

Una poetica della scomparsa. Sulla poesia di Paul Auster

Andrea Pitozzi*

Nel suo ultimo libro, *Report from the Interior* (2013), Paul Auster compie un viaggio interiore che lo porta a scavare nella parte più lontana e ormai quasi estranea del suo pensiero, nel tentativo di ricostruire la traiettoria impossibile dell'evoluzione della sua mente. Come già accadeva nella rappresentazione della figura paterna in *The Invention of Solitude*, anche qui la parola si trova di fronte allo scacco di dire qualcosa che è andato perduto. Nonostante questa difficoltà sia dichiarata già nelle prime pagine, lo scrittore porta a termine la sua "ricognizione" approdando a quella che lui stesso definisce come una "time capsule":¹ pagine che si concentrano essenzialmente sui primi anni degli studi e della vocazione letteraria, passando in rassegna le lettere indirizzate alla prima moglie, la scrittrice e traduttrice Lydia Davis, incontrata verso la fine degli anni Sessanta. Si trovano qui nomi, idee e soprattutto un passionale amore per la letteratura e la poesia che segneranno profondamente l'opera di Auster. Insieme alle pagine del precedente *Winter Journal* (2012) dedicate alla situazione che ha ispirato la scrittura di *White Spaces* (1979)² *Report from the Interior* rappresenta quindi uno stimolo interessante per rileggere la produzione poetica e saggistica dello scrittore di Newark. Come nel caso di *Hand to Mouth* (1997), il dittico composto dagli ultimi due libri permette di assaporare l'atmosfera creativa respirata da Auster agli inizi della sua carriera, e presenta un itinerario culturale che si estende tra Europa e Stati Uniti. I due *memoirs* forniscono l'input per riflettere su alcuni incontri e influenze centrali per quella che si può definire come la "poetica" di Auster, e che si colloca in maniera piuttosto compiuta nella fase che precede la sua ben più vasta e nota opera narrativa. Debiti intellettuali, suggestioni e rimandi che popolano la sua scrittura sono sintomi evidenti di un interesse che si manifesta come un vero e proprio *assorbimento* della cultura letteraria e artistica del Novecento, dalle avanguardie fino allo sperimentalismo degli anni Sessanta e Settanta. Non è un caso che Auster non nasca come romanziere ma come poeta e traduttore di poeti francesi del secondo dopoguerra, nonché come attento lettore critico della poesia americana. Negli anni tra il 1970 e il 1976 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, André du Bouchet e Edmond Jabès, che diventano per lui dei fondamentali riferimenti culturali e letterari. È sempre in quegli anni che Auster si avvicina in modo più raffinato e elaborato all'opera dei più grandi scrittori europei del Novecento, da Kafka a Beckett, fino a Celan e anche Perec.³ A quegli anni risalgono 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 il *Random House*

Book of 20th Century Poetry, uscito nel 1984, che raccoglie in traduzione le poesie di Antonin Artaud, Yves Bonnefoy, René Char e altri.⁴

Oltre a essere un interessante esempio di mediazione culturale, queste opere tratteggiano degli "incontri letterari" fondamentali e sono il segno della profonda attenzione di Auster verso i movimenti carsici della letteratura. È nella relazione diretta con le idee e con la poetica di questi scrittori che egli matura una concezione dell'esperienza di scrivere come forma di tensione sempre aperta tra il mondo e la parola, in linea con le riflessioni di Dupin e du Bouchet. Lungi dall'essere considerata come semplice strumento di rappresentazione o di espressione interiore, anche per Auster la scrittura sembra minacciare ciò di cui parla, mettendo in pericolo la possibilità stessa della parola. Nella prefazione alla traduzione delle poesie di Dupin, per esempio, si legge:

[La poesia] è diventata il campo, nello spazio mentale, dove è dato lo svolgersi di una lotta: tra la distruzione della poesia e la ricerca della poesia possibile. [...] La lotta non è un semplice conflitto, un aut-aut tra questo e quello [...] è una questione di distruggere per creare, e di osservare una tacita veglia sulla parola fino all'ultimo momento di vita. (AF, p. 15).

Una simile idea entra presto a far parte del pensiero di Auster e definisce uno spazio di azione in cui la teoria, se non addirittura la filosofia, acquista un peso specifico nella scrittura, rimarcando una certa differenza rispetto all'atteggiamento generalmente antiteorico di molti suoi colleghi americani.

Nelle riflessioni sul gesto scritturale e le sue possibilità, vero centro dei saggi e delle poesie risalenti a questa fase della produzione, si manifesta quasi in controtendenza la presenza di un altro intellettuale che riveste un ruolo fondamentale per il modo in cui Auster guarda alla letteratura: Maurice Blanchot. Lo scrittore e teorico francese conosceva e apprezzava l'opera di Dupin, du Bouchet e Jabès, e con le sue radicali teorie sull'esperienza della parola poetica come forma di annullamento di sé e del mondo costituiva, in controtendenza rispetto all'esistenzialismo impegnato di Sartre, un punto di riferimento fondamentale per la generazione di poeti del secondo dopoguerra francese. Il nome di Blanchot è strettamente legato alla fase iniziale della carriera di Auster, tanto che se ne trova traccia in alcuni dei saggi raccolti in *The Art of Hunger*, in *The Invention of Solitude*, ma anche nella sua biografia, dato che proprio la prima moglie Lydia Davis è stata tra i traduttori ufficiali dell'opera del pensatore francese. Questo legame porta lo stesso Auster a pubblicare nel 1985 la traduzione di *Après Coup précédé par Le Ressassement éternel*, libro che raccoglie due *récits* scritti da Blanchot alla fine degli anni Trenta, seguiti da un breve saggio composto in occasione della riedizione nel 1983.⁵

Le traduzioni di Lydia Davis e quella di Auster sono pubblicate nel quadro di un progetto editoriale avviato da un gruppo di giovani poeti e scrittori sperimentali riuniti dalla casa editrice Station Hill di Barrytown a partire dagli anni Settanta, con l'intento di far conoscere l'opera di Blanchot a un pubblico americano non di soli accademici. Dal 1972 la casa editrice pubblica *Thomas l'obscur* nella traduzione del poeta Robert Lamberton, *L'Arrêt de mort*, *Au moment voulu*, *La folie du Jour* e *Celui qui ne m'accompagnait pas*, oltre ai saggi raccolti sotto il titolo di *The Gaze of*

Orpheus, tutti nelle traduzioni di Lydia Davis, e infine il breve libro tradotto da Auster.⁶ Nel 2000, inoltre, Station Hill pubblica anche la traduzione di *La communauté inavouable* curata da Pierre Joris, già traduttore inglese di Paul Celan. Sarebbe però sbagliato considerare la vicinanza di Auster al pensiero di Blanchot soltanto su un piano di carattere circostanziale; infatti è possibile rintracciare un legame più profondo e essenziale che unisce l'opera dei due scrittori riguardo a punti basilari del loro modo di intendere la scrittura.

Logica delle scomparse

In *La littérature et le droit à la mort* (1947), testo seminale della produzione saggistica di Blanchot – tra quelli tradotti da Lydia Davis verso la fine degli anni Settanta –, si possono individuare alcuni punti programmatici del suo pensiero, in particolare in riferimento a una sensibilità verso l'esperienza della scrittura che si ritrova anche nelle poesie di Auster. Partendo dall'opera di Mallarmé, Blanchot individua quelli che definisce come due crinali della letteratura: la prosa significativa, legata al linguaggio di ogni giorno, e la parola poetica, che invece rappresenta una ricerca sul linguaggio tipica della scrittura letteraria.⁷ Sulla base del pensiero e delle teorie del primo Novecento si potrebbe considerare una tale dicotomia come un confronto tra un linguaggio funzionale (prosa) e un linguaggio essenziale (poesia). Lungi però dal rappresentare un'alternativa precisa ed esclusiva questi due versanti instaurano tra loro una lotta costante e un movimento in grado di rimettere continuamente in discussione ogni carattere affermativo legato alla parola. Da una parte la prosa significativa porta il mondo a scomparire perché la cosa pronunciata si sgretola dietro al suo significato e si annulla nella forma concreta e reale che gli è propria, per costituirsi invece come pura essenza linguistica. Dall'altra parte la parola poetica sorge proprio all'interno del vuoto lasciato aperto dalla prosa significativa, e lo fa attraverso un linguaggio che diventa materia, che si costituisce come "altro di ogni mondo" – "spazio letterario" o "immaginario" lo chiamerà ancora Blanchot⁸ –, e che cerca di misurare e definire quel vuoto con una parola all'altezza di una negazione radicale:

Ci si dia la pena di ascoltare una parola: in essa il nulla lotta e lavora, scava senza sosta, si sforza cercando un'uscita, annullando ciò che lo racchiude, infinita inquietudine, vigilanza senza forma e senza nome. (*LDM*, p. 30)

Questa dimensione conflittuale e inquieta è la stessa che emerge dalle parole con cui Auster parla della scrittura di Dupin, come si è visto. Il linguaggio non solo interrompe la linearità tra parola e mondo, ma origina una lotta tra la presenza e l'assenza, tra silenzio e affermazione. In particolare, per Blanchot la scrittura intesa come atto di negazione si traduce in un processo di scomparsa della cosa scritta, ma allo stesso tempo riguarda anche il soggetto scrivente, investito da una neutralizzazione che lo espropria di ogni possibilità di comprendere e leggere ciò che ha scritto. È l'imperativo del *Noli me legere* che aliena lo scrittore dalla sua opera

liberando la scrittura a un percorso autonomo e cancellando la presenza di una "intelligenza creatrice" (SL, p. 8).

La parola poetica è quindi traccia di un doppio annullamento, da una parte quello del mondo reale trasformato in linguaggio, dall'altra quello del poeta neutralizzato da una voce impersonale, poiché scrivere

[è] passare dall'Io all'Egli, di modo che ciò che mi concerne, si ripete in uno sparpagliamento infinito. Scrivere, è disporre il linguaggio sotto la fascinazione, [...] restare in contatto con l'area assoluta, [...] l'apertura opaca e vuota su ciò che è quando non c'è più mondo, quando non c'è ancora mondo. (SL, p. 19)

La scomparsa della realtà dietro al linguaggio e quella del poeta in un nulla parlante devono però essere rappresentate attraverso una scrittura in grado di dire precisamente quel processo di annullamento. Compito della parola poetica secondo Blanchot è allora quello di essere la "presenza della scomparsa", che *si dice* in una concretizzazione della parola stessa, nella sua realizzazione. È la scomparsa che si fa reale nella sua forma di presenza effimera; un linguaggio transitorio sempre al limite tra il silenzio e la significazione.

Una simile sensibilità rispetto alla creazione artistica e letteraria attraversa la poesia francese degli anni Cinquanta e Sessanta, di cui Dupin e du Bouchet sono rappresentanti emblematici, ma è interessante vedere come essa sia, in modo significativo, anche un nucleo centrale della riflessione di Auster. Negli stessi anni in cui si dedica alla traduzione dei poeti francesi, egli lavora anche alle sue prime raccolte di poesia. Tra il 1974 e il 1980 pubblica *Uneath* (1974), *Wall Writing* (1976), *Fragments from the Cold* (1977) e *Facing the Music* (1980),⁹ che rappresentano il vero inizio della sua carriera letteraria. Fin dai primi componimenti si nota un'indagine profonda sulla condizione e sulla possibilità stessa della scrittura, nei termini visti per Blanchot. I versi di Auster interrogano lo scollamento tra linguaggio e mondo, evidenziando uno spazio dell'ineffabile,¹⁰ e spingono ogni processo di significazione fino al punto estremo in cui si disperdono sia la parola sia la cosa espressa. È la scrittura, il *dire*, che diventa fondamentale, al di là di ciò che viene detto, e *l'ultima parola* è importantissima perché segna il limite del linguaggio nel momento della nominazione, come nel caso della poesia *Interior* (1973):

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.¹¹

La parola è qui unita alla morte, che però è una morte *a venire*, "non constatata", un venir meno della vita e della possibilità stessa di parlare. La parola poetica avvia un processo che rimanda all'ambito semantico dello *scomparire*: la lenta spoliazione che ogni gesto scritturale porta con sé. In altri termini, come sosteneva Blanchot, il soggetto parlante si disperde nell'atto espressivo, e le cose sono minacciate da una parola che le annulla. È una graduale sottrazione implicita nell'esigenza di

scrivere. 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.

A ulteriore testimonianza dell'attenzione alla presenza effimera del linguaggio, così come agli aspetti più teorici e filosofici impliciti nell'idea di scomparsa, tra i primi componimenti pubblicati da Auster troviamo *Disappearances* (1975).¹² La poesia è suddivisa in sette parti numerate, al centro delle quali il tema della dispersione si fonde a quello dell'impossibilità di dire e rappresentare 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 fatto di macerie, e la scomparsa della fine della scrittura poiché ogni interruzione segna sempre un nuovo inizio possibile. Vediamo alcuni esempi che aiutano a comprendere meglio il livello su cui si gioca questa triplice sparizione.

Come si è detto, le sette parti della poesia non sembrano evolvere verso una situazione risolutiva, ma rappresentano piuttosto una costante successione di tentativi e reiterazioni dell'*evento* stesso della scrittura dove tutto lascia intendere un processo eterno di costruzione e distruzione. 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 nothing. (*CP*, p. 107)¹³

Ci troviamo nel mezzo di qualcosa, in un atto già avviato. Auster esplicita un'associazione interessante che evidenzia la sua visione dello scrivere come atto necessario: l'evento scritturale è messo in relazione con la respirazione, e il poeta ribadisce l'impossibilità di stabilire un inizio e una fine a questa operazione indispensabile. Esattamente come nell'atto respiratorio non si può cominciare a respirare se non già respirando, anche la scrittura porta alla stessa condizione di indecidibilità su una fase iniziale. Quasi negli stessi termini Blanchot presentava l'esperienza della scrittura come gesto privo di origine perché sempre già incluso in un processo in atto: era per lui un *ricominciamento*, un *ressassement*, che connotava lo scrittore come pura funzione sottomessa a una forza impersonale. Inoltre, Auster aveva già riflettuto sulla relazione simbolica tra respirazione e linguaggio in una parte del suo *Notes from a Composition Book* (1969), breve raccolta di frammenti filosofici in cui si legge: "Cos'è allora l'esperienza del linguaggio? Ci dà il mondo e ce lo sottrae. Nello stesso respiro".¹⁴ Si riconosce una forte consapevolezza del duplice ruolo creativo/distruttivo della scrittura e del linguaggio.

L'azione compiuta dalla parola è quindi un'azione di modifica e trasformazione, di cambiamento e variazione, proprio come accade nella respirazione. Il ritmo della poesia di Auster si fa spezzato, attraversato da molte interruzioni. Tutto è posto sotto il segno della discontinuità del verso, con un forte uso dell'*enjambement* a fare da correlativo retorico della scomparsa e della sospensione di ogni linearità. 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 è rappresentato 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.

Emerge qui, in modo diretto, la presenza di un altro poeta molto amato da Auster: Georges Oppen, dai cui versi sembra trasparire una nostalgia per un tempo "mitico" e per un senso di comunità modellato sulle liriche e le idee di Walt Whitman. Oppen presenta in particolare questo sentimento nell'opera *On Being Numerous*, in cui scrive: "Obsessed, bewildered / By the shipwreck / Of the singular / We have chosen the meaning / Of being numerous".¹⁵ È evidente il richiamo dei versi di Auster, il quale per altro si concentra su questa stessa parte del componimento di Oppen nel saggio *Private I, Public Eye* (1976) a lui dedicato. Ma il "fuori dalla solitudine" di Auster non significa necessariamente aver superato lo stato di solitudine in favore di una diversa condizione in cui non si è soli, perché l'ultimo verso della prima parte di *Disappearances* mette in evidenza un'altra condizione che torna nelle poesie: l'essere nulla.

Una precarietà totale emerge da quelle parole, soprattutto attraverso i contrasti rappresentati dai versi che riguardano la relazione vita/morte. L'ultimo respiro, come l'ultima parola, diventa anche la prima volta in cui un impersonale *egli* respira, un momento che si carica di una presenza liminale, a cavallo tra lo scomparire e il ricomparire. Questa "prima volta" è vissuta "al di là della portata del singolare", nella prospettiva di un *io* plurale che è quello del linguaggio, ma anche del nulla. Nella quarta parte troviamo esplicitata questa separazione tra un'interiorità del soggetto inteso come vuoto – nella sua *neutralità* potremmo dire con Blanchot – e la possibilità di parlare:

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

in the space that separates him
from himself. (CP, p. 110)¹⁶

Mentre nella sesta parte si trova il legame tra il nulla e la possibilità della parola attraverso la stringente implicazione consequenziale dei versi: "and because he is nothing / he can speak" (CP, p.112).¹⁷ Emerge con forza l'idea di una scrittura concepita come spazio in cui ci si separa da sé stessi per entrare in una neutralità che sola permette di prendere la parola. In termini simili Blanchot sosteneva che

[l]o scrittore deve contemporaneamente rispondere a molti imperativi assoluti e diversi e la sua morale nasce dall'incontro e dall'opposizione di regole implacabilmente ostili. Una dice: Non scriverai nulla, resterai nulla, manterrai il silenzio, ignorerai le parole. L'altra: non conosci che parole. "Scrivi per non dire nulla". "Scrivi per dire qualcosa". (CDL, p. 19)

Una conflittualità tesa alla realizzazione dell'opera, dove la possibilità di presenza nasce da un'assenza individuata nel cuore delle cose. Nel testo che Auster traduce nel 1985, Blanchot sintetizza efficacemente il percorso dello scrittore come una traiettoria dal "non ancora" al "non più",¹⁸ collocando l'evento scritturale nello spazio che intercorre tra due assenze. Auster fa suo questo insegnamento, e le sue *Disappearances* sono il risultato di una scrittura che procede per dispersioni che rappresentano però la sola condizione per scrivere. La stessa tensione si ritrova nei versi di *Northern Lights* (1976): "These are the words / that do not survive the world. And to speak them / is to vanish into the world". (CP, p. 125)¹⁹

Sotto questo aspetto, la poesia di Auster è più vicina a quella di un poeta come André du Bouchet che a quella dei suoi connazionali. In *Météore* (1961), per esempio, du Bouchet scrive: "L'assenza che è respiro per me ricomincia a cadere sulle pagine come neve. Annota. Scrivo tanto più lontano possibile da me".²⁰ Si ritrovano i motivi del respiro e dell'allontanamento da se stessi per mezzo della scrittura, uniti anche ad altri elementi fondamentali nella poetica di Auster quali la notte e la neve, entrambi legati ad un'atmosfera spaesante e straniante. Notte e neve, per esempio, sono al centro di *White Nights* (1971):

Snowfall and night. The repetition
of a murder
among the trees. The pen
moves across the earth: it no longer knows
what will happen, and the hand that holds it
has disappeared.
Nevertheless, it writes.
[...] I am no longer here. I have never said
what you say
I have said. (CP, p. 65).²¹

Una poesia della materia

Nell'uso costante di immagini legate al mondo naturale e alle forze ctonie la poesia preserva la dimensione segreta di ciò che nomina. Il fondo ineffabile delle cose resiste all'espressione e soltanto una forma instabile ed evanescente resta comunicabile. Da questo punto di vista, James Peacock descrive i versi di Auster come esempi di una "poetica dell'assenza", a partire da una suggestiva definizione che lo stesso Auster usa per parlare delle opere di Edmond Jabès. Ma l'assenza è una condizione fissa, un risultato, mentre i versi di Auster sembrano piuttosto tracciare le fasi di un andamento e di un processo che è quello dello scomparire: per questa

ragione ritengo sia più opportuno parlare di una *poetica della scomparsa*. 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 dello scomparire, di rendere presente in parole il disperdersi delle cose. Ancora nel saggio dedicato alla poesia di Jacques Dupin Auster scrive a proposito del compito della poesia: "posta di fronte a un mondo inconoscibile, la poesia non può fare null'altro se non creare ciò che già esiste. [...] Perché se le cose possono essere recuperate dall'orlo dell'assenza, allora esiste la possibilità di renderle agli uomini". (AF, p. 17). Nel segno di questo sforzo, volto a rappresentare ciò che sfugge, si pongono i versi dello scrittore americano, attraversati da una parola sempre tesa alla rappresentazione di un limite della significazione dove il referente diventa la stessa parola poetica intesa come avvenimento in grado di portare alla luce il disgregarsi delle cose.

In Auster questo modo di intendere la poesia come forma visibile di uno scomparire e come creazione concreta del mondo ha le stesse caratteristiche viste riguardo ai due versanti della letteratura individuati da Blanchot. Se la tensione tra prosa significativa e parola poetica è concepita come lo spazio in cui la parola passa dall'essere la rappresentazione di un mondo perduto al costituirsi come "altro mondo", è tuttavia necessario considerare anche le differenze di carattere essenziale che intercorrono tra le due forme. Una delle caratteristiche della parola poetica è la sua immediatezza, sia nel senso che non ammette mediazione possibile tra sé e il suo oggetto, sia perché è oltre ogni forma di durata, fuori da un tempo narrativo. Nella sua vocazione creatrice la parola poetica *si* afferma come presenza totale ma effimera. Il linguaggio essenziale della poesia si contraddice perché

abbraccia l'espressione in tutta la sua ampiezza: va dalla parola al silenzio, include la volontà di parlare e quella di non parlare, è il fiato e la respirazione muta, è linguaggio puro perché può essere vuoto di parole [...]: pretende di fondare il discorso e gli propone il silenzio come oggetto supremo.²²

"Silenzio", "respirazione muta", "parlare e non parlare", sono tutte espressioni che ritroviamo nelle poesie di Auster per definire l'esperienza dello scrivere.

La medesima concretezza e presenza della parola poetica nel mondo, o della costruzione del mondo attraverso la poesia, assume la forma di un linguaggio autoriflessivo: un linguaggio che trova in sé il suo oggetto. La poesia di Auster però non è soltanto una declinazione possibile delle dinamiche metafinzionali e metaletterarie del Novecento. Essa si pone all'interno di un gioco continuo tra ciò che viene detto, il modo in cui lo si dice e la costruzione del mondo portata avanti dalla poesia stessa. Mondo e parola si completano e si compenetrano a vicenda essendo sullo stesso piano ontologico. La parola in sé costituisce quindi una realtà, esattamente come il mondo di cui parla, e ne traccia delle vie di fuga che rappresentano non tanto la sua parte invisibile ma il suo scomparire. Un aspetto fondamentale che attraversa le poesie di Auster è proprio il farsi materia di ciò che è sfuggente: quasi in ogni componimento ci sono riferimenti alla pietra e al muro, in un'accezione contemporaneamente metaforica e letterale. Sempre 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" (CP),²³ fino all'ultima parte della poesia dove il poema-muro diventa il luogo in cui si somma una pluralità di parole e di corpi. Quella stessa comunità che tendeva verso l'annullamento diventa ora il muro impossibile in cui il nulla si fa materia da scalfire, da lavorare e da scrivere, e allo stesso tempo rappresenta la concretezza di ciò che è perduto:

Therefore, there are the many,
and all these many lives
shaped into the stones
of a wall. (CP, p. 113)²⁴

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 rigoroso e stimolante – uno dei pochi interamente dedicato alla poesia di Auster –, intitolato in modo emblematico *L'œil et le Mur*, Pierre-Yves Soucy si concentra sull'immagine del muro come metafora della "presenza" della scrittura, e si sofferma sul legame tra l'atto di vedere e quello di scrivere. Del resto Auster parte sempre dall'esperienza visiva del mondo, un'osservazione che pian piano si trasforma in una 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 dietro alle parole non c'è più nulla.²⁵ È lì che appare il muro, il muro del vuoto creato dalle parole che hanno fatto scomparire la realtà. Una volta arrivato al muro, però, il poeta non può accontentarsi di contemplarne il silenzio ma deve scrivere (di) *quel* 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. La scomparsa delle cose non si rivolge più solo al mondo ma diventa anche ciò che deve essere scritto, non soltanto come tema ma come esperienza; detto altrimenti, la de-scrittura dell'esperienza di scomparsa:

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

Or a word.

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

Or the whiteness of a word,
scratched
into the wall. (CP, p. 81)²⁶

Come in Blanchot, ritroviamo in questi versi della poesia *Wall Writing* il nessun luogo dell'estraneità verso cui tende la parola, la quale 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. Secondo Soucy, "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" (*OM*, p. 26). È, però, un dire in cui la parola scivola senza appigli sulle cose, non significa nulla, o significa il *nulla*, una parola privata della sua dimensione significante e rappresentativa. È qui che la parola si costituisce come oggetto: materia che traccia una linea di astrazione che va dal reale alla dimensione più concreta della scrittura stessa intesa come essenza trasformatrice. Non sorprende che nei suoi versi Auster guardi con ammirazione ai poeti del movimento *oggettivista* attivi a New York a partire dagli anni Trenta e Quaranta ed eredi del pensiero di Ezra Pound e William Carlos Williams. Essenzialmente gli oggettivisti concepiscono la scrittura poetica come atto di testimonianza del quotidiano. L'occhio guida il poeta alla scoperta del mondo attraverso uno sguardo onesto e puro. Come scrive Norman Finkelstein:

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'onestà comprensione di una risposta al mondo.²⁷

Da par suo Auster riflette sullo sguardo del poeta nel saggio su Charles Reznikoff – tra i massimi esponenti del movimento oggettivista insieme a Oppen –, dove si concentra in particolare sul momento in cui nella parola poetica emerge una dimensione emozionale dagli oggetti e dalle situazioni presentate. È questa certamente una parola in grado di trasfigurare la realtà quotidiana, ma nel caso di Auster è ancora l'esperienza della scrittura in sé a costituire il vero centro di interesse. L'atto di scrivere si lega allora allo scomparire dell'io del poeta e lo scioglie in una forma vaga e indefinita che è quella del mondo stesso: una compresenza della percezione e della coscienza, e poi la traduzione di quest'esperienza in un linguaggio che *si fa* oggetto. "Per vedere, il poeta deve rendersi invisibile. Deve sparire, cancellarsi nell'anonimato" (*AF*, p. 35), scrive Auster.

La poesia emerge da una prospettiva interna al reale, con una sorta di colpo d'occhio in grado di percepire più a fondo la realtà. È qui che sorge la percezione di un vuoto e si apre l'impossibilità di dire. Quella che in Blanchot era la contraddizione di fondo legata al linguaggio, cioè dire senza dire nulla, è anche 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 portatrice:

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 inesprimibile (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 quello che resiste alla comprensione. (OM, p. 61)

Tra la parola e lo sguardo si pone quindi il muro, nella sua presenza concreta. L'occhio del poeta che assorbe il mondo circostante è a sua volta assorbito dal muro che si staglia sull'orizzonte come segno 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, il poeta si mette nella prospettiva di aprire, attraverso le parole, una strada che ricrea continuamente la scomparsa 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.

La coestensione del poeta alle cose e il costante riferimento alla materialità della parola, però, più che alla poetica oggettivista, legano ancora i versi di Auster a quelli di Dupin e du Bouchet, dove la pietra, gli elementi e la materia grezza del mondo fanno da correlativo oggettivo dell'essenza della poesia. In Dupin, per esempio, la roccia montuosa (*Gravir*, 1963), il basalto (*Suite basaltique*, 1963), o la compattezza di una massicciata (*Ballast*, 1976), diventano tutte metafore di un'esistenza segreta del mondo che affiora alla superficie del linguaggio esattamente come le rocce profonde e quelle laviche affiorano dalla terra in seguito a collisioni violente e sempre in divenire. Le metafore della pietra e del muro in Auster seguono la stessa linea sotterranea che fa della lingua uno strumento che intercetta il mistero, un luogo dove la parola-pietra si unisce alla pietra-mondo per dare vita a una transizione di stato che apre il processo di significazione alle incursioni di una forza trasformativa. In modo emblematico Marc Chénétier si riferisce ai versi di Auster usando l'immagine botanica di una parola *sassifraga*,²⁸ poiché la parola poetica si insinua attraverso le fessure, le fenditure superficiali della roccia e del muro, portando con sé la forza di quanto giace nel profondo. Così, un linguaggio votato alla distruzione e alla rottura del mondo diventa a sua volta una nuova dimensione concreta del mondo stesso dove le parole infrangono un ordine costituito.

Ritorna quindi il costante bilanciamento tra assenza e presenza, entrambe mantenute in tensione attraverso la parola intesa come processo di scomparsa e di negazione, ma anche di costruzione. Una scrittura che parte dal vuoto per abitare quello stesso vuoto, non per riempirlo, e ne preserva così tutti i segreti più profondi.

Tra lo lirico e narrazione

A questo punto la parola poetica arriva a trascendere la forma poesia, in un evolvere autonomo che mette in discussione ogni condizione stabile. Alla fine degli anni Settanta la poesia di Auster lascia già intravedere un'apertura verso il romanzo, o meglio verso la narrazione e la parola narrativa, mantenendo però sempre presente l'idea di un "non detto" come fondo di ogni affermazione. Nella poesia *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. (CP, p. 143)²⁹

Sebbene la forma scelta sia ancora quella poetica, in questo componimento, tra gli ultimi scritti prima della transizione verso la narrativa, Auster mette in evidenza un carattere che resterà importante nella sua *fiction*: la considerazione dell'atto di scrittura nella forma di un *accadere necessario* che prescinde da una precisa volontà. È però in *White Spaces*,³⁰ testo a cui ho fatto riferimento in apertura di questo saggio, che si può comprendere meglio il livello su cui si gioca una certa idea di impersonalità, e soprattutto si vede la radicale volontà di sfondare i limiti del genere poetico per approdare a una forma di scrittura pura. Questo testo racchiude molti degli aspetti visti nelle poesie per proiettarli verso qualcosa di nuovo, una forma ancora sfuggente. Il semplice "free verse" sembra non bastare più, e serve quindi un nuovo statuto della parola in grado di riprodurre la dinamica fluida dell'ispirazione: esattamente quella necessità di scrivere al di là da sé e dall'oggetto della scrittura che Maurice Blanchot vedeva come pura "esigenza della scrittura". Con *White Spaces* siamo posti fin dal titolo di fronte a una forma di evanescenza e di sottrazione. Gli "spazi bianchi" fanno pensare agli spazi tra una parola e l'altra, all'interruzione del flusso discorsivo che rimanda a una *discontinuità* simile a quella vista nelle poesie. Nel testo tutto è espresso attraverso una prosa spezzata e 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 testo:

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. (CP, p. 155)³¹

Come in *Disappearances*, anche in questo caso non esiste la possibilità di stabilire un inizio, 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. L'accadere diventa la perturbazione di uno stato di cose, di una situazione che non tornerà più come prima. Il foglio bianco ormai non è più immacolato, ma su di esso prende forma l'esperienza scritturale; è però solo grazie alla presenza delle parole che si possono trovare gli “spazi bianchi”, le interruzioni e i silenzi che si creano dove la parola tace. 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 parola stessa diventa un corpo, assume la presenza di qualcosa che si è perduto dietro il linguaggio, ma che si manifesta come linguaggio della scomparsa: “sounds emerge from the voice to enter the air [...], though they cannot be seen, these sounds are no less a gesture than a hand is” (CP, p. 156).³² La voce sembra rendere presente questo corpo ma, allo stesso tempo, lo cela dietro l'atto di parlarne. *I*, la prima persona narrante, non è nemmeno 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 che parla *in* lui. L'evento a cui è sottoposto l'“io” narrante non è un modo per sottolineare un'estraneità del soggetto all'oggetto della descrizione ma, al contrario, rappresenta un modo per porsi sullo stesso piano delle cose, nei loro silenzi e nei loro spazi bianchi appunto.

L'impersonalità si riscontra anche nella scelta dei termini. Il verbo “accadere” [to happen] esige in genere la terza persona proprio perché è impersonale, e la vaghezza di “something” all'inizio rafforza ulteriormente questo senso di mancata connotazione. Nella vicinanza tra il soggetto “I” e il verbo “happen” si può però vedere la volontà di fondere due forme che sono concettualmente incompatibili: questo mostra un annullamento della prima persona singolare all'interno della neutralità del verbo e dell'atto di scrivere e vedere. Con il procedere della narrazione l'io narrante diventa solo una “voce”:

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 [...]. (CP, pp. 155)³³

Ancora una volta, alle parole non spetta il compito di significare le cose. Alla voce impersonale si chiede di *essere* la presenza di ciò che accade, di muoversi insieme al corpo in movimento. In questo caso, ciò di cui si parla è anche da intendersi come la tensione che le parole instaurano con le cose, il perenne scambio tra distruzione e costruzione.

Procedendo sulla linea tracciata dal movimento delle parole, Auster, verso la fine di *White Spaces*, scrive: “I dedicate these words to the impossibility of finding a word equal to the silence inside me” (CP, p. 160).³⁴ 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” (CP, p. 160).³⁵

Anche in questo caso la struttura generale è circolare e torna su se stessa, facendo scomparire ogni fine: è a tutti gli effetti un *vicious circle*, un *ressassement éternel*. 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 ma resta come orizzonte. In altri termini, al di là dalla necessità di documentare o rappresentare il mondo, per Auster la scrittura poetica – e sarà così anche per una certa parte della sua narrativa – 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 poetica dello scrittore americano come un luogo di sperimentazione in cui le teorie di Blanchot sulla scrittura assumono il valore di un modo compositivo. La neutralizzazione del soggetto e lo sgretolarsi del mondo dietro alle parole mettono in luce un movimento intrinseco al gesto di scrivere, dove la scomparsa non è un semplice tema ma quasi un sistema. Oltre che un pensiero che attraversa ed emerge dalle poesie di Auster la *poetica della scomparsa* è quindi un meccanismo di funzionamento della scrittura per mettere alla prova l’infinita possibilità della parola.

NOTE

* Andrea Pitozzi è dottore di ricerca in Teoria e analisi del testo (Università di Bergamo). Si occupa di letteratura contemporanea americana in rapporto con la filosofia e le arti visive e ha scritto della produzione più recente di Don DeLillo e Paul Auster. Ha pubblicato articoli e saggi su “Il Verri”, “Elephant&Castle”, “iperstoria” e collabora con la rivista www.labalenabianca.com. Attualmente è cultore della materia in letteratura Anglo-americana presso l’Università degli Studi di Bergamo.

1 Questo è il titolo originale della terza delle quattro parti in cui è diviso il libro. Cfr. Paul Auster, *Report from the Interior*, Faber & Faber, London 2013.

2 Testo a metà tra poesia e prosa, questo breve scritto è definito da Auster come “il primo lavoro della tua seconda incarnazione come scrittore, il ponte verso tutto quello che hai scritto negli anni”. Paul Auster, *Diario d’inverno*, trad. it. M. Bocchiola, Einaudi, Torino 2014, p. 179.

3 A questi e altri autori sono dedicati i saggi raccolti in Paul Auster, *L’arte della fame*, trad. it. M. Bocchiola, Einaudi, Torino 2002 (in seguito AF).

4 Si vedano le traduzioni e le curatele Paul 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, New York 1984. Insieme ad altri saggi apparsi su rivista negli anni Sessanta e Settanta le prefazioni a questi lavori si trovano oggi raccolte in Paul Auster, *Collected Prose*, Picador, London 2003.

5 La traduzione di Auster è *Vicious Circle: Two Fictions and “After the Fact”*, Station Hill, Barrytown 1985. Si veda anche Andrea Pitozzi, *Paradigmi della reclusione nell’opera di Paul Auster*, “Elephant&Castle”, 9 (2013), http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/paradigmi-della-reclusione-nell-opera-di-paul-auster/144

6 Queste traduzioni sono poi state raccolte in George Quasha, a cura di, *The Station Hill Blanchot Reader*, Station Hill, Barrytown 1999.

7 Cfr. Maurice Blanchot, *La letteratura e il diritto alla morte* [1947], trad. it. R. Ferrara, in *Da Kafka a Kafka*, Feltrinelli, Milano 1983, pp. 29-36 (in seguito LDM).

8 Tra i saggi più importanti e influenti scritti da Blanchot *Lo spazio letterario* è senza dubbio quello in cui sono presentati gli argomenti più radicali e influenti riguardo alla letteratura. Cfr. Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario* [1955], trad. it. G. Neri, Einaudi, Torino 1975 (in seguito SL).

9 Cfr. Paul Auster, *Uneath*, 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. Una traduzione italiana delle poesie di Auster si trova in Paul Auster, *Affrontare la musica*, trad. it. M. Bocchiola, Einaudi, Torino 2006.

10 Si veda Francois Hugonnier, *Unsayng: Mystical Aspiration and Negativity in Paul Auster's Poetry*, "Anglophonia/Caliban", 35 (2014), pp. 133-158.

11 Paul Auster, *Collected Poems*, Faber & Faber, London 2007, p. 67 (in seguito CP) "E ogni cosa qui, come se fosse l'ultima cosa / a essere detta: il suono di una parola / congiunta alla morte, e la vita / che è questa forza in me / di scomparire". [Per una maggiore uniformità le traduzioni italiane delle poesie sono sempre di chi scrive].

12 Lo stesso titolo sarà poi usato per la raccolta di poesie Paul Auster, *Disappearances: Selected Poems*, Overlook Press, Woodstock 1988.

13 "Fuori dalla solitudine, egli comincia ancora / come se fosse l'ultima volta / che respirasse, / e così è ora / che respira per la prima volta / oltre l'estensione / del singolare. / Egli è vivo, e quindi è nulla".

14 Auster, *Affrontare la musica*, cit., p. 279.

15 George Oppen, *On Being Numerous* [1968], in Luigi Ballerini e Paul Vangelisti, a cura di, *Nuova poesia americana – San Francisco*, Mondadori, Milano 2006, pp. 260-261. "Osessionati, sbalorditi / Dal naufragio / del singolare / abbiamo deciso cosa voglia dire / essere numerosi".

16 "Come se anch'egli, potesse cominciare a respirare / per la prima volta / nello spazio che lo separa / da se stesso".

17 "E poiché è nulla / può parlare".

18 Si veda Maurice Blanchot, *L'eterna ripetizione e "Après Coup"*, trad. it. M. Bruzzese, Cronopio, Napoli 2010, p. 76.

19 "Queste sono le parole / che non sopravvivono al mondo. E pronunciarle / è svanire nel mondo".

20 André du Bouchet, *Nella calura vacante* [1961], trad. it. D. Provenzali, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1975, p. 63.

21 "Nevicata e notte / La ripetizione di un omicidio / tra gli alberi. La penna / si muove attraverso la terra: non sa più / cosa accadrà, e la mano che la tiene / è scomparsa. / Nonostante ciò, scrive / [...] / Non sono più qui. Non ho mai detto / ciò che dici / che io ho detto."

22 Maurice Blanchot, *Passi Falsi* [1943], trad. it. E. K. Imberciadori, Garzanti, Milano 1976, pp. 154-155.

23 "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".

24 "Quindi ci sono i molti, / e le molte vite / scolpite nelle pietre / del muro".

25 Cfr. Pierre Yves Soucy, *L'œil et le Mur*, La lettre volée, Bruxelles 2003, pp. 9-10 (in seguito OM) [Le traduzioni che seguono relative a questo saggio sono di chi scrive].

26 "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".

27 Norman 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. [Traduzione mia]

28 Marc Chénétier, *Un lieu fragrant et nul: la poésie de Paul Auster*, in Annick Duperray, a cura di, *L'oeuvre de Paul Auster*, Actes Sud, Arles 1995, p. 258.

29 "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 / non detto".

30 Cfr., Paul Auster, *White Spaces*, Station Hill, Barrytown 1980. Poi in Auster, *Ground Work*, cit., e Id., *Collected Poems*, cit.

31 "Qualcosa accade, e dal momento in cui inizia a 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 a accadere. E anche se non si muove, qualcosa comincia a 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".

32 "I suoni emergono dalla voce per entrare nell'aria [...], anche se non si vedono, questi suoni non sono meno di un gesto di quanto non lo sia una mano".

33 "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 [...]".

34 "Dedico queste parole all'impossibilità di trovare una parola che eguagli il silenzio dentro di me".

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