai risolto".

⁸² Ci riferiamo alla prima edizione: P. Auster, *Winter Journal*, Henry Holt, New York 2012.

certo piacere estetico nella cancellazione prodotta dal bianco, come si percepisce nella seguente descrizione:

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.⁸³

È questo il tenore di molte delle immagini descritte nel libro, 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. La portata della scomparsa prodotta dal biancore della neve si estende anche alla dimensione temporale, poiché lo stesso bianco che confonde e cancella le strade e le tracce sembra 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 di Auster sembrano avere la stessa forza della “neve obliosa”⁸⁴ di cui parla Eliot nella prima parte della sua *Waste Land* (1926): neve che “seppellisce” la terra e cancella ogni cosa, confondendo il passato e la memoria in una forma indistinta in cui il mondo scompare in un cumulo di macerie. E del resto, che con *Winter Journal* Auster torni a temi cari della sua poetica è evidente anche nelle ultime pagine del *memoir*, in cui egli descrive la genesi di un testo particolare come *White Spaces*, di cui abbiamo già parlato, e che definisce come una sorta di “bridge to everything you have written in the years since then”⁸⁵.

Se *Winter Journal* si concentra su immagini vivide di un corpo in mutamento, oltre che in movimento attraverso il tempo, l'altro *memoir*, *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 al di fuori dell'“io” che presumibilmente ha originato e vissuto quelle riflessioni, per renderle libere di fluire

⁸³ Ivi., p. 2. “Lo strano pungere del freddo, e tu lì fuori nelle strade deserte a chiederti cosa ti abbia spinto ad uscire di casa in una simile tempesta violenta, e subito, anche se lottavi per mantenere l'equilibrio, c'era l'euforia di quel vento, la gioia nel vedere le strade familiari trasformate in una visione indistinta di bianca, vorticoso neve”.

⁸⁴ Cfr., T. S., Eliot, *La terra desolata* [1926], Einaudi, Torino 1998, p. 17.

⁸⁵ P Auster, *Winter Journal*, cit., p. 224. “Ponte verso ogni altra cosa scritta a partire da allora”.

attraverso spazio e tempo. Qui la scrittura, che resta frammentaria e senza alcuna linearità cronologica tra i diversi brani che la compongono, è scandita da quattro parti separate tra loro. Nella prima, “Report from the Interior”, sono riportate le riflessioni, i ricordi e le impressioni del mondo nei primi anni di vita. La scrittura si sforza di proporre uno sguardo che potrebbe essere quello di un bambino ai cui occhi 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.⁸⁶

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 vissuta. I frammenti riportati da Auster non sono volti a descrivere gli eventi del passato, ma piuttosto l’esperienza che quegli eventi hanno provocato sulla mente, prima di un bambino e poi di un uomo. Così, 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

⁸⁶ P. Auster, *Report from the Interior*, Faber & Faber, London, p. 4. “Almeno pensi di poter ricordare, credi di ricordare, ma forse non stai ricordando per niente, o stai ricordando soltanto un tardo ricordo di ciò che pensi di aver pensato in quel tempo lontano che è completamente perduto per te adesso”.

andate 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.⁸⁷

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 che precede quella narrativa. Nelle lettere, infatti, si trova traccia di prime stesure, riferimenti a poesie ed edizioni, traduzioni e altro a cui il giovane Auster stava lavorando negli anni ’70. Infine, nell’ultima parte del libro 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 piuttosto una successione di immagini “pubbliche”: 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. Inoltre, 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, privo di immagini della famiglia, viene idealmente colmato qui con immagini appartenenti ad una memoria collettiva, giocando ancora sul confine sempre mobile tra un “io” definito e un “tu” che potrebbe essere chiunque.

Come accade spesso in Auster, anche nel caso degli ultimi due libri quindi si crea una tensione profonda, un dialogo ininterrotto con i libri precedenti: una relazione sempre aperta che porta nuove prospettive e possibilità di rilettura. In questo quadro, una riflessione sui titoli usati per questi ultimi lavori aiuta a sottolineare il livello

⁸⁷ Ivi., p. 181. “Quelle lettere non erano altro che una capsula del tempo della tua tarda adolescenza e prima età adulta, una fotografia precisa e ben definita di un periodo che è stato profondamente confuso nella tua memoria”.

dell'indagine relativa alle forme e ad un aspetto estetico della scrittura che sollevano alcune questioni che interessano il nostro lavoro.

Winter Journal interroga la forma stessa del diario [journal], 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 ad ogni possibilità di tenere saldo il rapporto al tempo e all'“io” che è portatore della memoria, come invece dovrebbe accadere per un diario. In questi termini, la scrittura diaristica presentata in *Winter Journal* sembra essere sottoposta allo stesso paradosso che Blanchot metteva in evidenza proprio in riferimento alla scrittura del diario. In una breve sezione di *La solitude essentielle*, in *L'espace littéraire*, 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.⁸⁸

L'oblio rappresenta uno dei punti centrali della scrittura di Blanchot, non in quanto sparizione della memoria ma piuttosto 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, per Blanchot, un modo di portare il passato nel presente, ma piuttosto un modo di far sorgere una presenza altra nella scrittura: è un'interruzione. Le parole che riguardano il passato quindi evocano una sorta di fantasma che non ha una sua forma definita ma oscilla continuamente tra memoria (presenza) e oblio (assenza)⁸⁹. Da qui si deduce che l'oblio in Blanchot è prevalentemente una sorta di confusione di piani

⁸⁸ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, cit., p. 24. “Il diario non è essenzialmente confessione, racconto di sé. È un Memoriale. Di cosa deve ricordarsi lo scrittore? Di se stesso, di chi è quando non scrive, quando vive la vita quotidiana, quando è vivo e vero, e non morente e senza verità. Ma il mezzo di cui si serve per ricordarsi di sé è, fatto strano, l'elemento stesso dell'oblio: scrivere”.

⁸⁹ Cfr. A. Schulte Nordholt, *Maurice Blanchot*, cit., p. 172.

temporali, ma questa stessa confusione è esattamente l'esperienza del ricordo, che nella scrittura mescola e sovrascrive diverse tempi in un'apparizione sempre diversa e 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 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* 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-mêmes⁹⁰

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 negli ultimi due libri. L'autore americano, infatti, propone uno slittamento continuo tra il tentativo di radicarsi all'interno della sua esperienza particolare e di porla saldamente *nel* tempo da una parte, mentre dall'altra evidenzia una separazione da sé. Così, 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. Come la neve dell'inverno, anche la scrittura e la memoria stessa diventano quindi obliose, non nel

⁹⁰ M. Blanchot, *L'entretien infini*, cit., p. 460. “L'essenza della memoria è quindi l'oblio [...]. Ciò non significa soltanto che tutto comincia e tutto finisce nell'oblio, nel senso povero che diamo a questa formula; perché l'oblio, qui, non è un niente. L'oblio è la vigilanza stessa della memoria, la potenza di guardia grazie alla quale si preserva la parte nascosta delle cose, grazie alla quale gli uomini mortali, come gli dei immortali, preservati da ciò che sono, riposano nel segreto di loro stessi”.

senso che cancellano il ricordo o il passato, ma che lo riportano alla luce attraverso un processo che è esso stesso radicato nell'oblio.

I ricordi che Auster proietta fuori da sé sul “tu” immaginario che si attesta come una sorta di “compagno invisibile” della scrittura, per restare ancora nei termini di Blanchot, 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. 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 una sorta di tempo della scomparsa poiché, la scrittura del passato attiva il processo di continua alternanza e alterazione che è l'elemento fondamentale dell'oblio.

IV.3.2. *Après Coup* / *After the fact*.

Sebbene Auster non parli esplicitamente di oblio nei *memoir* di cui ci occupiamo, sembra che la scelta dell'allontanamento da sé proposta prima in “The Book of Memory” e poi in *Winter Journal* e *Report from the Interior* non indichi il desiderio di distacco dalla propria esperienza, ma renda piuttosto 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 che Blanchot porta avanti in tutta la sua opera riguardo alla questione del tempo in letteratura.

Da un punto di vista generale, se si scorrono i titoli delle opere finzionali di Blanchot è possibile riconoscere un andamento che riguarda un principio temporale in svolgimento. *L'Arrêt de mort*, *L'attente l'oubli*, *Le ressassement éternel* e *Après Coup*, ma anche *Au moment volu*, o *L'instant de ma mort*, sono tutte formule che suggeriscono un'idea quasi sincopata di tempo, un'alternanza tra tempi lunghi e tempi istantanei. Da qui emergono concetti come *arrêt* (sospensione), *attente* (attesa) *ressassement* (di difficile traduzione, ma che si può considerare come una forma di ricominciamento), che non costituiscono soltanto degli elementi legati al contenuto e alla trama dei *récits* e dei

romanzi, ma forniscono un campionario di pratiche della narrativa di Blanchot in grado di mettere in evidenza il legame profondo tra tempo e scrittura. Per meglio comprendere alcune di queste forme temporali legate intrinsecamente all'esperienza scritturale è necessario pensare la costruzione finzionale attraverso un movimento saltuario, non lineare e spesso oppositivo e contrastivo. Da questo punto di vista *L'attente l'oubli* rappresenta un esempio significativo in cui l'opposizione tra i termini che compongono il titolo è in grado di dare conto di una tensione temporale particolare. L'oblio, che in generale rivolge la sua azione verso il passato in un processo di alterazione e cancellazione della memoria, è qui messo in relazione con un tempo che, invece, si proietta nel futuro: quello dell'attesa.

Tentare una sinossi del testo è piuttosto difficile, dato che l'intero libro è composto da frammenti più o meno brevi che non seguono uno sviluppo lineare degli eventi, ma descrivono delle unità autonome, sia temporali che concettuali, in grado di entrare in risonanza tra loro. Non esiste uno sviluppo della storia poiché forse non esiste nemmeno una storia. Molti dei brani riguardano riflessioni di una voce narrativa non identificabile, che agisce come una presenza all'interno della camera d'albergo in cui si trovano i due personaggi. Non viene fornita alcuna spiegazione riguardo a chi siano le due persone, né del perché si trovino lì o come vi siano arrivate. Tutto ciò che abbiamo è la situazione: un uomo e una donna nella stessa stanza d'albergo e il loro dialogo. Tra le parole che i due si scambiano e le parole della voce narrativa si crea un effetto che porta soltanto alla luce l'accadere di *qualcosa* che è l'evento stesso della scrittura, la presenza scritturale della situazione. Il termine "attesa" qui è investito di una serie di sfumature semantiche che lo avvicinano ai termini "attenzione" e "tensione", poiché: "l'attente donne l'attention en retirant tout ce qui est attendu"⁹¹. Come spesso accade in Blanchot, però, sia l'attesa che la tensione si danno nella loro mancanza di un termine verso cui essere diretti, ma si trovano racchiusi in sé. L'attesa e l'oblio quindi non sono attesa e oblio *di* qualcosa ma piuttosto si configurano come forme autonome di un'impossibilità, e riguardano ciò che si può associare ad un mistero.

Le mystère n'est rien, même en tant que rien mystérieux. Il ne peut être objet d'attention. Le mystère est le centre de l'attention, lorsque l'attention, étant égale et

⁹¹ M. Blanchot, *L'attente l'oubli* [1962], Gallimard, Paris 2000, p. 36. "L'attesa dona l'attenzione ritirando tutto ciò che è atteso".

l'égalité parfaite d'elle-même, est l'absence de tout centre [...]. L'attention est désœuvrée et inhabitée. Vide, elle est la clarté du vide. L'attention, accueil de ce qui échappe à l'attention, ouverture sur l'inattendu, attente qui est l'inattendu de toute attente.⁹²

È qui ripreso il nucleo delle riflessioni che Blanchot aveva proposto anche in *Le livre à venir* riguardo alla configurazione della scrittura come dinamica di attesa e di proiezione. *L'attente l'oubli* ribadisce a livello narrativo la struttura di continue relazioni tra forze contrastanti che si gioca all'interno dell'atto scritturale. In altri termini, se consideriamo l'attesa sullo stesso piano dell'*a venire* del racconto, e l'oblio come il momento stesso della sua realizzazione in termini di atto della creazione letteraria, il risultato della contrapposizione tra i due poli è il sorgere di un qualcosa di inatteso e di inaspettato: la presenza di un qualcosa che resta fuori da ogni possibile definizione; presenza che, in questo caso, è la storia stessa, dimenticata e riapparsa attraverso un'"Oublieuse Memoire".

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. Infatti, l'oblio è sostanzialmente il movimento necessario alla scrittura, è lo spostamento che Blanchot riconosce nella torsione di Orfeo, che viene riproposta 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.⁹³

L'attesa, la tensione verso la scrittura che è l'*à venir* del racconto, apre l'"assenza di tempo", punto fondamentale della scrittura di Blanchot fin da *L'espace littéraire*, in cui

⁹² Ivi., pp. 34-35, "Il mistero non è nulla, anche in quanto niente misterioso. Non può essere oggetto di attenzione. Il mistero è il centro dell'attenzione, poiché l'attenzione, essendo uguale all'uguaglianza perfetta di sé, è l'assenza di tutti i centri [...]. L'attenzione è inoperosa e inabitata. Vuota, essa è la chiarezza del vuoto. L'attenzione, accoglimento di ciò che sfugge all'attenzione, apertura sull'inatteso, attesa che è l'inatteso di ogni l'attesa".

⁹³ Ivi., p. 75. "Il movimento dell'attesa: la vedeva come lontana da lui per via dell'attesa, a meno che, voltandosi per vederla, non dovesse anche lui spostarsi, non vederla che in questa torsione. [...] L'attesa che ha luogo nel tempo, apre il tempo all'assenza di tempo dove non c'è motivo d'attendere".

si legge che “écrire, c’est se livrer à la fascination de l’absence de temps”⁹⁴. 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 il testo *Après Coup*, appendice all’edizione del 1983 de *Le ressassement éternel*. Abbiamo già visto che questo libro rappresenta il contatto più stretto tra Blanchot e Auster per via della traduzione fatta da quest’ultimo nel 1985. Proprio qui Blanchot presenta un’idea di tempo della scrittura che si può riconoscere anche all’interno dell’opera di Auster, e riguarda le modalità della rappresentazione del passato. L’oscillazione tra memoria e dimenticanza, tra attesa e oblio, fa emergere una “presenza senza presente”, in cui

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.⁹⁵

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, come *ressassement*, appunto. Questa forma di ripetizione eterna 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 piuttosto 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 commesse nella Seconda Guerra Mondiale, facendo riferimento a quanti hanno visto all’interno dei suoi *récits*, *L’Idylle* e *Le dernier mot*, una sorta di possibile

⁹⁴ M. Blanchot, *L’espace littéraire*, cit., p. 25. “Scrivere è liberarsi alla fascinazione dell’assenza di tempo”.

⁹⁵ L. Hill, *Maurice Blanchot and fragmentary writing*, Continuum, London 2012, p. 149. “La presenza, liberandosi dall’essere presente, si iscriveva nella scrittura soltanto al punto in cui era sempre già cancellata, e, portando come segno il marchio di quella scomparsa, ora era la memoria assente da sé non come una duratura prossimità, ma come cancellazione evanescente”.

premonizione di quegli eventi. Immediatamente questo pone le sue parole in una dimensione temporale impossibile, perché esse hanno

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.⁹⁶

Scrivere pone lo scrittore in contatto con un tempo in cui, guardando indietro, egli 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 nel passato 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 più comprensibile, in quanto sottolinea il fatto che la scrittura avviene letteralmente "dopo il fatto". La 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, 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

⁹⁶ M. Blanchot, *Après Coup* ..., cit., pp. 93-94. "Per elemento principale di raccontare, come se fosse già successo, il naufragio totale, da cui il racconto stesso non avrebbe potuto salvarsi, così impossibile e assurdo, a meno che non si pretenda profetico, in grado di annunciare al passato un avvenire già presente o che dice ciò che c'è sempre quando non c'è nulla: il c'è che suscita il niente e impedisce l'annichilimento poiché non fugge al suo processo interminabile il cui termine è ricominciamento e eternità".

for my lawyer, and he will know where to find the manuscript and what to do with it after I am gone.⁹⁷

Una condizione simile è quella sviluppata dalla narrazione di *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.⁹⁸

Altri esempi simili si possono trovare anche in *Leviathan*, in cui il tempo della narrazione è un tempo successivo all'epoca degli eventi narrati, così come accade anche nel caso di *In the Country of Last Things*. 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. Il presente, però, non è mai ben 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.

Auster fa suo il pensiero estetico di Blanchot riguardo alla scrittura intesa come forma di "incontro con l'immaginario", e presenta 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

⁹⁷ P. Auster, *The Book of Illusions*, cit., p. 275. "Credo di non aver sbagliato a mantenere i miei segreti per così tanti anni, e credo di non aver fatto male a raccontarli ora. [...] Seguendo il modello di Chateaubraind, non farò nessun tentativo di pubblicare quanto ho scritto ora. Ho lasciato una lettera di istruzioni al mio avvocato, e lui saprà dove trovare il manoscritto e cosa farne dopo che sarò morto".

⁹⁸ P. Auster, *Oracle Night*, cit., p. 8. "Vent'anni sono trascorsi da quella mattina, e una buona quantità di ciò che ci siamo detti è andata perduta. Scandaglio la mia mente in cerca del dialogo mancante, ma non riesco ad arrivare a nient'altro che frammenti isolati, frammenti e pezzi estrapolati dal loro contesto originale".

con qualcosa che è già accaduto da sempre ma, allo stesso modo, è anche un re-incontro, la ri-proposizione di un avvenimento in *absentia*, potremmo 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 in un atto di ri-scrittura. Per questo la scrittura, nella teoria di Blanchot, è sempre un ri-cominciamento, un *ressassement éternel*: “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”⁹⁹. La teoria dell’eterna ripetizione è evidentemente in debito con il pensiero nietzschiano dell’eterno ritorno – debito che lo stesso Blanchot non ha mai nascosto –, e rappresenta un elemento cardinale dell’esigenza scritturale che Blanchot vede al fondo di 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 ad 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 sembra utilizzare questa forma nei termini in cui siamo venuti a definirla fin qui alla luce di quanto detto in merito alla scrittura della memoria. Nel suo ultimo libro, infatti, Auster fa i conti con il tentativo di ri-portare alla luce i pensieri di una mente ormai completamente scomparsa. Egli riconosce che questo è un compito impossibile, perché la distanza temporale ha ormai annullato non solo i pensieri stessi, ma anche la mente che li ha pensati. Così, il “rapporto dall’interno” è il

⁹⁹ M. Blanchot, *L’entretien infini*, cit., p. 459. “Ciò che importa non è dire, ma ri-dire, e in questo atto, dire ogni volta ancora una prima volta”.

tentativo di scrivere, o meglio *re-citare* se stesso (come avviene per esempio nel caso della ri-scrittura di alcuni passi tratti delle lettere spedite a Lydia Davis) e qualcosa che risale ad uno spazio-tempo ormai altro in termini assoluti.

In questo caso, 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".

IV.4. La stanza come cronotopo della scomparsa.

Alla luce di quanto detto fino a qui possiamo ora individuare nella scrittura di Auster un particolare cronotopo che racchiude e presenta molte delle caratteristiche legate alla scomparsa del tempo e dello spazio: la stanza. In termini generali lo spazio circoscritto della stanza dello scrittore costituisce un *topos* della letteratura, in quanto si presenta come un'utopia dove ogni spazio diventa possibile. Confinato al tavolo di lavoro lo scrittore lascia la sua fantasia libera di fluire e di creare immagini sempre nuove e continuamente modificate. Così, il poeta Baudelaire, dopo aver vagato senza sosta per le vie della città, torna nella sua camera e ripercorre nella mente e nelle sue parole tutto ciò che ha visto, mescolando ricordi e immaginazione come in un sogno. Ma l'esperienza forse più rappresentativa della claustrofilia indotta dalla scrittura, che si esprime nella coalescenza di mondi immaginari e storie reali, di ricordi e invenzioni, di suggestioni e visioni, e fa della stanza un'eterotopia e un'utopia, è senza dubbio quella descritta da Marcel Proust nella *Recherche*. In questo modo la stanza dello scrittore (quasi ermeticamente chiusa) si apre alle infinite descrizioni di luoghi e tempi, che l'atto della scrittura non solo permette, ma rende reali nella loro ri-presentazione e ricostruzione¹⁰⁰.

¹⁰⁰ 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

I luoghi chiusi e gli spazi circoscritti di un interno, che si trovano anche in molti libri di Auster, sono associati ad un sentimento simile di claustrofilia, in diretta relazione con la pratica della scrittura e del pensiero. La stanza, da un punto di vista temporale, è quindi legata a quello che abbiamo definito *presente scritturale*, in cui i narratori-personaggi sono descritti nell'intento di creare o di ricordare quanto diventa poi il materiale che informa i loro rapporti.

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.¹⁰¹

Abbiamo riportato in corsivo il gerundio, che in inglese è il “presente continuo”, per sottolineare come l'atto della scrittura sia in sé un continuo movimento e, allo stesso tempo, segni l'unico momento sempre presente nella scrittura di Auster. Anche nel suo caso scrivere permette di attraversare luoghi sconosciuti e immaginari che si presentano all'interno della stanza. Lungo tutta la sua opera Auster non smette mai di riflettere sulla condizione spaziale imposta dalla scrittura. In molti casi egli opera una sovrapposizione tra la stanza, il foglio su cui scrive e la mente di chi scrive, sfumando i confini tra le tre

specificità delle singole temporalità e le gioca all'interno della stessa narrazione. Cfr. M. Blanchot, *Le livre à venir*, pp. 20-25.

¹⁰¹ P. Auster, *White Spaces*, in Id., *Ground Work*, cit., p. 85. “Rimango nella stanza in cui *sto scrivendo* ciò. Metto un piede davanti all'altro. Metto una parola davanti all'altra, e per ogni passo aggiungo un'altra parola, come se per ogni parola da pronunciare ci fosse uno spazio da attraversare, una distanza da colmare con il mio corpo che si muove nello spazio. È un viaggio nello spazio, anche se non vado da nessuna parte, anche se finisco nello stesso posto da cui sono partito. È un viaggio attraverso lo spazio, come attraverso molte città e fuori da esse, attraverso il deserto, come al limite di un oceano immaginario, dove ogni pensiero annega nelle implacabili onde del reale. [...] Cammino in queste quattro mura, e finché resto qui posso andare ovunque mi pare”.

dimensioni. Un simile scambio si può riconoscere quasi in ognuno dei libri che abbiamo preso in considerazione nel nostro lavoro. In *Ghosts*, per esempio, Blue ragiona sul caso affidatogli paragonandolo ad un libro particolare, in cui “There is no story, no plot, no action – nothing but 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?”¹⁰².

La stessa immagine di un uomo chiuso in una stanza ritorna anche nel caso di *The Locked Room* quando il narratore cerca di immaginare Fanshawe, e 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”¹⁰³. 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.¹⁰⁴

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, oppure 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 quasi fisicamente alla stanza nell'episodio delle etichette su cui sono riportati i nomi degli oggetti, facendo così scomparire all'interno della parola scritta ogni spazio che si presume concreto. Spazio e

¹⁰² P. Auster, *The New York Trilogy*, cit., p. 169. “Il libro non gli offriva niente. Non c'è storia, non c'è trama, niente azione – nient'altro che un uomo seduto da solo a scrivere un libro. Ma come uscire? Come uscire dalla stanza che è il libro?”

¹⁰³ Ivi., p. 293. “L'immagine di una stanza chiusa. [...] Fanshawe solo in quella stanza, condannato ad una solitudine mitica. [...] questa stanza, ho scoperto, era nella mia testa”.

¹⁰⁴ P. Auster, *Winter Journal*, cit., pp. 106-107. “Il solo luogo che occupi quando scrivi i tuoi libri è la pagina bianca di fronte a te, e la stanza in cui sei seduto, le diverse stanze in cui ti sei seduto in questi quaranta e passa anni, sono totalmente invisibili ai tuoi occhi quando premi la penna contro il taccuino [...]. Un singolo io, la persona sola sequestrata in quella stanza bunker”.

scrittura sorgono contemporaneamente nella de-scrizione e nell'esperienza nello *Scriptorium*, che ricopre l'estensione di una stanza immaginaria. Secondo questa logica la scrittura è la costruzione della stanza che permette la scrittura stessa. Auster presenta qui il suo personale "circolo vizioso" che si può riconoscere anche nella domanda di Blue in *Ghosts* citata in precedenza. 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 piuttosto 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 se stesso e l'ambiente intorno.

La scrittura, come abbiamo visto, permette un viaggio attraverso tempi imprevedibili e impossibili, una sorta di vagabondaggio all'interno della memoria. La stanza, insieme alla solitudine e alla condizione di reclusione – sia ascetica che detentiva, sia scelta che imposta –, non solo è in grado di veicolare il ricordo, ma diventa essa stessa il ricordo. In questi termini, è soprattutto 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"¹⁰⁵. Auster fa un'analisi di alcune tecniche mnemoniche, e in particolare riprende l'idea fondamentale di Cicerone secondo cui la memoria doveva essere organizzata mentalmente attraverso la creazione di "luoghi" mentali. A questo proposito possiamo fare riferimento ad un testo capitale come *L'arte della memoria* di Frances A. Yates, che muove proprio dalla relazione instaurata da Cicerone tra l'atto della memoria e la creazione dei luoghi mentali. In particolare Yates evidenzia subito il legame stretto che esiste tra la concezione ciceroniana della mnemotecnica e l'arte della scrittura, e parte dalla stessa citazione che anche Auster usa in "The Book of Memory":

L'arte della memoria è come una scrittura. Chi conosca le lettere dell'alfabeto può mettere per iscritto ciò che gli viene dettato e poi leggere ciò che ha scritto. In modo analogo, chi abbia imparato la mnemonica può sistemare nei «luoghi» ciò che ha udito, e ripeterlo a memoria: «poiché i luoghi sono molto simili a tavolette cerate o papiro, le

¹⁰⁵ P. Auster, *The Invention of Solitude*, cit., p. 82, "La memoria come un luogo, come un edificio, una sequenza di colonne, cornicioni, portici".

immagini a lettere, la collocazione e la disposizione delle immagini alla scrittura, e il pronunciare un discorso alla lettura».¹⁰⁶

La memoria, però, in Auster non presenta immagini statiche e facili da leggere, essa piuttosto 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 nella distanza del tempo: “Jamais tu ne sauras ce que tu as écrit, même si tu n’as écrit que pour le savoir”¹⁰⁷. Questo stesso divieto sembra così tradotto nelle parole di Auster 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”¹⁰⁸. Le immagini che sorgono nella stanza durante il processo della scrittura e del ricordare diventano difficili da riconoscere, perché sono state investite dalla distanza dell’oblio, e sono già passate attraverso una forma diversa, come nel caso emblematico di *Travels in the Scritporium*. Sta qui uno dei punti di contatto più interessanti della scrittura austeriana con quella di Blanchot. Gli spazi chiusi, le case, le stanze e i corridoi che fanno da sfondo ai racconti dello scrittore francese, rappresentano dei “luoghi senza luogo, soglie che attirano”¹⁰⁹, in cui avvengono gli incontri che trasformano i personaggi che li abitano. In particolare, questi spazi mutevoli e mai definiti sono il punto in cui appare l’attrazione che muove i personaggi all’interno della loro erranza. Un caso che può valere qui da esempio è ancora la camera d’albergo in cui si confrontano le due figure de *L’attente l’oubli*. Lungi dal descrivere la stanza nei suoi dettagli, la voce narrativa oscilla continuamente tra una totale estraneità e la presenza all’interno delle parole dei due personaggi. Lo spazio chiuso si apre alle infinite incursioni del *fuori* rappresentate dallo scivolamento

¹⁰⁶ Si confrontino F. A. Yates, *L’arte della memoria* [1966], Einaudi, Torino 1993, p. 8 e P. Auster, *The Invention of Solitude*, cit., p. 82.

¹⁰⁷ M. Blanchot, *Après Coup...*, cit., p. 85. “Non saprai mai ciò che hai scritto, anche se non hai scritto che per saperlo”.

¹⁰⁸ P. Auster, *The Invention of Solitude*, cit., p. 75. “Più tardi, quando legge ciò che ha scritto, ha difficoltà a decifrare le parole. Quelle che riesce a capire non sembrano dire ciò che stava dicendo”.

¹⁰⁹ In questi termini Foucault descrive gli spazi descritti nell’opera di Blanchot. Cfr., M. Foucault, *La pensée du dehors*, cit., p. 529.

della voce, come se *un* narratore sorgesse e si ponesse in relazione all'immagine dei due personaggi: "Deux êtres d'ici, deux anciens dieux. Ils étaient dans ma chambre, je vivais avec eux. Un instant je me mêlai à leur dialogue. [...] Ils ne m'écoutaient pas"¹¹⁰. Non vi è dialogo tra le parti, soltanto l'infinito monologo delle trasformazioni e della fusione tra chi scrive e la presenza di cui si scrive. Così la stanza è il luogo di confusione tra la realtà della scrittura e il mondo finzionale, punto di passaggio continuo tra l'uno e l'altro.

Sia nel caso di Blanchot che in quello di Auster, il confinamento all'interno della stanza e la solitudine di questa reclusione aprono ad una nuova esperienza del mondo: quella dell'immaginario. In Blanchot le figure dei *récits* vivono la neutralizzazione a cui porta la scrittura, mentre in Auster i personaggi-scrittori e i narratori sono presi dalla scomparsa a cui li porta l'atto di scrivere. In entrambi i casi, la stanza non si attesta come luogo metaforico, come spazio simbolico della scrittura ma piuttosto come luogo concreto in cui fare esperienza delle immagini di un tempo senza tempo.

IV.4.1. Luogo dell'immaginario

L'immaginario e l'immagine occupano un posto centrale all'interno del pensiero di Blanchot. Dall'immagine dipende la possibilità di essere attratti che si pone 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: "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 [...]"¹¹¹. L'immagine è il nulla, il neutro, il *fuori* che dipendono dalla cancellazione del mondo avvenuta attraverso le parole. È dell'immagine che lo scrittore è chiamato a ricordarsi e a fare esperienza durante la scrittura, non del mondo in sé. In questi termini, l'immagine è ciò che rimane dopo che il modo è scomparso, e quindi si configura come la traccia dello scomparire del mondo.

¹¹⁰ M. Blanchot, *L'attente l'oubli*, cit., p. 48. "Due esseri di qui, due antichi dei. Erano nella mia stanza, io vivevo con loro. Un istante mi confondevo con il loro dialogo. [...] Non mi ascoltavano".

¹¹¹ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, cit., p. 341. "Ma cos'è l'immagine? Quando non c'è nulla, l'immagine trova là la sua condizione, ma vi scompare. L'immagine richiede la neutralità e la cancellazione del mondo [...]".

Una simile esperienza si radica anche all'interno di una configurazione temporale particolare: "Nous 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"¹¹². Il tempo dell'"Après", sottolineato da Blanchot nel testo, è il tempo dell'allontanamento in cui agisce l'oblio, la dimenticanza della cosa in sé. Questa ritorna alla mente del poeta e dello scrittore soltanto come immagine, come presenza residuale della cosa. 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. Blanchot, infatti, non considera la relazione tra immagine e mondo una relazione di adesione, ma piuttosto una forma di avvicinamento interminabile. Egli propone di considerare l'immagine come una "sommiglianza cadaverica". A questo proposito sostiene che il corpo morto intrattiene con il vivo un legame soltanto di somiglianza, il defunto "assomiglia a se stesso", e 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 tra oggetto e immagine. 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 derivano "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

¹¹² Ivi., p. 343. "Noi vediamo e poi immaginiamo. Dopo l'oggetto viene l'immagine. "Dopo" significa che prima la cosa deve allontanarsi per lasciarsi seguire di nuovo".

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.¹¹³

L'esperienza della profonda ambiguità insita nell'immaginario è la stessa che attraversa l'esperienza della scrittura. Così, l'immaginario non si costituisce come la negazione del mondo o la sua mistificazione ma, attraverso l'ambiguità delle immagini, diventa ciò che Blanchot definisce come "l'altro di ogni mondo", ovvero la parte misteriosa insita in ogni relazione tra la parola e il mondo.

Nello spazio aperto tra le immagini e gli oggetti si muove la *fiction* e, di conseguenza, anche ogni azione di scomparsa e di trasformazione che abbiamo visto all'opera nei libri analizzati. L'immaginario è il processo di scomparsa e ricomposizione in immagine che è sempre in atto all'interno della scrittura. È in questa dimensione che Auster si trova più vicino che mai al pensiero di Blanchot. La stanza della scrittura è il luogo concreto in cui chi scrive fa esperienza della scomparsa del mondo, poiché ciò che in essa vi appare, si manifesta soltanto come presenza di un'immagine. L'atto di ri-portare 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 e 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. È questo il meccanismo di fondo che abbiamo visto in tutti i libri, ognuno dei quali, secondo modalità particolari, riproduce questo 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, esso non rimanda ad altri spazi se non a quello che esso stesso costruisce: uno spazio-tempo oltre ogni

¹¹³ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, cit., p. 354. "Ciò che parla a nome dell'immagine, "a volte" parla ancora del mondo, "a volte" ci porta nel dominio indeterminato della fascinazione, "a volte" ci dona la possibilità di disporre delle cose nella loro assenza e grazie alla fiction, ci trattengono in un orizzonte così ricco di senso, "a volte" ci fanno scivolare là dove le cose sono forse presenti, ma nella loro immagine, e là dove l'immagine è il momento della passività, non ha alcun valore né significativo né affettivo, è la passione dell'indifferenza".

spazio-tempo preciso e definito. È questo il senso dell'Après. L'uscita dai termini del simbolico e del metaforico permette di considerare la portata profonda dell'equazione tra memoria e stanza proposta da Auster fin dal suo seminale *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»"¹¹⁴. 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»"¹¹⁵.

Le due brevi citazioni rendono perfettamente chiara l'idea di scrittura come "Vicious Circle" il cui movimento continuo assottiglia il mondo fino a farlo scomparire nell'immaginario. Forse non è eccessivo considerare tutta l'opera successiva di Auster come una sorta di infinita variazione su questo aspetto centrale della sua costruzione narrativa, dato che essa rende pienamente conto di una relazione in cui lo spazio dell'immaginario e quello del mondo si trovano fusi all'interno di un'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 *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 all'interno del presente scritturale: "We see him trying to fit into his new surroundings [...]"¹¹⁶, fino alla serie di visioni che compongono gli ultimi due *memoirs*, le immagini evocate dalla memoria e tradotte nell'ambiguità dell'immaginario non fanno che dissolvere e confondere di continuo lo spazio-tempo.

¹¹⁴ P. Auster, *The Invention of Solitude*, cit., p. 88. "La memoria come una stanza, come un corpo, come un cranio, il cranio che racchiude la stanza in cui è seduto il corpo. Come nell'immagine: "un uomo seduto solo nella sua stanza".

¹¹⁵ Ivi., p. 148. "Entrare nella stanza è come entrare in un luogo dove passato e presente si incontrano. E poi scrisse: come nella frase: "scrisse Il libro della memoria in questa stanza".

¹¹⁶ P. Auster, *The New York Trilogy*, cit., p. 270-271. "Lo vediamo mentre cerca di introdursi nel suo nuovo ambiente [...]."

Nell'esperienza di Auster, il cronotopo della stanza, a partire dall'idea dell'immaginario di Blanchot, sembra tradurre nella scrittura quanto Roland Barthes riconosceva all'interno della fotografia. In *La camera chiara* (1980), infatti, Barthes dice qualcosa che qui possiamo associare alla presenza delle immagini nella loro sospensione temporale prodotta a livello narrativo. In un primo momento Barthes definisce *punctum* un "particolare" di una fotografia in grado di attrarre, "pungere" 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 colui che guarda l'immagine¹¹⁷. In un secondo momento, parlando di un "*punctum*" legato alla dimensione temporale, Barthes afferma che "questo nuovo *punctum*, [...] è il Tempo, è l'enfasi straziante del noema («è stato»), la sua raffigurazione pura. [...] Vi è sempre una compressione del Tempo: è morto e sta per morire"¹¹⁸.

In questa doppia natura, espressa in modo particolare dalla fotografia storica secondo Barthes, si riconosce la portata delle immagini che sono impiegate all'interno della scrittura austeriana. È necessario riprendere in questa sede lo spostamento terminologico che avevamo proposto nel primo capitolo. Anziché di morte dell'autore, in quel caso avevamo scelto di parlare di una sua scomparsa, così da mettere in evidenza il carattere processuale, la durata, potremmo dire, dell'atto di scomparire, in contrasto con una più definitiva idea di morte. Una simile ri-definizione si adattava meglio ad una pratica scritturale come quella portata avanti da Blanchot e da Auster, in quanto dava forma alla scomparsa di ogni soggetto troppo determinato all'interno della scrittura e dell'opera. Tenendo valida la stessa prospettiva di passaggio dall'idea di morte a quella di scomparsa, si può vedere come la formula "è scomparso e sta per scomparire" incarni perfettamente il livello su cui gioca la concezione dello spazio-tempo dell'opera 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*

¹¹⁷ Cfr., R. Barthes, *La camera chiara*, cit., pp. 43-50.

¹¹⁸ Ivi., pp. 95-96.

e *oblio*, facendo della scrittura un atto di continua trascendenza dello spazio-tempo. La congiunzione “e” della frase “è scomparso e sta per scomparire”, anche grammaticalmente definisce una coordinazione tra i due enunciati, e impone una contemporaneità tra due forme temporali che, di norma, sarebbero incompatibili. Il presente scritturale si situa quindi nello spazio *tra* il “non ancora” e il “non più”¹¹⁹, 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 mondo¹²⁰, ed è una dimensione concreta e definita sia in termini spaziali che temporali. La stanza e lo *scriptorium* sono quindi il luogo dell’immaginario in grado di rendere concreto il coronotopo della scomparsa.

¹¹⁹ Così Blanchot definisce il percorso dello scrittore, sempre preso in un tempo della non appartenenza che ne fa una dimensione sospesa. Abbiamo già visto questo elemento in relazione proprio all’idea di scrittore nel capitolo II. Cfr. M. Blanchot, *Après Coup...*, p. 86.

¹²⁰ Françoise Collin mette bene in evidenza questa forma dell’immaginario come un *tra*, spazio di relazione e soglia che diventa un intervallo temporale.

V. Modi di una sensibilità

Tempo e spazio rifuggono ogni definizione precisa nella costruzione narrativa, e in questa loro dimensione mobile mettono in forse le categorie del romanzo. Con l'esplorazione dell'immaginario, la scrittura si fa quindi istanza creatrice di una nuova idea di durata. Nel ricordo non c'è più la capacità di riconoscersi ma si apre una zona di riconfigurazione e di distanza in cui ogni forma diventa possibile. In questi termini, l'immaginario in Blanchot indica un tempo

Toujours encore 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

La scrittura è il luogo di una messa in parentesi della continuità temporale e rappresentativa. È anche il punto in cui viene meno l'adesione della parola al mondo. Blanchot, con la sua "doppia versione dell'immaginario" delinea i tratti della sua critica alla "metafisica della presenza", ovvero la fiducia cieca verso la continuità tra pensiero e linguaggio, o tra mondo e parola, su cui la metafisica si è costruita dando vita ad alcune delle coppie oppostive che attraversano il pensiero occidentale².

Alla luce del confronto con l'opera di Blanchot, che si può considerare a buon diritto uno dei massimi rappresentanti della stagione intellettuale che ha dibattuto questi temi³,

¹ M. Blanchot, *Le livre à venir*, cit., p. 18. "Sempre ancora a venire, sempre già passato, sempre presente [...] Tempo proprio del racconto che si introduce nella durata del narratore in modo da trasformarla, tempo delle metamorfosi in cui coincidono, in una simultaneità immaginaria e sotto la forma dello spazio che l'arte cerca di realizzare, le diverse estasi temporali".

² Secondo Derrida, il logocentrismo su cui si basa la comunicazione della metafisica occidentale è fondato sul potere dell'oralità, che designa (in presenza) le cose afferma. Il pensiero metafisico è strutturato attraverso 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". Cfr. J. Derrida, *La farmacia di Platone* [1968], in Id., *La disseminazione* [1972], Jaka Book, Milano 1989.

³ Lesile Hill 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. L. Hill, *Blanchot. Extreme Contemporary*, cit., p. 223.

Auster, nella sua scrittura, sembra farsi interprete di concetti quali la *différance* di Derrida e la conseguente forma di indecidibilità costitutiva dell'espressione scritturale; il divenire di Deleuze in opposizione ad ogni facile stabilità rappresentativa; e in termini più letterari, presenta tratti comuni con la radicale esperienza di Beckett riguardo ad un linguaggio neutro o di Borges sulle infinite architetture narrative. Tutti questi percorsi, pur nelle loro specificità, tracciavano 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 la presenza per mezzo di una messa in questione delle cose. Ancora nei termini di Derrida, che in questo è molto vicino all'amico Blanchot, l'esperienza della scrittura apre uno spazio di differenziamento e differimento inesauribile, dove la presenza si attesta soltanto nella misura in cui segnala la possibilità di una scomparsa, e in virtù di questa possibilità si definisce. Così, l'alternanza tra presenza e assenza, e tra presenza e scomparsa, che abbiamo visto nelle analisi presentate, crea uno spazio di movimento in cui idealmente ogni "traccia" si dà come nuova presenza di qualcosa che è andato perduto.

Si è visto come nella scrittura di Blanchot e Auster sia sempre in funzione lo scomparire come momento decisivo della costruzione linguistica:

La scomparsa della verità come presenza, il sottrarsi dell'origine presente della presenza è la condizione di ogni (manifestazione di) verità. [...] La differenza, scomparsa della presenza originaria, è *al tempo stesso* la condizione di possibilità e la condizione di impossibilità della verità.⁴

La scomparsa è quindi la condizione che permette la scrittura, e di conseguenza dice sia la presenza che l'assenza. L'esperienza dell'immaginario di Blanchot, e come si è visto anche di Auster, rappresenta la versione letteraria della contemporaneità ("*allo stesso tempo*") con cui la scrittura presenta e nasconde, afferma e nega ciò che dice. In questi termini, la nuova durata introdotta è quella di uno scomparire che scuote le fondamenta del racconto. Sulla stessa linea indagata da Blanchot, anziché sostenere l'adesione del senso ad una conformazione necessaria, che sia un io stabile a monte di un'esperienza

⁴ J. Derrida, *La farmacia di Platone* [1968], cit., p. 193.

scritturale, una voce narrante precisa o un personaggio in grado di farsi portatore di un'unica rappresentazione spazio-temporale, la scrittura di Auster è mossa da una vaghezza costitutiva. Attraverso un gusto per l'effimero e l'instabile, egli ragiona sulle possibilità infinite dell'espressione narrativa e non sulle sue necessità significative. Un simile effetto è accresciuto dall'impiego che Auster fa di diversi stili e di molteplici forme finzionali. Nel caso particolare di libri come *The Book of Illusions*, *Man in the Dark*, ma anche di *Travels in the Scriptorium* o *Oracle Night*, il processo di scomparsa passa attraverso la moltiplicazione della storia, come si è visto. Tuttavia, 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.

Inoltre, il contatto diretto – quasi una sovrapposizione – tra l'idea di *fuori* in Blanchot e il caso e la contingenza in Auster segnala uno dei tratti e degli snodi centrali della relazione tra le sensibilità dei due autori rispetto al tema della scomparsa. La *fiction*, che costituisce il campo da gioco del pensiero di Auster, assume le caratteristiche che Blanchot vede nella continua tensione tra la presenza dell'opera e ciò che chiama *désœuvrement*, ovvero il continuo ritirarsi dell'opera dal suo ruolo rappresentativo e, per certi versi, funzionale. Inoltre, 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 da Blanchot come movimento che conduce all'infinita ricerca dell'opera stessa⁵.

A proposito di *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* di Mallarmé, nelle pagine di *Le livre à venir* Blanchot scrive che:

Si l'on se réclame des certitudes qui seules déterminent la production réelle des choses, tout est disposé pour que le poème ne puisse avoir lieu. *Un coup de dés*, dont nos mains, nos yeux et notre attention affirment la présence certaine, est non seulement irréel et incertain, mais ne pourra être que si la règle général qui donne au hasard le statut de loi, se rompt [...]. Œuvre qui n'est pas là, mais présente dans la seule coïncidence avec ce qui est toujours au-delà.⁶

⁵ Cfr. M. Blanchot, *Le livre à venir*, cit., 272.

⁶ Ivi., p. 318. "Se ci richiamiamo alle certezze che determinano la produzione reale delle cose, tutto è disposto in modo che il poema non possa avere luogo. *Un coup de dés*, di cui le nostre

Per via della sua natura scritturale, la presenza del libro è sempre minacciata, dal momento che l'opera non si esaurisce mai nella sua dimensione presente, ma segnala uno spazio altro in cui essa scompare in quanto espressione della sua continua possibilità. Ciò a causa di una legge della contingenza e del caso, che muove la costruzione narrativa senza mai farla arrivare a un punto. Il *désœuvrement* di Blanchot si attesta, quindi, in termini letterari e filosofici, come rappresentazione essenziale di una critica alla “metafisica della presenza” perché vi insinua una possibilità sempre altra rispetto ad ogni opposizione dialettica.

Per Blanchot, l'opera è l'infinita ricerca portata avanti dall'esperienza dello scrittore. In questi termini essa si dà sempre come mancanza, come orizzonte a venire, e il percorso si costruisce nei termini della “mancanza di opera”. Nella condizione di *attesa*, quindi, si esprime il senso profondo di ciò che Blanchot intende quando afferma che “la littérature va vers elle-même, vers son essence qui est la disparition”⁷, punto da cui anche la nostra riflessione era partita.

Tramite un processo radicale di neutralizzazione della struttura narrativa, espresso secondo lui in modo esemplare dalla *Trilogia* (1951-53) di Samuel Beckett, e soprattutto dalla capacità della letteratura di “sfuggire ad ogni determinazione essenziale” e ad ogni genere, Blanchot teorizzava l'idea di una “Scomparsa della letteratura”⁸. A vario titolo, molte esperienze del Novecento si possono ricondurre ad una simile linea di pensiero. Oltre a Beckett, senza alcuna pretesa di esaustività, tra le più sperimentali possiamo ricordare, per esempio: *La disparition* (1969) di George Perec, dove a scomparire, oltre ai personaggi e ad un manoscritto, è anche la lettera “e”, che non viene mai usata dallo scrittore, e questa strategia configura il libro come un'interessante esperimento linguistico e concettuale in cui a mancare è una delle vocali

mani, i nostri occhi, la nostra attenzione afferma la presenza certa, non solo è irreale e incerto, ma non potrà mai essere se non a patto che la regola generale che dà al caso lo statuto di legge, si rompa [...]. Opera che non c'è ma che è presente grazie al suo coincidere con ciò che è sempre oltre”.

⁷ Ivi., p. 265. “La letteratura va verso se stessa, verso la sua essenza che è la scomparsa”.

⁸ La quarta parte di *Le livre à venir* è intitolata significativamente *Où va la littérature?* [Dove va la letteratura?]. Il primo dei saggi che la compongono si intitola proprio *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. Ivi., cit., pp. 265-295.

più comuni nella lingua francese⁹; *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Italo Calvino, che si presenta come un tentativo di cominciare un romanzo che rifiuta una forma definitiva, o ancora *Palomar* (1983), che descrive il venir meno di un soggetto percipiente attraverso la descrizione narrativa delle sue osservazioni. A vario titolo, queste opere si accordano tutte su un sentire che si può avvicinare alla teoria di Blanchot. In tempi più recenti, da un punto di vista artistico, un'interpretazione radicale dell'idea di scomparsa della letteratura è presentata dall'artista e scrittore Nick Thurston che, con *Reading the Remove of Literature* (2006)¹⁰, elabora una versione "bianca" di *L'espace littéraire*. Lavorando sull'edizione inglese del saggio di Blanchot, Thurston cancella letteralmente tutto il testo, lasciando soltanto i titoli dei capitoli e dei paragrafi dell'originale. Il risultato è la trasformazione del libro in una testimonianza concreta di "assenza di libro". Sui margini di queste pagine vuote o attraversate da tratti e segni che sottolineano frasi ormai perdute, si trovano gli appunti e i commenti, i marginalia dello stesso Thurston. Questo è ciò che resta di un processo di scomparsa della scrittura, sembra affermare l'autore; ma è anche la traccia di una lettura, la manifestazione concreta di un'opera liberata a tutto il potere neutralizzante della lettura e di una sovra-scrittura. In questa nuova forma non vi è possibilità di leggere il testo originale perché non vi è più nulla da leggere: è questa una forma estrema di rimozione della scrittura dalla pagina. Ciò che resta è un segno, una presenza residuale di autorità che è intervenuta sul testo provocandone la scomparsa.

Rispetto a simili operazioni letterarie, artistiche e concettuali, nella prospettiva di Auster il contatto con Blanchot è però più essenziale, come si è visto. Auster indaga il dispositivo della scomparsa in modo più sottile, a volte meno evidente, delineandone una logica di funzionamento. Mentre in altri autori la scomparsa si riconosce in un livello circoscritto a lavori particolari e non ha una dimensione costitutiva di tutta

⁹ Inoltre, "sans e" in francese suona esattamente come "sans eux" [senza di loro], riferimento alla morte dei genitori durante la Seconda Guerra Mondiale (il padre in guerra e la madre deportata in un campo di concentramento). Così, il livello della scomparsa si estende anche alla dimensione personale e biografica, impedendo allo scrittore l'uso di termini come "famille", "père" o "mère", ma anche il suo stesso nome.

¹⁰ Il libro di Thurston è anche preceduto da un interessante saggio del filosofo Craig Dworking dal titolo *Cenography*, in cui l'idea di una scrittura che cancella e diventa presenza di un'assenza, centrale dell'opera di Blanchot, fa di *Reading the Remove of Literature* una sorta di cenotafio (da cui il gioco sul termine "cenography" che rimanda ad una sorta di "scrittura della morte"). Cfr. N. Thurston, *Reading the Remove of Literature*, Information as Material, London 2006.

l'opera, in Auster è sempre in funzione un meccanismo che sembra produrre una dissoluzione. Questo neutralizza la visione positiva e affermativa del linguaggio, per attestarne un'azione di negazione a cui sono sottoposte le categorie narrative. Così, il presente scritturale sospende e riorganizza la memoria, la cancella, la decostruisce e la ricostruisce in modo sempre nuovo, facendo della scrittura uno spazio e un tempo intesi nella loro concreta dimensione di "altro di ogni mondo". La scrittura di Auster non sfrutta il tema della scomparsa per definire un fondo ineffabile delle storie che racconta, ma piuttosto indaga punto su punto gli effetti narrativi di quella che abbiamo definito *legge della scomparsa*. Anziché perseguire "la scomparsa della letteratura" indicata da Blanchot, Auster delinea piuttosto la sua opera come una *letteratura della scomparsa*, di cui ogni libro sembra ridefinire i parametri. In questa operazione c'è una certa fiducia nell'opera letteraria intesa come orizzonte di senso, di conoscenza e d'esperienza, ma l'esplorazione del percorso che tende alla realizzazione dell'opera è attraversato da una costruzione di scomparse (l'idea del muro, i taccuini, le immagini, l'atto della scrittura), una struttura di assenze che si libera dai suoi cardini, ma soltanto per riconfigurarli in una logica di nascondimento. Lo stesso Blanchot, del resto, nella conclusione di *La communauté inavouable* (1983), commentando il precetto che chiude il *Tractatus* di Wittgenstein, scrive che "pour se taire, il faut parler. Mais de quelle sorte des paroles?"¹¹. Nella tensione tra *œuvre* e *désœuvrement* si apre quindi una nuova domanda, che lo scrittore francese sceglie di affidare ad altri non perché rispondano ma perché la prolunghino e la espandano¹². L'*inconfessabile* non è l'indicibile ma piuttosto è una forma in cui si presenta il dire, un dire in altro modo; ciò che si deve dire per essere fedeli ad un mistero, ad un silenzio che giace al fondo delle cose.

Il senso che la scomparsa riveste in Auster, sulla linea della prosecuzione della ricerca di una parola commisurata al silenzio, va nella direzione indicata da Blanchot. Auster non è interessato ad una verità all'interno o all'esterno dell'opera, ma cerca l'alternativa continua, l'alterità sempre nuova: in altri termini, la possibilità inesauribile dei percorsi che portano all'opera. Per questo il *désœuvrement* per lui è valido solo in quanto metodo e non come risultato, esattamente come il dispositivo della scomparsa era utilizzato in Blanchot. Così facendo, Auster porta nella sua esperienza narrativa una perenne

¹¹ M. Blanchot, *La communauté inavouable* [1983], Édition de Minuit, Paris 2012, p. 92. "Per parlare bisogna tacere. Ma con che sorta di parole?"

¹² *Ibid.*

antinomia irrisolta, non tanto tra presenza e assenza, ma piuttosto tra la presenza e lo scomparire come pratica eidetica della scrittura. Egli presenta così un'*estetica della variazione* in cui la scomparsa si attesta come logica della composizione.

Se, come abbiamo visto all'inizio del nostro lavoro, la scomparsa è essenzialmente lo scomparire – e quindi un processo in atto –, e non l'assenza come risultato, è necessario, tuttavia, che a monte vi sia la presenza. La scomparsa in Auster è quindi il perversimento di questo stato originario attraverso l'attività trasformativa della scrittura. Il personaggio-scrittore *fa* scomparire l'autore Auster, e nel *memoir* si assiste ad un'alterazione dell'io portatore di ricordi. I narratori perdono terreno e autorità, e sono assorbiti dalla neutralizzazione che parla in loro, mentre, in generale, il modo di essere dei personaggi-figure è la messa in scena di qualcosa: nient'altro che la loro possibilità di scomparire. Il modo in cui questo accade è quello di una presenza eccedente o eccessiva, di un'infinita deviazione delle narrazioni rispetto ad un centro rappresentativo. In una mutua implicazione, la presenza torna ad essere l'alterità della scomparsa, e non un dato incontrovertibile. L'insistenza di Auster su una costruzione narrativa dal carattere teatrale: personaggi-attori, re-citazioni della storia, spazi ridotti e tempi spezzati, sembra avere esattamente la funzione di creare una dimensione effimera della presenza scritturale, una forma sempre ad un passo dal dissolversi. Questa graduale scomparsa non annulla la possibilità di una presenza, ma la definisce per difetto. Nei casi emblematici di *Oracle Night* o *Man in the Dark*, per esempio, ma anche di *Travels in the Scriptorium*, la scomparsa dei protagonisti delle storie narrate non annulla la possibilità della narrazione *tout court*, che, anzi, ricomincia ad un nuovo livello, nella sua infinita ricostruzione e possibilità.

Anche Auster fa così i conti con la crisi della "metafisica della presenza", e questo atteggiamento evoca nella sua scrittura l'esperienza delle indagini novecentesche sulla sensibilità riguardo alla scomparsa. Allontanandosi dalle estremità nichilistiche e dalle esasperazioni di certe posizioni filosofiche e sociologiche che teorizzano la scomparsa della realtà per mezzo di un'iperrealtà simulacrale e finzionale, nonché un'"estetica della scomparsa" intesa come frutto negativo e degenerativo di un processo di accelerazione dei processi di significazione a causa dei media¹³, Auster propone

¹³ L'iperreale è uno dei concetti centrali della teoria che il filosofo Jean Baudrillard sostiene in particolare in *Il delitto perfetto* (1996), dove presenta la sua tesi sulla scomparsa della realtà

un'esperienza limite ma in grado di mediare tra i poli troppo estremi di queste considerazioni. Con la sua opera, egli percorre i ripiegamenti della materia narrativa, gli intricati percorsi di nascondimento permessi dalle storie, e infine presenta dei mondi possibili per tornare a fare i conti con un dubbio sempre rinnovato sulla dicotomia tra realtà e linguaggio.

Ancora una volta la domanda di fondo riguarda la relazione tra mondo e scrittura. Lungi dal voler fornire risposte ad un interrogativo tanto complesso, Auster sceglie di considerare e sperimentare i modi che il dispositivo della scomparsa gli permette. Il metodo che abbiamo scelto di seguire per leggere la sua opera è quello di spostare l'attenzione da *cosa* a *come*, per presentare non tanto i debiti o le influenze contratti nei confronti di Blanchot e della sensibilità novecentesca, ma piuttosto i modi in cui quelle stesse sensibilità siano in grado di parlare al presente. In fondo, anche l'opera di Auster sembra mossa dallo stesso interrogativo da cui Blanchot era partito: "Come è possibile la letteratura?". Riproposto oggi, un simile quesito assume una forza che obbliga la scrittura a misurarsi con una sempre crescente produzione di narrazioni e di rappresentazioni, ognuna con l'intento di significare un frammento di realtà, riproducendo ancora, inconsciamente, una strategia che vede la presenza come unica forma possibile. Auster, invece, rivendica un fondo misterioso che lascia spazio ad una scrittura errante più che all'indicibile, alla trasformazione e al divenire più che alla rappresentazione, alle infinite domande più che ad una risposta. Tutto ciò attraverso un gusto inesauribile per il racconto e l'atto della scrittura, che esprime la sua necessaria forza propulsiva: la possibilità sempre presente di uno scomparire.

attraverso l'analisi della sempre maggiore diffusione di una realtà mediatica e mediatizzata, "ipermoderna", la quale si sostituisce a quella 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 siamo disposti ad accordare completa fiducia in quanto si presenta completamente uguale all'altra e con caratteristiche sostanzialmente simili. Altrettanto estrema è la posizione che Paul Virilio sostiene in *Estetica della sparizione* (1989), in cui il filosofo sostiene che i dispositivi tecnologici e la velocità che veicolano abitano a tempi percettivi sempre più rapidi e ad una radicale trasformazione dell'attenzione. Ne deriva una percezione delle cose sempre meno chiara e delineata, in favore piuttosto di una conoscenza superficiale ed effimera. Cfr. J. Baudrillard, *Il delitto perfetto* [1996], Raffaello Cortina, Milano 1996; P. Virilio, *Estetica della sparizione* [1989], Liguori, Napoli 1992.

Bibliografia.

I. Opere di Paul Auster

Auster, Paul,

- *The Invention of Solitude*, Faber & Faber, London 1982 (tr. it. di M. Bocchiola, *L'invenzione della solitudine*, Einaudi, Torino 1997).
- *The New York Trilogy* [1985-87], Faber & Faber, London 1988 (tr. it. di M. Bocchiola, *Trilogia di New York*, Einaudi, Torino 1996).
- *In the Country of Last Things* [1987], Faber & Faber, London 2005 (tr. it. di M. Sperandini, *Nel paese delle ultime cose*, Einaudi, Torino 2003).
- *Moon Palace* [1989], Faber and Faber, London 1990 (tr. it. di M. Biondi, *Moon Palace*, Einaudi, Torino 1997).
- *Ground Work*, Faber & Faber, London 1990 (in parte in tr. it. di M. Bocchiola, *Affrontare la musica*, Einaudi, Torino 2006).
- *The Music of Chance* [1990], Faber and Faber, London 1992 (tr. it. di M. Birattari, *La musica del caso*, Guanda, Milano 1991).
- *The Art of Hunger* [1997], Faber & Faber, London 1998 (tr. it. di M. Bocchiola, *L'arte della fame*, Einaudi, Torino 1997).
- *Leviathan* [1992], Faber & Faber, London 1993 (tr. it. di E. Kampmann, Einaudi, Torino 2003).
- *Hand to Mouth* [1997], Faber & Faber, London 1998 (tr. it. di M. Bocchiola, *Sbarcare il lunario*, Einaudi, Torino 1997).
- *Book of Illusions* [2002], Picador, New York 2003 (tr. it. di M. Bocchiola, *Il libro delle illusioni*, Einaudi, Torino 2003).
- *Oracle Night* [2003], Faber and Faber, London 2004 (tr. it. di M. Bocchiola, *La notte dell'oracolo*, Einaudi, Torino 2004).
- *Collected Poems*, Overlook, New York 2004.
- *The Brooklyn Follies* [2005], Faber and Faber, London 2006, (tr. it. di M. Bocchiola, *Follie di Brooklyn*, Einaudi, Torino 2007).
- *Collected Prose*, Picador, New York 2005.
- *Travels in the Scriptorium* [2006], Picador, New York 2007 (tr. it. di M. Bocchiola, *Viaggi nello scriptorium*, Einaudi, Torino 2007).
- *Man in the Dark* [2008], Faber and Faber, London 2009 (tr. it. di M. Bocchiola, *Uomo nel buio*, Einaudi, Torino 2008).
- *Invisible* [2009], Faber and Faber, London 2010 (tr. it. di M. Bocchiola, *Invisibile* Einaudi, Torino 2009).
- *Sunset Park* [2010], Faber and Faber, London 2011 (tr. it. di M. Bocchiola, *Sunset Park*, Einaudi, Torino 2010).
- *Winter Journal*, Henry Holt, New York 2012 (tr. it. di M. Bocchiola, *Diario d'inverno*, Einaudi, Torino 2012).
- *Report from the Interior*, Faber and Faber, London 2013 (tr. it. di M. Pareschi, *Notizie dall'interno*, Einaudi, Torino 2013).

Auster, Paul, Coetzee, J.M.,

- *Here and Now. Letters 2008-2011* [2013], Vintage Books, London 2014 (tr. it. di M. Bocchiola, M. Baiocchi, *Qui e Ora*, Einaudi, Torino 2014).

Auster, Paul, P. Karasik, D. Mazzucchelli,

- *City of Glass: The Graphic Novel* [1994], Picador, London 2004 (tr. it. di Carlo Oliva e Omar Martini, *Città di vetro*, Coconino Press, 2005).

I.1. Opere di critica dedicate a Paul Auster

Monografie e raccolte di saggi.

Barone, Dennis (a cura di),

- *Beyond the Red Notebook*, Pensilvania University Press, Philadelphia 1995.

Belinelli, Matteo,

- *Le trame della scrittura*, Edizioni Casagrande, Bellinzona 2005.

Bloom Harold (a cura di),

- *Paul Auster*, Chelsea House Publishers, London 2004.

Brendan, Martin,

- *Paul Auster's Postmodernity*, Routledge, New York 2008.

Brown, Mark,

- *Paul Auster*, Manchester University Press, Manchester 2007.

Ciocia, Stefania, Jésus A. Gonzàles (a cura di),

- *The Invention of Illusions*, Cambridge Scholar Publishing, Cambridge 2011.

De Cortanze, Gerarde,

- *La solitude du labyrinthe*, Actes Sud, Arles 2004.

Duperray, Annik,

- *Paul Auster. Les ambiguïtés de la négation*, Éd. Belin, Paris 2003.
- (a cura di), *L'œuvre de Paul Auster*, Actes Sud, 1995.

Holzapfel, A. M.,

- *The New York Trilogy: Whodunit? Tracking the structure of Paul Auster's anti-detective novels*, Peter Lang, 1996.

Peacock, James,

- *Understanding Paul Auster*, University of South Carolina, 2011.

Quarré Roger, Catherine,

- *Paul Auster. L'enchanteur désenchanté*, Publibook, Paris 2006.

Shiloh, Ilana,

- *Paul Auster and Postmodern Quest: on the road to nowhere*, Peter Lang, New York 2002.

Soucy, Pierre Yves,

- *L'œil et le Mur*, La lettre volée, Bruxelles, 2003.

Springer, Carsten,

- *Crises: The Works of Paul Auster*, Peter Lang, New York 2001.

Varvogli, Alik,

- *The World that is the Book*, Liverpool University Press, Liverpool 2001.

Saggi singoli in riviste e libri.

Bernstein, Stephen,

- *The Question is the Story Itself*, in P. Merivale, S. Sweeney (a cura di), *Detecting Texts*, PENN Press, Philadelphia 1999.

Briggs, Robert,

- *Wrong numbers: the endless Fiction of Auster and Deleuze and Guattari and...*, "Critique: Studies in Contemporary Fiction", Vol. 44, n. 2, 2003, pp. 213-224.

Dimovitz, S.A.,

- *Portraits in Absentia: Repetition, Compulsion and the Postmodern Uncanny in Paul Auster's Leviathan*, "Studies in the Novel", Vol. 40, n. 4, 2008.

Kelly, Adam,

- *Moments of Decisin in Contemporary American Fiction: Roth, Auster, Eugenides*, "Critique: Studies in Contemporary Fiction", Vol. 51, n. 4, 2010, pp. 313-332.

Osteen, Marc,

- *Phantoms of Liberty: The Secret Lives of Leviathan*, "The Review of Contemporary Fiction", 14:1, 1994.

Peacock, James,

- *The Father in the Ice: Paul Auster, Character, and Literary Ancestry*, Critique: "Studies in Contemporary Fiction", Vol. 52, n. 3, 2011, pp. 362-376.

Nealon, Jeffrey T.,

- *Work of the Detective, Work of the Writer*, in Patricia Merivale and Susan Sweeney (a cura di), *Detecting Texts*, PENN Press, Philadelphia 1999.

Little, William G.,

- *Nothing to Go On: Paul Auster's City of Glass*, "Contemporary Literature", Vol. 38, n. 1, 1997, pp. 133-163.

Pala, Mauro,

- *L'apoteosi del caso: nella costellazione metropolitana di Paul Auster*, "Ácoma", n. 9, 1997, pp. 70-81.

Shostak, Debra,

- *In the Country of Missing Persons: Paul Auster's Narratives of Trauma*, "Studies in the Novel", Vol. 41, n. 1, 2009, pp. 66-87.

II. Opere Narrative di Maurice Blanchot

Blanchot, Maurice,

- *Thomas L'obscur* [1941], Gallimard, Paris 2005.
- *Aminadab* [1972], Gallimard, Paris 1972.
- *L'arrêt de mort* [1948], Gallimard, Paris 2000 (tr. it. di G. Pavanello, R. Rossi, *La sentenza di morte*, SE, Milano 1989).
- *Thomas L'obscur* [1950], Gallimard, Paris 1992.
- *Au moment voulu* [1950] [1979], Gallimard, Paris 2005.
- *Celui qui ne m'accompagnait pas* [1953], Gallimard, Paris 1973.

- *L'Attente l'oubli* [1962], Gallimard, Paris 2000 (tr. it. di M. de Angelis, *L'attesa l'oblio*, Guanda, Milano 1978).
- *La folie du jour* [1973], Gallimard, Paris 2002 (tr. it. di C. Mangone, *La follia del giorno*, Edizioni l'Obliquo, Brescia 2005).
- *Après Coup, précédé par Le ressassement éternel* [1983], Édition de Minuit, Paris 2003 (tr. it. di M. Bruzzese, *L'eterna ripetizione e "Apès Coup"*, Cronopio, Napoli, 2010).
- *L'instant de ma mort* [1994], Gallimard, Paris 2002 (tr. it. di C. Mangone, *L'istante della mia morte*, Edizioni l'Obliquo, Brescia 2005).

Opere critiche di Maurice Blanchot

- *Faux Pas* [1943], Gallimard, Paris, 1975 (tr. it. di E. Klersy Imerciadori, *Passi Falsi*, Garzanti, Milano 1976).
- *La part du feu*, Gallimard, Paris, 1949.
- *L'espace littéraire* [1955], Gallimard, Paris 2012 (tr. it. di G. Neri, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino, 1975).
- *Le livre à venir* [1959], Gallimard, Paris 2012 (tr. it. di G. Ceronetti, G. Neri, *Il libro a venire*, Einaudi, Torino 1969).
- *L'entretien infini* [1969], Gallimard, Paris 2001 (tr. it. di R. Ferrara, *L'infinito intrattenimento*, Einaudi, Torino 1977).
- *L'amitié* [1971], Gallimard, Paris 1971 (tr. it. di R. Cuomo, M. Ghidetti, *L'amicizia*, Marietti, Genova, 2010).
- *L'écriture du désastre* [1980], Gallimard, Paris 1987 (tr. it. di F. Sossi, *La scrittura del disastro*, SE, Milano 1990).
- *De Kafka à Kafka*, Gallimard, Paris 1981 (tr. it. di R. Ferrara, D. Grange Fiori, G. Patrizi, L. Prato Caruso, G. Urso, G. Zanolotti, *Da Kafka a Kafka*, Feltrinelli, Milano 1983).
- *La Communauté Inavouable* [1983], Édition de Minuit, Paris 2012 (tr. it. di D. Gorret, *La comunità inconfessabile*, SE, Milano 2002).
- *Michel Foucault tel que je l'imagine*, in Id. *Une voix venue d'ailleurs* [2002], Gallimard, Paris 2005 (tr. it. di V. Conti, *Michel Foucault come io l'immagino*, Costa e Nolan, Genova, 1997).
- *Écrits politiques 1953-1993*, Gallimard, Paris 2008.
- *La condition critique*, Gallimard, Paris 2010.

II.1. Opere su Maurice Blanchot

AA VV,

- Maurice Blanchot, "Critique", n. 229, 1966. (numero monografico)

Antonioli, Manola,

- *L'écriture de Maurice Blanchot. Fiction et théorie*, Édition Kimé, Paris, 1999.

Bailey Gill, Carolyne, (a cura di),

- *Maurice Blanchot. The Demand of Writing*, Routledge, London, 1996.

Bident, Cristophe, Vilar, Pierre, (a cura di),

- *Maurice Blanchot. Récits critiques*, Éd. Farrago, Tours, 2003.

Bident, Cristophe,

- *Reconnaisances*, Calman-Lévy, Paris 2003.

- Collin, François,
 - *Maurice Blanchot et la question de l'écriture* [1971], Gallimard, Paris, 1986.
- Derrida, Jacques,
 - *Paraggi* [1986], Jaka Book, Milano 2000.
 - *Demeure*, Galilée, Paris 1998.
- Foucault, Michel,
 - *Le pensée du dehors*, in *Critique* 229, Juin 1966, p. 525, (tr. it. di C. Milanese, *Il pensiero del di fuori*, in *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1984).
- de Gramont, Jérôme,
 - *Blanchot et la Phénoménologie*, Éd. de Corlevour, Paris 2011.
- Hart, Kevin, (a cura di),
 - *Clandestine Encounters*, University of Notre Dame Press, Indiana, Notre Dame 2010.
- Hill, Lesile,
 - *Maurice Blanchot. Extreme Contemporary*, Routledge, London 1997.
 - *Bataille, Klossowski, Blanchot*, Oxford University Press, Oxford, 2001.
 - *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing*, Continuum, London, 2012.
- Hurault, Marie-Laure,
 - *Maurice Blanchot. Le Principe de la fiction*, PUV, Saint-Denis 1999.
- Iannuzzi, Maria Pina,
 - *Maurice Blanchot. L'esperienza critica e la passione per la letteratura*, Davide Zedda Editore, Cagliari 2009.
- Michaud, Ginette,
 - *Tenir au secret*, Galilée, Paris 2006.
- Miriaux, J-P.,
 - *Maurice Blanchot* [1998], Armand Colin, Paris 2005.
- Nancy, Jean-Luc,
 - *Le neutre, la neutralisation du neutre*, in *Cahiers Maurice Blanchot*, 1, le presses du réel, Dijon 2011, (tr. it di A. Sartini, A. Zino, *Il neutro, la neutralizzazione del neutro*, in *Scritture della creazione*, ETS, Pisa 2013).
- Piana, Gabriele,
 - *Le scritture del Fuori*, Mimesis, Milano, 2001.
- Quasha, George (a cura di),
 - *The Station Hill Blanchot Reader*, Station Hill, Barrytown 1999.
- Ronchi, Rocco,
 - *Bataille, Lévinas, Blanchot*, Spirali, Milano, 1985.
- Sartini, Andrea,
 - *Scrittura, soggetto e comunità in Maurice Blanchot*, Edizioni ETS, Pisa 2011.
 - (a cura di), *Scritture della creazione*, Edizioni ETS, Pisa 2013.

Schulte Nordholt, Anne-Lise,

- *Maurice Blanchot. L'écriture comme expérience du dehors*, Librairie Droz S.A., Geneva, 1995.

Tortora, Chiara,

- *Volti di sabbia sull'orlo del mare*, Università di Parma, Parma 2006.

Wilhelm, Daniel,

- *Maurice Blanchot: la voix narrative*, U.G.E., Paris 1974.

III. Altre opere

Agamben, Giorgio,

- *L'autore come gesto*, in *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005.
- *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.
- *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma 2014.

Albertazzi, Silvia,

- *Il nulla, quasi*, Le lettere, Firenze 2010.

Augé, Marc,

- *Nonluoghi* [1992], Elèuthera, Roma 1993.

Bachtin, Michail,

- *Estetica e Romanzo*, Einaudi, Torino 1997

Barth, John,

- *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, John Hopkins University Press, London 1984.

Barthes, Roland,

- *Il grado zero della scrittura* [1953], Einaudi, Torino, 1982.
- *La morte dell'autore* [1968], in *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino, 1988.
- *Variazioni sulla scrittura seguite da Il Piacere del testo*, Einaudi, Torino 1999.
- *La camera chiara* [1980], Einaudi, Torino 1980.

Baudrillard, Jean,

- *Della seduzione* [1979], SE, Milano 1997.
- *Il delitto perfetto* [1996], Raffaello Cortina, Milano 1996.

Beckett, Samuel,

- *Trilogia* [1951-1953], Einaudi, Torino 1996.
- *L'ultimo nastro di Krapp / Ceneri* [1958/1959], Einaudi, Torino 1994.

Benedetti, Carla,

- *L'ombra lunga dell'autore*, Feltrinelli, Milano, 1999.

Borges, Jorge Luis,

- *Tutte le opere*, I Meridiani, Vol. I, Mondadori, Milano 1984.

Borrelli, Francesca,

- *Biografi del possibile*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.

- Burke, Edmund,
- *The Death and Return of the Author* [1992], Edinburgh University Press, Edinburgh 1998.
- Calle, Sophie,
- *Suite vénitienne* [1983], Bay Press, Seattle 1988.
 - *Double Game*, Violette Editions, London 1999.
- Carbone, Mauro,
- *Ai confini dell'esprimibile*, Guerini, Milano 1990.
- Castoldi, Alberto,
- *Bianco*, La Nuova Italia, Firenze 1998.
- de Certeau, Michel,
- *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001.
- Couturier, Maurice,
- *La figure de l'auteur*, Seuil, Paris 1995.
- Cunliffe, Marcus,
- *Storia della letteratura americana* [1966], Einaudi, Torino 1990.
- Deleuze, Gilles,
- *Il bergsonismo e altri saggi* [1966], Einaudi, Torino 2001.
 - *Logica del senso* [1969], Feltrinelli, Milano 2011.
 - *Critica e Clinica* [1993], Raffaello Cortina, Milano 1996.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix,
- *Kafka. Per una letteratura minore* [1975], Quodlibet, Macerata 1996.
 - *Che cos'è la filosofia?* [1991], Einaudi, Torino 1996.
- Doležel, Lubdomir,
- *Heterocosmica*, Bompiani, Milano 1999.
- Donovan, Christopher,
- *Postmodern Counternarratives*, Routledge, New York 2009.
- Dällenbach, Lucien,
- *Il racconto speculare* [1977], Pratiche Editrice, Parma 1994.
- Eliot, T.S.,
- *Tradition and Individual Talent*, in J. Hayward (a cura di), *Selected Prose*, Penguin, London, 1953.
 - *La terra desolata* [1926], Einaudi, Torino 1998.
- Eckhard, Petra,
- *Cronotopes of the Uncanny*, Transcript-Verlag, 2011.
- Foucault, Michel,
- *Che cos'è un autore* [1969], in *Scritti Letterari*, Feltrinelli, Milano 1984.
 - *Il bel rischio* [2011], Cronopio, Napoli 2013.
 - *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano 2001.

- Frye, Northrop,
- *Anatomia della critica* [1952], Einaudi, Torino 1969.
- Genette, Gerard,
- *Figure III* [1972], Einaudi, Torino 2006.
- Hamon, Philippe,
- *Pour un statut sémiologique du personnage*, in *Poétique du récit*, Éd. du Seuil, Paris 1977.
- Hillyer, Aaron,
- *The Disappearance of Literature*, Bloomsbury, London 2013.
- Jabès, Edmond,
- *Il libro della sovversione non sospetta*, SE, Milano 2005.
- Killeen, Marie Chantal,
- *Essai sur l'indicible*, PUV, Saint-Denis 2004.
- Kojève, Alexandre,
- *Introduzione alla lettura di Hegel*, Adelphi, Milano 1996.
- Levinas, Emmanuel,
- *Étique et infini*, Fayard, Paris, 1982.
- Lodge, David,
- *The Art of Fiction*, Faber & Faber, London, 1992.
- de Man, Paul,
- *Cecità e visione* [1971], Liguori Editore, Napoli 1975.
- *Autobiography as De-facement*, "Comparative Literature", Vol. 94, n. 5, 1979, pp. 919-930.
- Mallarmé, Stephan,
- *Opere*, Lerici Editore, Milano 1963.
- Mazzarella, Arturo,
- *La potenza del falso*, Donzelli, Roma 2004.
- McConnell, Anne,
- *Approaching Disappearance*, Dalkey Archive Press, Chicago 2013.
- Merleau-Ponty, Maurice,
- *La fenomenologia della percezione* [1945], Bompiani, Milano, 2003.
- *Senso e non senso* [1962], Il Saggiatore, Milano 2009.
- *Il visibile e l'invisibile* [1964], Bompiani, Milano, 2003.
- Montani, Pietro,
- *L'immaginazione intermediale*, Laterza, Bari 2010.
- Pavel, Thomas G.,
- *Mondi di invenzione*, Einaudi, Torino 1992.

- Perec, Georges,
 - *La scomparsa* [1969], Guida, Napoli 1995.
- Pivano, Fernanda,
 - *Libero chi legge*, Mondadori, Milano 2010.
- Proust, Marcel,
 - *Alla ricerca del tempo perduto*, Vol. I-IV, Mondadori, Milano 1983.
- Sartre, Jean-Paul,
 - *Che cos'è la letteratura?* [1947-64], Il Saggiatore, Milano 2009.
- Smethurst, Paul,
 - *The Postmodern Chronotope*, Radopi, Amsterdam 2000.
- Stara, Arrigo,
 - *L'avventura del personaggio*, Le Monnier Università, Firenze 2004.
- Talamo, Roberto,
 - *Intenzione e iniziativa*, Progedit, Bari 2013.
- Tarizzo, Davide,
 - *Il pensiero libero*, Raffaello Cortina, Milano 2003.
- Testa, Enrico,
 - *Eroi e figuranti*, Einaudi, Torino 2009.
- Thurston, Nick,
 - *Reading the Remove of Literature*, Information as Material, London 2006.
- Varzi, Achille (a cura di),
 - *Metafisica*, Laterza, Bari 2008.
- Vila-Matas, Enrique,
 - *Bartleby e compagnia* [2000], Feltrinelli, Milano 2002.
- Virilio, Paul,
 - *Estetica della sparizione* [1989], Liguori, Napoli 1992.
- Wittgenstein, Ludwig,
 - *Osservazione sui colori* [1977], Einaudi, Torino 2000.
- Yates, Frances A.,
 - *L'arte della memoria* [1966], Einaudi, Torino 2007.