



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere
Classe X

Tesi di Laurea

L'invenzione della solitudine.

Poetica dell'assenza e memoria degli oggetti nell'opera di Paul Auster

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureando
Giorgia Galli
n° matr. 1199646 / LTLT

Anno Accademico 2021 / 2022

*Alla mia famiglia per aver creduto in me
e a Samuele per essere sempre stato al mio fianco*

Indice

Introduzione	7
Capitolo I. La rappresentazione degli oggetti in letteratura	11
La letteratura come deposito di oggetti	11
Francesco Orlando e gli “oggetti desueti”	15
Dai feticci alla <i>Thing Theory</i>	18
Capitolo II. Paul Auster e la scrittura di sé	23
L’esordio poetico	23
La scrittura autobiografica	28
L’opera narrativa	31
Capitolo III. <i>The Invention of Solitude</i>	36
Una poetica dell’assenza	36
<i>Portrait of an Invisible Man</i> : la memoria degli oggetti	40
Un sottile fuoricampo: Auster e la fotografia	46
Capitolo IV. Tre tentativi di comparazione	49
Gli oggetti in <i>In the Country of the Last Things</i>	49
La poetica dell’assenza tra Auster e Perec	53
Gli oggetti, la morte: Philip Roth e Paul Auster	57
Bibliografia	63

Introduzione

La tesi ha come oggetto la prima opera autobiografica dello scrittore americano Paul Auster, *The Invention of Solitude* (*L'invenzione della solitudine*, 1982). In particolare, sono affrontati due dei temi ricorrenti nel repertorio austeriano: l'assenza e la memoria. Lo studio è concentrato soprattutto sulla prima parte del libro, ovvero il *Portrait of an Invisible Man*, in cui l'autore, partendo da un evento significativo come la morte del padre, emblema dell'assenza, si trova a dover affrontare ciò che resta di Samuel Auster, ovvero le cose un tempo appartenutegli. Attraverso quello che, con Francesco Orlando, si potrebbe definire un «pellegrinaggio sentimentale»,¹ Auster compie una sorta di indagine a ritroso, immergendosi nel passato della propria famiglia e, di conseguenza nel suo, grazie agli oggetti presenti all'interno della casa paterna.

Da un punto di vista critico, la questione della rappresentazione degli oggetti è stata trattata seguendo linee diverse. Tra le varie letture, particolarmente importanti per l'avvicinamento alla tematica scelta e la successiva elaborazione sono state due opere distinte ma allo stesso tempo convergenti: *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* (1993) di Francesco Orlando e *Feticci* di Massimo Fusillo (2012). Inoltre, tra i vari saggi consultati, si sono rivelati indispensabili per meglio approfondire le intersezioni tra oggetti, letteratura e arti alcuni saggi come *La vita delle cose* (2009) di Remo Bodei, *La chambre claire* (*La camera chiara*, 1980) di Roland Barthes e *On Photography* (*Sulla fotografia*, 1973) di Susan Sontag. Infine, ma non di minor importanza, rilevante per indagare la poetica dell'assenza e i meccanismi della scrittura messi in atto da Paul Auster è stato l'avvicinamento all'opera Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (*Lo spazio letterario*, 1965).

La tesi è articolata in quattro capitoli. Il primo, di carattere introduttivo, è dedicato ad una presentazione generale della questione della rappresentazione degli oggetti in

¹ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993, p. 133.

letteratura. Concentrandosi in primo luogo sulla teoria proposta da Orlando, per poi proseguire con un approccio differente, quello di Fusillo, arrivando ad accennare il nuovo spazio affidato a tale tematica negli studi contemporanei, in particolare in area anglossasone, della *Material Culture* e della *Thing Theory* teorizzata da Bill Brown. A partire dal secondo capitolo, in cui si traccia un profilo dello scrittore Paul Auster, dall'iniziale fallimento al successo mondiale, si prosegue nel terzo con un'analisi di una delle opere più importanti dell'autore, *The Invention of Solitude*. Infine, nel quarto capitolo, dopo aver individuato la poetica di Auster, in particolare nei suoi punti di contatto con lo scrittore francese Georges Perec, si dà spazio ad alcune comparazioni tra opere austeriane e non – *In the Country of the Last Things (Nel paese delle ultime cose, 1987)* e *Patrimony (Patrimonio, 1981)* di Philip Roth – che ritornano sui temi degli oggetti e dell'assenza.

Il primo capitolo – *La rappresentazione degli oggetti in letteratura* – è suddiviso in tre paragrafi. Nel primo paragrafo, dopo aver ribadito, anche grazie alle considerazioni di scrittori e critici come Mario Praz e Bruce Chatwin, diverse modalità di raccontare il rapporto tra gli uomini e gli oggetti, viene messo in evidenza il cambiamento verso questi ultimi apportato dalla cesura storica avvenuta fra tardo Settecento e Ottocento e la conseguente funzione della letteratura, la quale diventa incarnazione dell'anticonformismo – sempre in modo «socialmente fruibile»² – e deposito dell'antifunzionale. La tesi prosegue poi con la presentazione del lavoro svolto da Francesco Orlando ne *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, ovvero una vasta operazione classificatoria, attraverso l'individuazione di dodici categorie applicate ad alcune tra le opere più importanti degli ultimi due secoli, partendo dall'individuazione di alcune costanti e varianti. In particolare, il critico si sofferma sulla ricorrenza in letteratura a rappresentare “cose” caratterizzate dal loro essere desuete, «inutili, o invecchiate o insolite».³ Nell'ultimo paragrafo invece, è presa in attenzione l'opera di Massimo Fusillo, *Feticci*. Quest'ultima affronta il medesimo tema di Orlando, adottando però uno sguardo differente: se nel primo al centro del saggio troviamo «tutto ciò che sfugge ai meccanismi implacabili della funzionalità e della finalità»;⁴ nell'altro

² S. Zatti, *Tra desiderio e represso. I casi di Girard e Orlando*, in S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo*, Roma, Carrocci editore, 2016, p. 246.

³ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 1.

⁴ M. Fusillo, *Feticci, Letteratura, cinema e arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 30.

l'attenzione si focalizza sulla «seduzione sensoriale di un oggetto verso cui si proiettano infiniti significati simbolici, affettivi, erotici fino a trasformarlo nel sostituto di una sacralità perduta».⁵ Infine un ultimo sguardo è rivolto alle recenti riflessioni e studi che hanno portato all'elaborazione e definizione da parte di Bill Brown di una vera e propria teoria delle cose, la *Thing Theory*.

Il secondo capitolo – *Paul Auster e la scrittura di sé* – è mirato a presentare il profilo dello scrittore americano. I tre paragrafi di questa parte del lavoro sono dedicati ai momenti più significativi per l'avvio alla carriera di Auster. Dunque, partendo dalla presentazione della situazione familiare, si accennano le varie esperienze e peripezie che hanno portato Auster, per usare la sua stessa definizione, a “sbarcare il lunario” e ad un primo esordio poetico segnato dalla pubblicazione di cinque raccolte di poesia. Successivamente, in seguito ad alcuni eventi decisivi, come la morte del padre, Paul Auster decide di dedicarsi completamente alla prosa, intrecciando generi diversi, siglando così l'inizio di una fortunata carriera letteraria tuttora attiva.

Il terzo capitolo – *The Invention of Solitude* – è incentrato sulla prima opera autobiografica di Auster. In questa fase della tesi è introdotto uno dei libri più significativi dell'autore, in cui vengono esplicitati alcuni temi cardine dell'intera produzione: la poetica dell'assenza e la memoria degli oggetti. Dopo aver delineato le caratteristiche dell'opera, lo studio si concentra soprattutto sulla prima parte, *Portrait of an Invisible Man*, in cui l'autore tenta di fornire al lettore e in primis a se stesso un ritratto del padre, Samuel Auster, figura simbolo dell'assenza. Proprio a partire dalla morte del padre, quindi da un'assenza irrimediabile, Auster si cimenta in una vera e propria indagine sulle tracce della figura paterna. E quali tracce meglio degli oggetti e delle fotografie ormai desuete e abbandonate al fondo di un cassetto, prive del loro proprietario, possono permettere ad un figlio di scoprire vecchi segreti di famiglia e un padre da sempre sfuggibile? In sintesi, in questo capitolo, ricorrendo alla categoria definita da Orlando «memore-affettivo»⁶ e alle teorie di Roland Barthes si mette in evidenza il legame che intercorre fra «corporeità materiale e continuità memoriale».⁷

Nel quarto e ultimo capitolo – *Tre tentativi di comparazione* – si tenta in primo luogo di mettere in luce il riaffiorare della dialettica tra oggetti e caducità in un romanzo

⁵ *Ibidem*.

⁶ F. Orlando, *Gli oggetti desuete nelle immagini della letteratura*, cit., p. 140.

⁷ *Ivi*, p. 135.

di Paul Auster, *In the Country of the Last Things*; Poi si prosegue soffermandosi sulla concezione di scrittura come traccia – simile a quella di Perec – e il rapporto fra linguaggio e realtà ben presente nel repertorio austeriano. Infine, vengono messi in comparazione due modi di affrontare uno stesso interrogativo: “cosa fare con gli oggetti di chi muore?”. In questo caso si prende in analisi da una parte la decisione di Auster di gettare le cose del padre e dall’altra quella di Philip Roth che, al contrario, trova la necessità di mantenere anche un legame materiale con Hermann Roth, arrivando però alla conclusione che il suo vero “patrimonio” è di ben altra natura.

Partendo dal presupposto che è possibile instaurare con le cose legami diversi a seconda delle circostanze e condizioni che un soggetto è chiamato ad affrontare, l’obiettivo di questo progetto è quello di mettere in risalto l’importanza del rapporto esistente da sempre tra uomo, oggetti e memoria. Elemento quest’ultimo determinante, in quanto rappresenta la valenza metaforica del legame con gli oggetti rimarcando la condizione universale e irreversibile dell’essere umano: la caducità. Inoltre, lo scopo è evidenziare come le cose abbiano un ruolo fondamentale nella vita di ognuno di noi e di come possano essere investite di una certa carica memoriale-affettiva, indipendentemente dal loro valore economico. In sostanza, è possibile affermare che al pari della letteratura, gli oggetti si fanno «ripostiglio»⁸ di ciò che ciascuno prova a salvare: la memoria e i ricordi, che per Maurice Blanchot sono «la libertà del passato».⁹

⁸ Ivi, p. 17.

⁹ M. Blanchot, *L’espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955; trad. it. *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967, p. 23.

Capitolo I

La rappresentazione degli oggetti in letteratura

La letteratura come deposito di oggetti

«Tutte le civiltà sono per loro stessa natura “orientate verso le cose”». ¹⁰ Sin dalla sua comparsa l'essere umano è stato circondato da materiale, pensiamo al legno, alla pietra, alle ossa, che potenzialmente sarebbe potuto divenire oggetto. Ad essere chiamato in causa, dunque, è il rapporto esistente da sempre tra l'uomo e le cose e tra uomo e cultura. Secondo lo scrittore inglese Bruce Chatwin, «le cose hanno un loro modo di insinuarsi in ogni vita umana», ¹¹ cambiando con il tempo e dipendendo da storie, tradizioni e società diverse. Addirittura, c'è chi, come il collezionista, circondandosi di tesori inanimati e apparentemente inutili, definisce la cosiddetta «moralità delle cose», ¹² ovvero «un sistema morale da cui escludere gli esseri umani [...] per puntellare le macerie della vita» ¹³ e «curare la solitudine». ¹⁴

Tale atteggiamento trova conferma nell'analisi di Mario Praz, il quale «nel suo *La casa della vita*, spiega che sulle persone non si può mai fare assegnamento. Bisogna, invece, circondarsi di cose, perché loro non ti abbandonano mai». ¹⁵ Del resto, come sottolinea Arturo Cattaneo, «Praz crede fortemente che la storia degli oggetti sia la storia degli uomini». ¹⁶ Infatti, «ogni generazione è circondata da un particolare paesaggio

¹⁰ B. Chatwin, *Anatomy of Restlessness*, London, Jonathan Cape, 1996; trad.it. *Anatomia dell'irrequietezza*, Milano, Adelphi, 1996, p. 198.

¹¹ *Ibidem*.

¹² B. Chatwin, *Anatomy of Restlessness*, cit., p. 199.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A. Cattaneo, *Il trionfo della memoria. La casa della vita di Mario Praz*, Milano, Vita e Pensiero, 2003, p. 57.

d'oggetti che definiscono un'epoca grazie alle patine, ai segni e all'aroma del tempo della loro nascita e delle loro modificazioni».¹⁷

A rappresentare la valenza metaforica del legame con gli oggetti, nonché il loro farsi soggetto duraturo rispetto alla caducità umana è una poesia di Jorge Luis Borges dal titolo significativo, *Las Cosas* (*Le Cose*, 1969):

El bastón, las monedas, el llavero,
la dócil cerradura, las tardías
notas que no leerán los pocos días
que me quedan, los naipes y el tablero,
un libro y en sus páginas la ajada
violeta, monumento de una tarde
sin duda inolvidable y ya olvidada,
el rojo espejo occidental en que arde
una ilusoria aurora. ¿Cuántas cosas,
limas, umbrales, atlas, copas, clavos,
nos sirven como tácitos esclavos,
ciegas y extrañamente sigilosas!
Durarán más allá de nuestro olvido;
no sabrán nunca que nos hemos ido.¹⁸

Continuamente, in modo più o meno volontario, andiamo «oltre l'oggetto muto»,¹⁹ oltre la forma, concependolo non soltanto nella sua materialità, ma anche sostanza e figura portatrice di senso. Proprio questo rapporto occupa nella letteratura e nelle diverse arti visive uno spazio non poco influente, soprattutto a partire da quella che è sentita e vissuta come cesura storica, fra tardo Settecento e Ottocento, che ha la sua incubazione nell'Illuminismo. Una svolta talmente importante da essere stata eguagliata soltanto alla rivoluzione neolitica.²⁰ Insomma, con l'età moderna inizia la «straordinaria fortuna letteraria delle cose inutili o invecchiate o insolite, della predilezione per la rappresentazione di esse rispetto alla rappresentazione di cose utili o nuove o normali in letteratura».²¹

¹⁷ R. Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 30.

¹⁸ J. L. Borges, *Elogio de la sombra*, Buenos Aires, Emecé, 1969; trad. it. *Elogio dell'ombra*, Milano, Adelphi, 2017, p. 57.

¹⁹ R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 16.

²⁰ C. Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Paris, Unesco, 1952; trad. it. *Razza e storia e altri studi di antropologia*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 130-13.

²¹ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993, p. 5.

Aggiungiamo che l'avvento del capitalismo non fa accendere solamente una rivoluzione economica ma culturale, tanto da portare la società a inseguire un'unica via esistenziale, quella della produzione e del consumo della merce. La riduzione della realtà a merce portata avanti dalla civiltà capitalistica è spesso degradata e rappresentata in forma parodica da alcuni autori novecenteschi, tra gli altri Edoardo Sanguineti. Si veda per esempio il testo *Questo è il gatto con gli stivali* (1964), dove attraverso una sorta di dialogo/elenco caotico tra padre e figlio il poeta sottolinea come il denaro e quindi la merce, abbiano portato alla trasformazione di tutte le cose in «niente».²² O ancora, *Gli oggetti*, canzone-monologo, di Giorgio Gaber recita: «La loro prima vittoria era stata il superamento del concetto di utilità. [...] dopo anni di schiavitù gli oggetti tentavano la strada del dominio. [...] Appostati dietro le vetrine [...] ci sceglievano, selezionandoci in base al reddito».²³

Modificando il celebre passo di Marx secondo cui «la ricchezza delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta come una “immane raccolta di merci”»,²⁴ Francesco Orlando sostiene che «la letteratura delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta a un primo sguardo come una immane raccolta di antimerce».²⁵ Per conseguenza, si evince che gli individui si trovano completamente immersi nel mondo dell'iperfunzionale, in quello che Herbert Marcuse, uno dei maggiori esponenti della scuola di Francoforte, ha definito il «principio di prestazione».²⁶ Sostanzialmente, l'uomo diventa prettamente funzionale al lavoro, riducendosi ad oggetto. Questa presenza di *antimerce* nelle opere letterarie non è altro che la conferma della vocazione “controcorrente” della letteratura stessa, la quale si fece «ripostiglio, come sede di un ritorno del represso antifunzionale»,²⁷ del suo essere contraddittoria rispetto alla realtà. Come se inglobasse «la vitalità di epoche passate per compensare l'impotenza del presente».²⁸ A tal proposito, Sergio Zatti fa notare:

²² N. Lorenzini, *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, Roma, Carocci, 2002, p. 158.

²³ G. Gaber, *Gli oggetti*, in *Polli d'allevamento*, Milano, Carosello Records, 1978.

²⁴ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p.18.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Marcuse, Herbert, *Eros and Civilization*, U.S.A, Beacon, 1955; trad. it. *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi, 1964, p. 87.

²⁷ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p.17.

²⁸ B. Chatwin, *Anatomia dell'irrequietezza*, cit., p. 199.

se la letteratura fosse unicamente complice dell'ordine esistente, essa non ci piacerebbe così tanto, [...]. Proprio perché come individui e come comunità dobbiamo attenerci a regole e divieti abbiamo poi bisogno di risarcimenti, sia pure immaginari, per quelle nostre rinunce. [...] solo la letteratura lo fa in modo socialmente fruibile.²⁹

In altre parole, la letteratura, attraverso la sua funzione politica, si ribella al conformismo borghese, compiendo uno spostamento «*a parte subiecti ad partem obiecti*».³⁰ Così facendo mette in evidenza l'alienazione dell'uomo e permette, attraverso un «negativo fotografico»,³¹ di scorgere il cosiddetto «inconscio ottico».³² A proposito di questo spostamento dal soggetto alle cose, si veda l'esempio citato da Orlando tratto dal *Gattopardo* (1959) di Giuseppe Tommasi di Lampedusa nel passo in cui il Principe pare investire le cose della medesima pietà che prova per sé stesso:

ripensò [...] a tutte queste cose che adesso gli sembravano umili anche se preziose, [...] che erano tenute in vita da lui, che fra poco sarebbero piombate, incolpevoli, in un limbo fatto di abbandono e di oblio; il cuore gli si strinse, dimenticò la propria agonia pensando all'imminente fine di queste povere cose care.³³

Ma gli oggetti possono vivere diverse volte grazie alla trasmissione a nuovi proprietari, caricarsi quindi di nuovi significati tramite una «*traslatio imperii* [...] che fa sì che essi passino di mano in mano e che la loro vita possa continuare anche dopo la morte o la lontananza di chi li custodiva».³⁴

²⁹ S. Zatti, *Tra desiderio e represso. I casi di Girard e Orlando*, in S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo*, Roma, Carocci editore, 2016, p. 246.

³⁰ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. IX.

³¹ Ivi, pp. 7-8.

³² W. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie (Piccola storia della fotografia)*, in W. Benjamin, *Aura e Choc*, Torino, Einaudi, 2012, p. 230.

³³ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 451.

³⁴ R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 27.

Francesco Orlando e gli “oggetti desueti”

Francesco Orlando (1934-2012), uno dei più importanti teorici della letteratura italiani, nella sua opera *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati, e tesori nascosti* del 1993, a partire da alcune costanti e varianti, compie una grande operazione classificatoria passando in rassegna alcune tra le più importanti opere letterarie degli ultimi due secoli. Si sofferma appunto su una «coincidenza d’una costante di forma»,³⁵ quella dell’elenco, e su due costanti tematiche, relative dunque al contenuto. La prima costante tematica è da individuare nelle “cose”, non astratte ma fisiche, all’interno delle varie opere prese in considerazione. La seconda costante tematica è quella su cui Orlando si sofferma maggiormente, ovvero il fatto che queste “cose” presentano un aspetto comune: la desuetudine e il loro essere «*inutili, o invecchiate o insolite*».³⁶ Tale aspetto è da porre in contrasto con i diversi ideali, continuamente variabili e rinnovabili di utilità e valore.

Nella riflessione orlandiana si nota l’impronta del Freud semiologo, che lo stesso autore aveva trattato durante gli anni Settanta in un ciclo unitario di libri oggi sistemati in tre volumi sotto il titolo di *Letteratura, ragione e represso*. Il libro, come afferma Orlando stesso, eredita dall’opera freudiana

quel postulato generale che fa della letteratura, pur non ignorando il suo versante ufficiale o conformista, la sede immaginaria di un ritorno del represso. In altre parole, la presume apertamente o segretamente concessiva, indulgente, parziale, solidale o complice verso tutto quanto incontra distanza, diffidenza, ripugnanza, rifiuto o condanna fuori dalle sue finzioni. [...] la letteratura ha in permanenza il valore di un negativo fotografico della positività delle culture da cui emana [...].³⁷

Dunque, la letteratura prende le forme di un «archivio storico»³⁸ che si espande allo stesso tempo dell’evoluzione economica e sociale. Riprendendo ancora una volta una concezione freudiana, avviene «una formazione di compromesso puramente letteraria».³⁹

³⁵ Ivi, p. 1.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, pp. 7-8.

³⁸ Ivi, p.8.

³⁹ Ivi, p. 13.

Tanto più l'uomo produce e consuma e di conseguenza scarta, tanto più l'immaginario letterario si ingrandisce ed è possibile dire che abbiamo «più oggetti non-funzionali in letteratura, *perché* più oggetti funzionali in realtà». ⁴⁰ Non è corretto però riferirsi solo alla merce, in quanto la letteratura è propensa a rappresentare le trasgressioni che contraddicono i nostri imperativi morali e razionali: «è come se il ritorno del represso, altrove immateriale si fosse incarnato e incorporato nelle cose». ⁴¹

Fondamentale nel ragionamento del teorico è il termine “defunzionalizzazione”. Apparentemente rovine monumentali, luoghi inabitati, tesori nascosti, vecchi arredi, e così via, appaiono privi della loro originaria funzione, decaduti cronologicamente e casualmente. Eppure, questo loro essere “privi di funzione” non li esime dall'esserne reinvestiti: «chiamiamo *secondaria* la loro funzionalità di recupero». ⁴² Avviene una sorta di metempsicosi, di sconfitta o rimando della morte attraverso una decontestualizzazione e rifunzionalizzazione continua. È un processo necessario per poter dare nuova vita e senso alle cose. Inoltre, alla perdita di funzione contribuisce un fattore decisivo che, richiamando un titolo di Northrop Frye, è in grado sia di opprimere sia di redimere:

il tempo consuma le cose e le distrugge, vi produce guasti e le riduce inservibili, le porta fuori moda e le fa abbandonare; il tempo rende le cose care all'abitudine e comode al maneggiamento, presta loro tenerezza come ricordi e autorità come modelli, vi imprime il pregio della rarità e il prestigio dell'antichità. ⁴³

Ma allora, «Perché i codici durano? Perché le costanti tematiche continuano a interessare nuovi autori e lettori?». ⁴⁴ In effetti, la letteratura non è altro che un continuo ritorno di qualcosa che è già stato e che continuerà ad essere: «non viene dal nulla, e non può trovare origine se non o in precedente realtà o in precedente letteratura». ⁴⁵

Nell'indicare le sue costanti Orlando non procede con un lessico approssimativo, anzi, fornisce al lettore delle vere e proprie definizioni costruendo un «complesso sistema

⁴⁰ Ivi, p. 65.

⁴¹ Ivi, p. 9.

⁴² Ivi, p. 12.

⁴³ Ivi, p. 14.

⁴⁴ Ivi, p. 64.

⁴⁵ Ivi, p. 58.

tematico».⁴⁶ Compie un'operazione classificatoria partendo dall'individuazione di «un minimo comun denominatore semantico»,⁴⁷ da intendere come «una stessa manciata di sabbia che può prendere forme diverse»,⁴⁸ applicabile a una serie di testi. Lo scopo è quello di definire come categorie le costanti di partenza, procedendo attraverso la composizione di un «albero semantico»⁴⁹ che lui stesso definisce «un attardato esercizio strutturalistico».⁵⁰

È proprio con questa struttura che l'opera orlandiana presenta quella che Pietro Boitani ha definito «fenomenologia della letteratura»⁵¹ e che vede come precedenti Ernst Robert Curtius e Mario Praz:

linee e parole vi si ramificheranno sempre di più a partire da un tronco unico – il minimo comun denominatore –, come in un albero vegetale; [...] leggibile dall'alto verso il basso – dall'astratto verso il concreto –, come in un albero genealogico (o in uno stemma filologico). [...] il nostro albero non presenterà mai più di una biforcazione all'altezza di ciascun ramo – vale a dire non sarà formato che da opposizioni binarie.⁵²

Alle radici dell'albero troviamo come denominatore la «corporeità non funzionale»,⁵³ attraverso il quale si identificano «*dodici categorie da non distinguere troppo*»⁵⁴ divise in sei coppie antitetiche disposte secondo un principio storico-diacronico. Il termine «non-funzionale» è collegato a un «*decorso di tempo*»,⁵⁵ che può essere «*sentito individualmente anziché collettivamente [...] essere a determinazione pertinente anziché non pertinente*». ⁵⁶ Inoltre, per nominare le categorie l'autore si avvale

⁴⁶ S. Zatti, *La critica tematica*, in S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo*, cit., p. 261.

⁴⁷ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 71.

⁴⁸ L. Hjelmslev, *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse*, København, Festschrift udg. af Københavns Universitet, 1943; trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 55-56.

⁴⁹ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 78.

⁵⁰ Ivi, p. 244.

⁵¹ Ivi, p. VII.

⁵² Ivi, p. 78.

⁵³ Ivi, p. 72.

⁵⁴ F. Orlando, *Dodici categorie da non distinguere troppo*, in Id., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, p. 243.

⁵⁵ Ivi, p. 77.

⁵⁶ *Ibidem*.

di un «doppio aggettivo sostantivato»,⁵⁷ per esempio: *monitorio-solenne*, *frusto-grottesco*, *venerando-regressivo*, *logoro-realistico*, *memore-affettivo*, ecc. Infine, evidenza con i segni + le categorie semipositive e con il segno – quelle negative. Concludendo si potrebbe dire che Orlando abbia fondato:

una sorta di poetica storica della letteratura come genere letterario. Alla fine, l'effetto maggiore di mimesi e di apoteosi della retorica è che proprio quei brani della letteratura resi distanti dalla prospettiva storiografica, assomigliano anch'essi, all'interno delle strutture narrative del libro, a un elenco di oggetti desueti, in cui s'esprime il represso della letteratura in quanto tale.⁵⁸

Dai *Feticci* alla *Thing Theory*

Nella società tardo capitalistica, sempre più massificata e orientata al consumo, diventa esplicito *il carattere di feticcio della merce*. Quest'ultima si riempie «sempre più di messaggi, immagini, suggestioni estetiche, lasciando in secondo piano la loro componente primaria, quella materiale, che le ha prodotte».⁵⁹ Walter Benjamin aveva individuato nel capitalismo una sorta di «religione culturale»⁶⁰ che «serve all'appagamento delle stesse ansie, pene e inquietudini alle quali un tempo davano risposta le religioni».⁶¹ Possiamo dire sia avvenuto una sorta di passaggio di testimone dalla religione al capitalismo e da quest'ultimo al feticismo, identificabile come «religione individuale», credo o culto personale. In sostanza, la feticizzazione nasce da «un'eccedenza di senso»,⁶² dall'investimento di affetti e simboli che gli individui proiettano sugli oggetti mutandoli in «cose», diverse dalla merce limitata a valore d'uso e di scambio. Il termine feticcio è di lunga tradizione e deriva da:

⁵⁷ Ivi, p. 94.

⁵⁸ R. Nisticò, *Il soggetto desueto nella letteratura*, in «Belfagor», 50, 6, 1995, pp. 729-33.

⁵⁹ Sergio Zatti, *L'universo degli Studies: gli studi culturali*, in S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo*, cit., p. 399.

⁶⁰ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985, vol. VI; trad. it *Capitalismo come religione*, Genova, il nuovo melangolo, 2013, p. 14.

⁶¹ Ivi, p. 12.

⁶² M. Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema e arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 17.

Un'espressione portoghese, *feitiço*; indicante una cosa magica o incantata, con la connotazione aggiuntiva di un che di abbellito o di falso, come *maquillage*. Il termine "feticismo" fu usato per la prima volta nel 1760 da un francese di grande acume, il Président de Brosses, il quale descrive "il culto, forse non meno antico del culto degli astri, di taluni oggetti materiali terrestri chiamati feticci dai neri africani. Chiamerò questo culto feticismo. Anche se nel suo contesto originario esso riguarda le credenze dei neri, io intendo usarlo per ogni nazione i cui oggetti sacri siano animali o cose inanimate dotate di qualche virtù divina". Egli aggiunge che queste cose variano, possono essere una statua o un albero, una vacca, una coda di leone, una pietra, una conchiglia, o il mare stesso. Ognuna è meno di un dio, ma possiede una certa essenza spirituale che la rende degna di adorazione.⁶³

De Brosses, fa notare Chatwin, «condannava questa puerile adorazione di feticci».⁶⁴ Ciò non stupisce. Infatti, per lungo tempo tale concetto è stato investito da un'accezione negativa che ha influenzato la cultura occidentale e l'ha resa «capace solo di lamentare l'inferiorità dei tempi presenti»:⁶⁵

viene utilizzato all'inizio per descrivere pratiche religiose incomprensibili, come l'adorazione di oggetti in pietra e in legno, e per bollare come selvaggi usi che appaiono politeistici e pagani. [...] poi, in mano a due grandi maestri della modernità come Marx e Freud, diventa una chiave per leggere lo straniero che è in noi: il feticismo della merce si configura così come uno dei meccanismi chiave dell'economia capitalistica, mentre nella psicanalisi la perversione feticista assume un ruolo sempre più centrale.⁶⁶

Questo atteggiamento dispregiativo si intensificherà in seguito alle considerazioni di Marx e Freud, tanto che il feticcio sarà classificato per molto alla stregua di un'ossessione, di una perversione o, ancora, una «contraffazione»⁶⁷ di una «pienezza perduta».⁶⁸ Il critico d'arte Gillo Dorfles non solo ne parla definendolo una «falsa

⁶³ B. Chatwin, *Anatomia dell'irrequietezza*, cit., p. 202.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ M. Fusillo, *Feticci*, cit., p. 12.

⁶⁶ *Ivi*, p. 8.

⁶⁷ *Ivi*, p. 21.

⁶⁸ *Ibidem*.

immagine»,⁶⁹ ma approfondisce l'etimologia: «da *fetiço* deriva *fetiçeiro*, che significa anche stregone, individuo capace di esercitare incantesimi, sciamano. Una delle peculiarità del feticismo consiste nel prendere per vero, di adorare, quasi come immagine di culto, quello che invece è falso».⁷⁰

In campo critico gli oggetti sono stati trattati seguendo linee diverse, basti pensare a due opere distinte ma allo stesso tempo accostate tra loro: da una parte quella già citata di Orlando (1993), centrata sulla desuetudine e lo scarto; dall'altra, quella più recente di Massimo Fusillo (2012) con al centro la dimensione dei *Feticci*. Dunque, un punto di partenza, una tematizzazione comune, la «fascinazione per l'inorganico»,⁷¹ poi rivisitato secondo prospettive rinnovate. Come ha sottolineato Fusillo, non si esclude che vi possano essere delle intersezioni con il saggio di Orlando: «un oggetto non funzionale può diventare senz'altro un feticcio, soprattutto dopo che l'estetica del brutto, dell'orrido o dello sporco inaugurata dal romanticismo ha ampliato di molto i confini dell'arte».⁷²

In *Feticci* non sono presi in considerazione tutti gli oggetti, ma l'autore decide di restringere il campo, occupandosi soltanto di quelli «che vengono investiti di valori simbolici, affettivi, emotivi».⁷³ Prendendo le mosse dal fatto che l'arte al pari del feticcio è propensa a caricare di simboli il dettaglio, in quest'ultimo libro è possibile notare un intreccio tra feticismo, arte e cinema, conferendo così una reificazione positiva ad un termine investito di aura negativa:

un fenomeno così pervasivo non può più essere inquadrato soltanto negativamente, considerato inautentico o surrogato di una pienezza originaria perduta, un'ossessione o una perversione individuale. Anche quest'opera di Fusillo può essere considerata un esempio di critica tematica o un esempio di liquidazione della critica tematica stessa, in quanto slegata ormai dai vincoli della testualità specificamente letteraria.⁷⁴

Come deducibile, gli oggetti sono sempre più i protagonisti dell'immaginario culturale contemporaneo: «nella nostra epoca sono diventati ormai un quarto regno, dopo

⁶⁹ G. Dorflès, *I nostri feticci quotidiani*, in «Belfagor», vol. 43, no. 2, 1988, pp. 121-28.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ M. Fusillo, *Feticci*, cit., p. 31.

⁷² *Ivi*, p. 30.

⁷³ *Ivi*, p. 7.

⁷⁴ Sergio Zatti, *L'universo degli Studies: gli studi culturali*, in S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo*, cit., pp. 403-404.

quelli vegetale, animale e minerale». ⁷⁵ L'autore di *Feticci*, riprendendo *Il sistema degli oggetti* di Baudrillard, mette in luce come

il rapporto feticistico con gli oggetti e le loro fantasmagorie nato con la rivoluzione industriale aumenta vertiginosamente nel postmoderno, quando la circolazione sempre più rapida e globalizzata delle merci si intreccia con le trasformazioni profonde dell'era digitale, e quindi con una percezione mediatica e immateriale, e con un'estetizzazione diffusa. ⁷⁶

Il tema, quindi, è di grande attualità e ha dato vita a diverse riflessioni e studi, soprattutto in area anglosassone, da parte dei *cultural studies*. Pensiamo per esempio al diffondersi del campo della *Material Culture*, uno studio che «is based upon the obvious fact that the existence of a man-made object is concrete evidence of the presence of a human intelligence operating at the time of fabrication». ⁷⁷

In particolare, questo studio si concentra soprattutto sul valore attribuito ai singoli oggetti materiali ma anche alla loro relazione con le opere d'arte. È possibile comprendere all'interno della *Material Culture* quella che Bill Brown nell'introduzione a un numero di «Critical Inquiry» del 2001 ha definito *Thing Theory*. Per Brown determinante è la distinzione tra oggetti e cose proposta dal filosofo tedesco Martin Heidegger, tra l'altro ben ripresa facendo notare come in realtà tutto dipenda dall'atto di guardare. Infatti, «as they circulate through our lives, we look through objects (to see what they disclose about history, society, nature, or culture – above all, what they disclose about us), but we only catch a glimpse of things». ⁷⁸

Siamo abituati a guardare attraverso gli oggetti, a prendere in considerazione soprattutto il loro aspetto o valore materiale, ma il momento veramente significativo del rapporto tra uomo, oggetto e cosa si ha solo quando «we begin to confront the thingness of objects when they stop working for us: when the drill breaks, when the car stalls, when

⁷⁵ M. Fusillo, *Feticci*, cit., p. 16.

⁷⁶ Ivi, p. 27.

⁷⁷ J. D. Prown, *Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method*, in «Winterthur Portfolio», 17, 1 (1982), p. 1.

⁷⁸ B. Brown, *Thing Theory*, in «Critical Inquiry», 28, 1 (2001), p. 4.

the window gets filthy, when their flow within the circuits of production and distribution, consumption and exhibition, has been arrested, however momentarily».⁷⁹

Ad essere chiamato in causa è quindi un cambiamento nella relazione tra soggetto e oggetto e quindi «the story of objects asserting themselves as things, is the story of a changed relationship to the human subject and thus the story of how the thing really names less an object than a particular subject-object relation».⁸⁰ Un altro aspetto rilevante messo in luce da Bill Brown è l'irriducibilità delle cose agli oggetti:

the very semantic *reducibility* of *things* to *objects*, coupled with the semantic *irreducibility* of *things* to *objects*, would seem to mark one way of recognizing how, although objects typically arrest a poet's attention, and although the objects was what was asked to join the dance philosophy, things may still lurk in the shadows of the ballroom and continue to lurk there after the subject and object have done their thing, long after the party is over.⁸¹

A conferma di questo: «Jacques Deridda has argued that, throughout the poet's effort "to make the thing sign", the "things is not an object [and] cannot become one"».⁸²

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ *Ivi*, p. 3.

⁸² *Ibidem.*

Capitolo II

Paul Auster e la scrittura del sé

L'esordio poetico

Paul Benjamin Auster è nato a Newark, New Jersey, il 3 febbraio 1947 da Queen Bogat e da Samuel Auster, entrambi ebrei di origine polacca e austriaca. Proveniente da una famiglia medioborghese, trascorse l'infanzia nel benessere, «eppure, malgrado l'agiatezza e la fortuna [...], il denaro era oggetto costante di discussione e ansietà».⁸³ I genitori, segnati dalla Depressione e dal timore di non avere il necessario per vivere, reagirono a tale problema in modi diversi: la madre spendeva e abbracciava il consumismo; il padre, al contrario, era fin troppo parsimonioso. Insomma, due stili e visioni del mondo che non potevano convivere sotto lo stesso tetto. Infatti, dopo un breve periodo di felice idillio familiare, la madre comprende che il matrimonio è destinato a fallire ma, “per il bene dei figli”, persiste.

L'irrompere dell'adolescenza, la fine del matrimonio ormai attesa, avvenuta nell'anno della maturità liceale, aggiunti al fatto di crescere in un sobborgo provinciale (South Orange) e il clima generale dell'America alla fine degli anni Cinquanta, sono tutti fattori che contribuirono alla trasformazione del giovane Auster in un «*émigré* interiore».⁸⁴ Un esule in casa propria caratterizzato da un forte sentimento di violenza verso il materialismo e la visione conformistica che innalzava i soldi a bene supremo. La madre traslocò con Paul e la sorella minore, il padre, invece, restò solo nella vecchia casa bianca in Irving Avenue fino al giorno della sua inaspettata morte. Così inizia il pellegrinaggio di Paul Auster per il mondo: «non solo stavo per lasciare la famiglia, ma la famiglia stessa era svanita. Non restava più niente a cui tornare, nessun luogo dove

⁸³ P. Auster, *Hand to Mouth. A Chronicle of Early Failure*, NY, Henry Holt & Co, 1997; trad. it. *Sbarcare il lunario. Cronaca di un iniziale fallimento*, Torino, Einaudi, 1997, p. 6.

⁸⁴ Ivi, p. 10.

andare, se non via lontano».⁸⁵ Non partecipò nemmeno alla cerimonia di consegna del diploma, era già «dall'altra parte dell'Atlantico»⁸⁶ pronto a far tappa prima a Parigi, poi Italia, Spagna e infine, per ragioni che lo legavano allo scrittore irlandese James Joyce, a Dublino.

È in quest'ultimo viaggio che erra solitario per la città, comportandosi da vero *flâneur*, e, proprio questo movimento esteriore continuo si lega ad un movimento interiore che ha a vedere con la produzione creativa e l'incontro con sé stesso:

There was something compulsive about the walks I took, an insatiable urge to prowl, to drift like a ghost among strangers, and after two weeks the streets were transformed into something wholly personal for me, a map of my inner terrain. [...] something important had happened to me there, but I have never been able to pinpoint exactly what it was. Something terrible, I think, some mesmerizing encounter with my own depths, as if in the loneliness of those days I had looked into the darkness and seen myself for the first time.⁸⁷

Possiamo dire che il motivo del viaggio, del camminare, l'alternanza tra esterno e interno saranno temi portanti sin dalle prime produzioni. In questo senso basti pensare a *Disappareances*⁸⁸ (1975) o *White spaces*⁸⁹ (1980), in cui è ben presente l'interesse per la collocazione dell'individuo nel mondo, ma la questione è rilevante anche nella più tarda *New York Trilogy*⁹⁰ (*Trilogia di New York*, 1997), dove Quinn (nome che apparirà in diversi romanzi) è personaggio caratterizzato da una fervida devozione alle camminate per New York:

⁸⁵ Ivi, p. 17.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ «Nelle mie camminate c'era un che di ossessivo, un impeto insaziabile ad aleggiare, a vagare tra gli sconosciuti come un fantasma, e dopo due settimane le strade mi si erano trasformate in entità del tutto personali, in una mappa del mio territorio interiore. [...] Laggiù mi era accaduto qualcosa di importante, ma non sono mai riuscito a stabilire esattamente cosa. Qualcosa di terribile, credo, qualche incontro ipnotico con il mio abisso, quasi che nella solitudine di quei giorni avessi scrutato nelle tenebre scorgendo per la prima volta me stesso», P. Auster, *Hand to Mouth*, cit., p. 18; trad. it, cit., p. 21.

⁸⁸ P. Auster, *Disappareances*, New York, Woodstock, 1975.

⁸⁹ P. Auster, *White Spaces*, New York, Station Hill, 1980.

⁹⁰ P. Auster, *New York Trilogy*, London, Faber e Faber, 1985; trad. it. *Trilogia di New York*, Milano, Rizzoli, 1987.

Each time he took a walk, he felt as though he were leaving himself behind, and by giving himself up to the movement of the streets, by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think, and this, more than anything else, brought him a measure of peace, a salutary emptiness within. [...] By wandering aimlessly, all places became equal, and it no longer mattered where he was. 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.⁹¹

O ancora, in *Moon Palace*⁹² (*Palazzo della luna*, 1989) dove Marco trova un senso camminando dallo Utah alla California; in *The Music of Change*⁹³ (*La musica del caso*, 1980) Nashe sceglie di viaggiare a bordo della sua Saab 900 rossa per affrontare la propria crisi o in *Leviathan*⁹⁴ (*Leviatano*, 1992) dove le camminate di Sachs consentono alla macchina fotografica di immortalarlo mentre è in movimento trasformandosi in “prove di vita”. Sono anche gli anni in cui Auster inizia a interrogarsi sul vero significato delle parole libertà e giustizia, in cui arriva a porsi interrogativi non da poco, le cui risposte ne influenzeranno il punto di vista e riecheggeranno all’interno delle opere. Per esempio, se era vero che «i soldi dividevano il mondo tra vincenti e perdenti, che cosa ne era dei perdenti? [...], dedussi che erano destinati all’emarginazione e all’oblio».⁹⁵ È proprio in questa fascia della popolazione, in questi “perdenti” che si rivede e decide di indirizzare parte del suo sguardo.

Comunque, non sono soltanto gli anni dei viaggi e delle mille peripezie per riuscire a “sbarcare il lunario”, ma anche e soprattutto della passione per la letteratura, il cinema e la filosofia e della certezza mai venuta meno che: «la mia unica ambizione era quella di fare lo scrittore. Lo avevo stabilito da quando avevo sedici o diciassette anni. Fare lo scrittore non è una “scelta di carriera”, [...], più che sceglierlo, ne vieni scelto”».⁹⁶

⁹¹ «Ogni volta che camminava sentiva di lasciarsi alle spalle sé stesso, e nel consegnarsi al movimento delle strade, riducendosi a un occhio che vede, eludeva l’obbligo di pensare; e questo, più di qualsiasi altra cosa, gli donava una scheggia di pace, un salutare vuoto interiore. [...] Vagando senza meta, tutti i luoghi diventavano uguali e non contava più dove ci si trovava. Nelle camminate più riuscite giungeva a non sentirsi in nessun luogo. E alla fine solo questo chiedeva alle cose: di non essere in nessun luogo», P. Auster, *The New York Trilogy*, cit., pp. 5-6; trad. it. cit., p. 6.

⁹² P. Auster, *Moon Palace*, New York, Viking, 1989; trad. it. *Il palazzo della luna*, Milano, Rizzoli, 1990.

⁹³ P. Auster, *The Music of Change*, New York, Viking, 1990; trad. it. *La musica del caso*, Parma, Guanda, 1997.

⁹⁴ P. Auster, *Leviathan*, New York, Viking, 1992; trad. it. *Leviatano*, Parma, Guanda, 1995.

⁹⁵ P. Auster, *Sbarcare il lunario*, cit., p. 11.

⁹⁶ Ivi, p. 1.

Tuttavia, non si era mai illuso che tale professione e stile di vita potessero mantenerlo: deciso che il mondo degli affari avrebbe fatto a meno di lui aveva predetto il suo futuro più prossimo e il suo iniziale fallimento. In seguito a ciò, iniziò il college alla Columbia e, dopo una breve interruzione, nel 1969 si laureò. Tentò poi il dottorato, ma ben presto si rese conto che non faceva per lui e che «non volevo più parlare di libri, volevo scriverli».⁹⁷ Gran parte di ciò che scrisse in questo periodo si è perso. Iniziò alcune collaborazioni alla «Columbia Daily Spectator» e alla «Columbia Review» per cui scrisse recensioni di libri rivolte a studenti firmandosi con lo pseudonimo di «Paul Quinn».⁹⁸

Negli anni Settanta, grazie al patrigno, Auster finì per qualche mese a lavorare su una petroliera, la Esso Florence, come operatore tuttofare. Era a tutti gli effetti un operaio dell'industria, catapultato nel “ventre della belva”: «Adesso ero uno fra milioni, un insetto che sgobbava al fianco di innumerevoli altri insetti, e ogni mansione che eseguivo rientrava nel grande, opprimente sistema del capitalismo americano».⁹⁹ Un'esperienza lontano da tutto e tutti che gli permise di raggiungere, tra le altre, la consapevolezza che:

The ugliness was so universal, so deeply connected to the business of making money and the power that money bestowed on the ones who made it – even to the point of disfiguring the landscape, of turning the natural world inside out – that I began to develop a grudging respect for it. Get to the bottom of things, I told myself, and this was how the world looked. Whatever you might think of it, this ugliness was the truth.¹⁰⁰

Sbarcato a terra, l'autore optò per il trasferimento a Parigi, un luogo familiare in cui potersi rintanare a scrivere. Vi restò per tre anni, passando da un mestiere all'altro, arrivando a fine mese per il rotto della cuffia e scrivendo molto. Traduceva le opere soprattutto di autori francesi, come Stéphane Mallarmé, Joseph Joubert, Jean-Paul Sartre,

⁹⁷ Ivi, p. 5.

⁹⁸ Ivi, p. 44.

⁹⁹ Ivi, p. 51.

¹⁰⁰ «la bruttezza era così universale, così profondamente insita nell'accumulo di denaro, e nel potere conferito dal denaro a chi se ne arricchiva – al punto di deturpare il paesaggio, di sconvolgere il mondo naturale – che a denti stretti cominciai a rispettarla. Vai al fondo delle cose, mi dicevo, e l'aspetto del mondo è questo. Per male che se ne potesse pensare quella bruttezza era la verità», P. Auster, *Hand to Mouth*, cit., p. 48; trad. it. cit., p. 52.

Georges Simenon, ma scriveva anche di Alberto Giacometti per il critico d'arte David Sylvester. Inoltre, il poeta Jacques Dupin mise Auster in contatto con personaggi che lo scritturarono per la traduzione di alcuni libri e cataloghi d'arte. Tra le varie attività, compose anche una sceneggiatura per il cinema muto che riecheggerà in opere come *The book of Illusions*¹⁰¹ (*Il libro delle illusioni*, 2002) e fu poi indirizzato alla redazione parigina del «New York Times». In questi anni dissestati e incerti, si fidanza con la scrittrice statunitense Lydia Davis, sua futura prima moglie nonché madre del primogenito Daniel.

Dopo il periodo parigino, all'età di ventisette anni, A. tornò a NY con a credito il primo libro di poesie, *Unearth*¹⁰² (1974). È interessante notare come il titolo di *Unearth* rimandi abbastanza esplicitamente a un atteggiamento più volte presente, ovvero quello di recuperare o dissotterrare appunto frammenti del passato nonostante rappresenti un'arma a doppio taglio: «to unearth is to enact a form of violence, and to expose fragments to the elements is to risk erosion and eventual disintegration, recurring images in Auster's poetry. [...] Not to unearth, on the other hand, is an irresponsible act of forgetting, a condemnation to a past rendered inert».¹⁰³ Tra il 1974 e il 1980 pubblica cinque raccolte di poesia, oltre al già citato *Unearth: Effigies*¹⁰⁴ (1976), *Wall Writing*¹⁰⁵ (1976), *Fragments from Cold*¹⁰⁶ (1977), *Facing the Music*¹⁰⁷ (1980) e il poema in prosa *White Spaces* (1980). È da annoverare a questi anni anche la pièce teatrale *Laurel and Hardy go to Heaven* (*Laurel e Hardy vanno in paradiso*, 1977) che per certi versi ricorda due personaggi, Flower e Stone, di *The Music of Change*. Segue una raccolta di saggi e articoli per lo più giovanili, *The Art of Hunger*¹⁰⁸ (*L'arte della fame*, 1981), con al centro l'analisi di alcune figure rilevanti per la formazione dell'autore come Samuel Beckett, Franz Kafka, Giuseppe Ungaretti e tanti altri.

¹⁰¹ P. Auster, *The Book of Illusion*, New York, Henry Holt, 2002; trad. it. *Il libro delle illusioni*, Torino, Einaudi, 2002.

¹⁰² P. Auster, *Unearth*, Connecticut, Living Hand, 1974.

¹⁰³ J. Peacock, *Unearthing Paul Auster's Poetry*, in «Orbis Litterarum», 64, 5 (2009), p. 416.

¹⁰⁴ P. Auster, *Effigies*, Paris, Orange Export, 1976.

¹⁰⁵ P. Auster, *Wall Writing*, Berkeley, The Figures, 1976.

¹⁰⁶ P. Auster, *Fragments form Cold*, New York, Parenthèse, 1977.

¹⁰⁷ P. Auster, *Facing the Music*, New York, Station Hill, 1980.

¹⁰⁸ P. Auster, *The Art of Hunger*, London, The Menard Press, 1981; trad. it. *L'arte della fame*, Torino, Einaudi, 2002.

Le sue poesie furono antologizzate per la prima volta nel volume *Disappearances*¹⁰⁹ (1988) che si apre su uno dei primi componimenti degli anni Settanta, un poemetto intitolato *Spokes*, apparso sulla rivista «Poetry». Successivamente, nel 2004, la Overlook Press ha pubblicato la raccolta *Collected Prose*¹¹⁰ e grazie a questa pubblicazione, «the critical profile of Auster's poetry has the potential to be significantly raised. However, it seems likely, given its belated critical attention, that it is forever condemned to a secondary, subservient position in Auster scholarship».¹¹¹ Ciò non toglie che all'interno dei componimenti poetici si possano scorgere spunti interessanti per quei temi che si realizzeranno a pieno nei romanzi della maturità. Infatti, come ha messo in evidenza James Peacock, in queste opere è possibile notare il ricorrere di una «characteristic 'difficulty', the restriction of the interpretive routes into the poems through the narrow range of obsessively recurring images: stones, earth, walls, eyes, the mouth».¹¹² Ma anche l'identità, il linguaggio, l'assenza sono tutti temi associati ai romanzi di Auster che hanno origine proprio in questa fase di carriera letteraria. Insomma, per conoscere l'Auster narratore è necessario partire dall'Auster poeta e, ancora prima, dal suo soltanto iniziale fallimento.

La scrittura autobiografica

Fra il 1975 e il 1977 Auster si divideva tra il tradurre per soldi e lo scrivere per se stesso nonostante questo significasse mettere a rischio l'equilibrio familiare. Restare a galla era arduo. Poi, fortunatamente, ricevette due borse di studio a breve distanza di tempo e questo permise di passare un periodo, seppur breve, più tranquillo del solito. Il trasferimento in campagna, la nascita del figlio Daniel avvenuta nel 1977 e le troppe spese portarono l'autore ad aver sempre meno tempo per la propria passione, al punto che «persi il tempo della scrittura».¹¹³

¹⁰⁹ P. Auster, *Disappearances: Selected Poems*, New Jersey, Overlook, 1988.

¹¹⁰ P. Auster, *Collected Prose*, New York, Overlook, 2004.

¹¹¹ J. Peacock, *Unearthing Paul Auster's Poetry*, cit., p. 414.

¹¹² Ivi, p. 413.

¹¹³ P. Auster, *Sbarcare il lunario*, cit., p. 99.

Ormai l'unico pensiero fisso era il denaro. Tuttavia, poco tempo dopo iniziò la stesura di un romanzo poliziesco, a suo parere diverso dal solito. Pensò infatti di capovolgere il consueto meccanismo del genere e di scrivere una storia in cui un apparente omicidio è in realtà un suicidio. Purtroppo, l'opera, *Squeeze Play*¹¹⁴ (*Gioco Suicida*, 1984), firmata sotto il falso nome Paul Benjamin, fu pubblicata soltanto dopo anni. Per la vita di Paul Auster, sia autore sia persona, il 1978 fu un anno determinante, «era il momento più cupo della tua vita».¹¹⁵

You were thirty-one years old, your first marriage had just cracked apart, you had an eighteen-month-old son and no regular job [...] you were stuck and confused, you had not written a poem in more than a year, and you were slowly coming to the realization that you would never be able to write again. Such was the spot you were in that winter evening more than thirty-two years ago when you walked into the high school gym to watch the open rehearsal of Nina W.'s work in progress.¹¹⁶

Strano a dirsi, ma «ti salvarono i ballerini. Furono loro a riportarti in vita quella sera di dicembre del 1978, a renderti possibile sperimentare il momento bruciante, epifanico, di luce che ti spinse in una fessura dell'universo e ti permise di ricominciare».¹¹⁷ Fu grazie a quei corpi in movimento nello spazio, capaci di danzare sul silenzio e capaci di sentire ciò che non si poteva sentire che, a un certo punto, avvenne l'inizio della rinascita di Paul Auster: «Qualcosa in te cominciò ad aprirsi e ti ritrovasti a cadere nella crepa tra mondo e mondo, nell'abisso che divide la vita umana dalla nostra capacità di comprendere o esprimere la verità. [...] quando lo spettacolo finì non eri più bloccato».¹¹⁸ Nelle tre settimane successive lavorò ad un testo, *White Spaces*, che tenta di ricostruire quanto avvenuto durante la coreografia, «which explores the relationship between language,

¹¹⁴ P. Auster, *Squeeze Play*, New York, Avon, 1984; trad. it. *Gioco suicida*, Torino, Einaudi, 1997.

¹¹⁵ P. Auster, *Winter Journal*, London, Faber & Faber, 2012; trad. it. *Diario d'inverno*, Torino, Einaudi, 2012, p. 176.

¹¹⁶ «Avevi trentun anni, il tuo primo matrimonio era appena fallito, avevi un figlio di diciotto mesi e nessun lavoro regolare, [...], eri arenato e confuso, non scrivevi una poesia da oltre un anno e stavi lentamente giungendo alla conclusione che non saresti riuscito a scrivere più. Ti trovavi a quel punto quella sera d'inverno più di trentadue anni fa, quando entrasti nella palestra della scuola per assistere alla prova aperta della coreografia di Nina W.», P. Auster, *Winter Journal*, cit., p. 176; trad. it. *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ P. Auster, *Diario d'inverno*, cit., pp. 178-179.

writing and space, both personal and metropolitan». ¹¹⁹ Come riporta in *Winter Journal* (*Diario d'inverno*, 2012) quest'opera rappresenta:

the first work of your second incarnation as a writer, the bridge to everything, you have written in the years since then, and you remember finishing during a snowstorm late one Saturday night, two o'clock in the morning, the only person awake in the silent house, and the terrible thing about that night, the thing that continues to haunt you, is that just as you were finishing your piece, which you eventually called White Spaces, your father was dying.¹²⁰

Questa coincidenza di vita e morte, inizio e fine, il bisogno di una fine o, se vogliamo, di un'assenza per poter ripartire sarà un elemento cardine all'interno dell'opera successiva, *The Invention of Solitude*¹²¹ (*L'invenzione della solitudine*, 1982), in cui diventa fondamentale quello che potremmo definire il principio del «begin with death». ¹²² *The Invention of Solitude* rappresenta a tutti gli effetti «la prima narrazione lunga nel passaggio di Auster dalla poesia alla prosa», ¹²³ ed è anche la prima che facciamo rientrare nelle opere autobiografiche. Aggiungiamo che la rinascita in campo letterario va di pari passo con la vita sentimentale di Auster: nel 1981 convola a nozze con Siri Hustvedt dalla quale avrà la secondogenita Sophie.

Tornando alla produzione, è bene distinguere le opere autobiografiche, che l'autore stesso ha tenuto precisare «non essere opere di finzione», ¹²⁴ dai romanzi, ovvero «opere di finzione». ¹²⁵ Dunque, rispettando l'ordine cronologico, rientrano tra gli scritti

¹¹⁹ M. Brown, *Contemporary American and Canadian Writers: Paul Auster*, Manchester, Manchester University Press, 2007, p. 194.

¹²⁰ «il primo lavoro della tua seconda incarnazione come scrittore, il ponte verso tutto quello che poi hai scritto negli anni, e ricordi di averlo terminato durante una tempesta di neve, un sabato alle due di notte, unico sveglia nella casa silenziosa, e il pensiero che continua a tornarti come un incubo è che proprio mentre terminavi il tuo pezzo, che alla fine intitolasti *Spazi bianchi*, tuo padre stava morendo tra le braccia della sua fidanzata. La macabra trigonometria del destino. Proprio mentre tu ritornavi in vita, la vita di tuo padre finiva», P. Auster, *Winter Journal*, cit., pp. 178-179; trad. it. *Ibidem*.

¹²¹ P. Auster, *The Invention of Solitude*, New York, Sun Press, 1982; trad. it. *L'invenzione della solitudine*, Milano, Anabasi, 1993, p. 64.

¹²² Ivi, p. 64.

¹²³ P. Auster and I.B. Siegumfeldt, *A Life in Words: Conversations with I.B. Siegumfeldt*, New York, Seven Stories Press, 2017; trad. it. *Una vita in parole: dialogo con I.B. Siegumfeldt*, Torino, Einaudi, 2019, p. X.

¹²⁴ Ivi, p. XIV.

¹²⁵ *Ibidem*.

autobiografici: *The Red Notebook*¹²⁶ (*Taccuino rosso*, 1995) in cui l'autore racconta tredici storie vere e una serie di strane coincidenze mosse dal caso che vanno a definire la «meccanica della realtà»;¹²⁷ *Hand to Mouth* (*Sbarcare il lunario*, 1997), focalizzato sul difficile avvio del giovane artista; le più recenti e tra loro complementari *Winter Journal* e *Report From the Interior*¹²⁸ (*Notizie dall'interno*, 2013), scritte entrambe dall'inizio alla fine in seconda persona. In *Winter Journal* troviamo un Auster sessantaquattrenne ripercorrere la sua vita «provando ad analizzare come sia stato vivere in questo corpo dal primo giorno in cui ricordi di essere stato vivo fino ad oggi».¹²⁹ Quindi un tentativo di arrivare alla verità su se stesso fornendoci quella che si potrebbe chiamare «fenomenologia del respiro».¹³⁰ Inoltre, in quest'opera rilevante è il rapporto tra luogo e memoria. Per esempio, l'elenco delle ventuno case in cui l'autore ha vissuto non è da interpretare come semplice e non rilevante enumerazione di dati, ma come traccia e ricordo suscitati dall'emozione di ciò che è stato. In *Report from the Interior* tenta un'impresa più complessa. Infatti, «una cosa era parlare del tuo corpo, catalogare i tanti dolori e piaceri provati dal tuo io fisico, ma esplorare la tua mente così com'è nei tuoi ricordi d'infanzia sarà senz'altro un compito più difficile – forse impossibile».¹³¹ In realtà a queste possiamo aggiungere un'ulteriore opera, se è vero che «sul piano personale, *City of Glass* è anche un'autobiografia/biografia ombra. Ho immaginato, in termini iperbolici, che fine avrei fatto se non avessi incontrato Siri. In un certo senso è un omaggio a lei».¹³²

L'opera narrativa

Per quanto riguarda l'Auster romanziere a segnare il vero successo tra lettori e critica è *The New York Trilogy* (*Trilogia di New York*, 1995). Composta da tre romanzi che combinano elementi di indagine, ossessione, riflessione e ambiguità (l'autore

¹²⁶ P. Auster, *The Red Notebook*, London, Faber and Faber, 1995; trad. it *Il taccuino rosso*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 1997.

¹²⁷ Ivi, p. 122.

¹²⁸ P. Auster, *Report From the Interior*, New York, Henry Holt, 2013; trad. it. *Notizie dall'interno*, Torino, Einaudi, 2013.

¹²⁹ P. Auster, *Diario d'inverno*, cit., p. 3.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ P. Auster, *Notizie dall'interno*, Torino, Einaudi, 2013, p. 6.

¹³² P. Auster e I.B. Siegmundfeldt, *Una vita in parole*, cit., p. 70.

sintetizzando la trilogia in una frase la definisce come uno strumento per «“imparare a vivere con l’ambiguità”»¹³³ sono state pubblicate per la prima volta tra il 1985 e il 1987: *City of Glass* (*Città di vetro*, 1985), *Ghosts*¹³⁴ (*Fantasmî*, 1986) e *The Locked Room*¹³⁵ (*La stanza chiusa*, 1987). Giunto quasi al termine di *The Locked Room* il lettore si trova colpito di fronte a una dichiarazione: «le tre storie sono una storia sola, ma ognuna rappresenta un diverso stadio della mia consapevolezza di essa».¹³⁶

Seguirono i romanzi: *In the Country of the Last Things*¹³⁷ (*Nel paese delle ultime cose*, 1987), opera distopica all’interno della quale convivono distruzione e speranza, fonti storiche e inventate. Grazie ad Anna Blume, unica protagonista femminile nel repertorio austriaco, e alla sua ricerca in una città senza nome, che potrebbe trovarsi ovunque, viene offerta al lettore una sorta di guida per «rimanere umani in un mondo che va a pezzi»,¹³⁸ un mondo che potrebbe essere proprio il nostro. Quest’ultima collegata al successivo *The Moon Palace* (*Il palazzo della luna* 1989), in cui Zimmer aspetta una lettera proprio da Anna. Si tratta della prima opera narrativa lunga di Auster che, almeno nel progetto iniziale, combaciava con *The City of Glass*. È un libro circolare, contenente tre storie di uomini ambientate negli anni Sessanta (Marco Fogg, il padre Solomon Barber e il nonno Thomas Effing il cui comportamento è ispirato al romanziere H. L. Humes realmente conosciuto e citato dall’autore in *Hand to Mouth*), appartenenti a tre generazioni diverse ma segnati da errori, perdite e solitudini comuni cui reagiranno in modi diversi. Come lo definisce l’autore stesso è un «romanzo di formazione: David Copperfield in abiti del ventesimo secolo».¹³⁹ *The Music of Change*, dal quale Philip Haas trasse un film nel 1993, prende ispirazione dal finale del libro precedente e, come suggerisce il titolo, sono rilevanti la musica e il caso o, per dirla con la definizione dell’autore, «“l’inaspettato”».¹⁴⁰ Musica e caso, elementi legati alla vita dei protagonisti Jack e Nashe e al loro risveglio morale, alla loro redenzione tramite la costruzione di un muro. Questa è anche una storia sul potere e sul piacere che deriva dall’esercitarlo, come

¹³³ Ivi, p. 71.

¹³⁴ P. Auster, *Ghosts*, Los Angeles, Sun & Moon, 1986; trad. it. *Fantasmî*, Torino, Einaudi, 1996.

¹³⁵ P. Auster, *The Locked Room*, Los Angeles, Sun & Moon, 1986; trad. it. *La stanza chiusa*, Torino, Einaudi, 1986.

¹³⁶ P. Auster, *Trilogia di New York*, cit., p. 294.

¹³⁷ P. Auster, *In the Country of the Last Things*, Stati Uniti, Viking, 1987; trad. it. *Nel paese delle ultime cose*, Parma, Guanda, 1996.

¹³⁸ P. Auster e I.B. Siegmundfeldt, *Una vita in parole*, cit., p. 93.

¹³⁹ Ivi, p. 110.

¹⁴⁰ Ivi, p. 122.

dimostrano i comportamenti di Flower e Stone; *Leviathan* è uno dei libri più politici e realistici di Auster. Scritto e ambientato nel Vermont, nato come idea per un film e grazie all'incontro con un'opera di Sophie Calle. Infatti, l'artista francese ha realizzato un'opera, *The Address Book* (1983), a partire da una rubrica degli indizi smarrita a Parigi contenente le interviste di quanti era riuscita a rintracciare. In effetti *Leviathan* prende le mosse proprio da un taccuino trovato per caso e contenente diversi nomi. All'interno del libro troviamo la storia di Benjamin Sachs intrecciata alla storia d'America e alla guerra in Vietnam, il tutto raccontato attraverso la voce del narratore Peter Aaron che, non a caso, riporta le stesse iniziali di Paul Auster. Se quella di Sachs è una storia che prende le mosse da una caduta, al contrario, *Mr. Vertigo*¹⁴¹ (*Mr. Vertigo*, 1994), ambientato negli Anni Ruggenti, è la storia di un piccolo orfano analfabeta, Walter Rawley, che riesce a sollevarsi da terra, diventa un uomo e un mago della levitazione grazie alle trentatré fasi di Maestro Yehudi e a uno dei suoi primi insegnamenti «capisci che puoi puntare solo verso l'alto, che il cielo è l'unico amico che hai».¹⁴² *Mr. Vertigo* è un libro terreno, legato alla trascendenza e al desiderio di essa, basato sulla tolleranza e l'uguaglianza. Ancora una volta un'opera in cui notiamo i parallelismi tra vicende storiche e personali.

Dopo cinque anni di pausa dall'ultimo romanzo, Paul Auster pubblica *Timbuktu*¹⁴³ (*Timbuctù*, 1999). Protagonista è un cane, Mr. Bones, amico fedele del barbone Willy, che racconta la storia e il mondo dalla sua prospettiva. Un'opera in cui il linguaggio e il corpo e quindi la necessità di comunicare e farsi comprendere sono fondamentali. Ma anche l'affronto e le conseguenze della perdita sono temi presenti e ricorrenti nelle diverse opere. Infatti, la morte di Willy porterà Mr. Bones a un gesto estremo ma per lui positivo: si toglierà la vita per poter raggiungere il suo padrone nel posto più lontano, *Timbuktu* appunto, dove potrà diventare «tutt'uno con l'universo, un frammento di antimateria accolto nel cervello di Dio».¹⁴⁴ In questo senso è possibile collegare *Timbuktu* a *The Book of Illusions* (*Il libro delle illusioni*, 2002), un libro sul dolore, sulla perdita e il suo superamento. Torna la figura di Zimmer, già presente in *Moon Palace*, probabilmente per il fatto che si occupa di cinema e l'intero libro si fonda proprio su un intreccio tra scrittura, immagini e cinema: «in questo libro esploro la parola perduta dei film muti».¹⁴⁵ Non

¹⁴¹ P. Auster, *Mr. Vertigo*, London, Faber & Faber, 1994; trad. it. *Mr. Vertigo*, Torino, Einaudi, 1995.

¹⁴² Ivi, p. 10.

¹⁴³ P. Auster, *Timbuktu*, London, Faber & Faber, 1999; trad. it. *Timbuctù*, Torino, Einaudi, 2000.

¹⁴⁴ Ivi, p. 42.

¹⁴⁵ P. Auster e I.B. Siegmundfeldt, *Una vita in parole*, cit., p. 166.

riappare soltanto Zimmer, ma anche figure storiche e letterarie come François-René de Chateaubriand e la sua opera, in linea con trama e temi della storia di Auster, *Mémoires d'outre-tombe* (*Memorie d'oltretomba*, 1849) e Nathaniel Hawthorne con *The Birthmark* (*La voglia*, 1843). Nel 2003 è il momento di *Oracle Night*¹⁴⁶ (*La notte dell'oracolo*, 2003), un libro dalla lunga gestazione, difficile da scrivere che narra di Sidney Orr e del suo tentativo di trovare un equilibrio fisico e mentale. Potremmo dire sia doppiamente malato, fisicamente è colpito da una malattia per cui rischia di morire e mentalmente è ossessionato dal completamento della narrazione su Nick Bowen, un uomo che abbandona tutta la sua vita e finisce intrappolato in un rifugio sotterraneo adibito ad archivio sull'Olocausto. Nuovamente centrale è il rapporto tra mondo esterno e mondo interno, tra scritto e non scritto. Altra opera complessa, con accenni politici ma scritto in forma comica e con la presenza di un personaggio simile a Sidney Orr, Nathan, è *The Brookling Follies*¹⁴⁷ (*Follie di Brooklyng*, 2005). Il contesto è quello che precede il disastro dell'11 settembre 2001. Più precisamente, la narrazione si concentra sulla vigilia di quest'evento, concludendo la vicenda quarantasei minuti prima dell'abbattimento del primo aereo. Per certi aspetti, ad esempio l'indagine su vari tipi di personaggi, *The Brookling Follies*, ricorda una delle sceneggiature di Paul Auster dirette da W. Wang, *Smoke* (*Smoke*, 1995).

A proposito di film, negli anni Novanta l'autore sperimenta la sua passione per il cinema. Infatti, oltre a *Smoke*, nel 1995 ha firmato le sceneggiature di *Blu in the face* (anche questo diretto da W. Wang), mentre è regista di *Lulu on the bridge* (1998) e di *The Inner Life of Martin Frost* (2007). Molti dei protagonisti delle opere sin qui citate (Anna, Fanshawe, Quinn, Fogg, Sachs) ricompaiono all'interno di *Travels in the Scriptorium*¹⁴⁸ (*Viaggi nello scriptorium*, 2007). Sostanzialmente questo è un libro sul rapporto di realtà e finizione che si instaura tra l'autore e i suoi personaggi articolato nell'arco di una giornata. In effetti l'autore parla di «scrittore riscritto».¹⁴⁹ Interessante è il ritorno di vecchi personaggi inventati da Auster e, come lui stesso spiega, in questo vi è un

¹⁴⁶ P. Auster, *Oracle Night*, New York, Henry Holt, 2003; trad. it. *La notte dell'oracolo*, Torino, Einaudi, 2005.

¹⁴⁷ P. Auster, *The Brooklyn Follies*, New York, Henry Holt, 2005; trad. it. *Follie di Brooklyn*, Torino, Einaudi, 2007.

¹⁴⁸ P. Auster, *Travels in the Scriptorium*, London, Faber and Faber, 2006; trad. it. *Viaggi nello scriptorium*, Torino, Einaudi, 2007.

¹⁴⁹ P. Auster e I.B. Siegumfeldt, *Una vita in parole*, cit., p. 199.

paradosso: «noi, le creature inventate dalla mente di un altro, vivremo più a lungo della mente che ci ha fatto, perché una volta gettate nel mondo continuiamo a esistere per sempre, e le nostre storie continuano a essere raccontate anche quando siamo morte».¹⁵⁰ In un certo senso è ciò che accade con gli oggetti e le cose a noi care. A riguardo di quest'opera è Paul Auster in persona ad affermare che «è un libro strano. Sta in piedi da solo, ma forse è più comprensibile se lo si legge come la prima parte di un dittico. L'altra è il libro successivo, *Uomo nel buio*».¹⁵¹ In *Man in the Dark*¹⁵² (*Uomo nel buio*, 2008), come in *Travels in the Scriptorium*, troviamo un uomo anziano malato o ferito immobilizzato in uno spazio preciso: una stanza. Altro elemento convergente è la durata della narrazione: il primo si svolge nell'arco di un giorno, il secondo, nell'arco di una notte. Negli ultimi anni Auster ha continuato a rimanere attivo pubblicando: *Invisible*¹⁵³ (*Invisibile*, 2009), ambientato in un anno particolare, il 1968, e nel suo clima politico e violento. Si tratta di un libro che attraverso «tre stagioni e un epilogo»¹⁵⁴ percorre la vita di Adam Walker, dei suoi rituali con il fratello morto e il suo relazionarsi con la dimensione erotica; se in *Invisible* troviamo per la prima volta tre narratori e di conseguenza diversi punti di vista, in *Sunset Park*¹⁵⁵ (*Sunset Park*, 2010) tutto ciò si intensifica. È un romanzo in cui viene data una certa importanza alle cose rotte, abbandonate, alle loro fotografie e soprattutto alle case sfitte, «come se esistesse una correlazione tra casa e personaggio».¹⁵⁶ Un tema questo che ritorna tanto in *The Invention of Solitude* quanto in *In The Country of the Last Things*.

L'ultimo romanzo, o meglio, «“iper-romanzo”»,¹⁵⁷ pubblicato da Auster è *4 3 2 1*¹⁵⁸ (*4 3 2 1*, 2017). Indubbiamente l'opera più lunga, oltre 900 pagine, in cui partendo dalla presentazione della famiglia del protagonista, Archie Ferguson, si prosegue con la rappresentazione di quattro diverse ipotesi di vita di Archie. Insomma, un ritorno ai temi dell'ambiguità e un inno alla «molteplicità dei possibili».¹⁵⁹

¹⁵⁰ Ivi, p. 193.

¹⁵¹ Ivi, p. 201.

¹⁵² P. Auster, *Man in the Dark*, New York, Henry Holt, 2008; trad. it. *Uomo nel buio*, Torino, Einaudi, 2008.

¹⁵³ P. Auster, *Invisible*, New York, Henry Holt, 2009; trad. it. *Invisibile*, Torino, Einaudi, 2009.

¹⁵⁴ P. Auster e I.B. Siegmundfeldt, *Una vita in parole*, cit., p. 231.

¹⁵⁵ P. Auster, *Sunset Park*, New York, Henry Holt, 2010; trad. it. *Sunset Park*, Torino, Einaudi, 2010.

¹⁵⁶ P. Auster e I. B. Siegmundfeldt, *Una vita in parole*, cit., p. 227.

¹⁵⁷ I. Calvino, *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 118.

¹⁵⁸ P. Auster, *4 3 2 1*, New York, Henry Holt, 2017; trad. it. *4 3 2 1*, Torino, Einaudi, 2019.

¹⁵⁹ I. Calvino, *Lezioni Americane*, cit., p. 124.

Capitolo III

The Invention of Solitude

Una poetica dell'assenza

Il 1978 e il 1979 sono anni determinanti per la scrittura di Paul Auster. Si tratta del momento della rinascita, del passaggio dalla poesia alla prosa e a un nuovo modo di concepire la scrittura: «non mi ero reso conto che l'inconscio ha un ruolo molto ampio nella creazione di una storia. Non avevo ancora afferrato l'importanza della spontaneità e dell'ispirazione improvvisa». ¹⁶⁰ Come Auster stesso descrive in *Winter Journal, White Spaces* gioca un ruolo importante in questo passaggio: la notte in cui termina l'opera, all'età di trentadue anni, chiude una fase della propria scrittura e ne apre un'altra. Ma ciò che davvero permette questa transizione è la «la mazzata inattesa della morte di tuo padre». ¹⁶¹ Sono la totale casualità e la coincidenza dell'evento a colpire l'autore e il lettore; mentre la vita del padre finisce, quella del figlio comincia, prende forza e si libera. In qualche modo è stato necessario che il padre morisse, e quindi la sua completa assenza, affinché Auster potesse sentirsi veramente figlio, indagare il passato e a sua volta farsi genitore esso stesso: «death is the first step toward resurrection». ¹⁶²

Il prodotto di questo choc è quella che possiamo considerare la prima grande opera di Paul Auster, *The Invention of Solitude*, «is both the ars poetica and seminal work of Auster. [...] All his books lead us back to this one». ¹⁶³ Significativa non solo perché segna l'inizio della fase autobiografica, ma soprattutto in quanto è l'opera attraverso la quale l'autore affronta una tappa fondamentale della propria esistenza, ovvero la perdita e la constatazione di un'assenza immutabile, quella del padre: «Samuel Auster is the first

¹⁶⁰ P. Auster e I.B. Siegmundfeldt, *Una vita in parole*, cit., p. 6.

¹⁶¹ P. Auster, *Diario d'inverno*, cit., p. 75.

¹⁶² P. Bruckner, *Paul Auster, or The Heir Intestate*, in H. Bloom, *Paul Auster*, Philadelphia, Chelsea House, 2004, p. 45.

¹⁶³ Ivi, p. 43.

missing person to appear in Paul Auster's writing, and he is certainly one of the most memorable of these disappeared ones». ¹⁶⁴ Anche qui, allora, come scrisse Georges Poulet riferendosi alla scrittura di Maurice Blanchot, «Tout commence, [...], par l'absence». ¹⁶⁵ Sarà proprio l'assenza uno dei fili conduttori della produzione austeriana, presente dalle prime pubblicazioni e ancor più nelle future, tanto è vero che è possibile parlare sin dall'inizio di poetica dell'assenza.

The Invention of Solitude, pubblicato per la prima volta nel 1982, è un libro che scardina, forse involontariamente, le convenzioni letterarie. In questo senso basti pensare che Auster inaugura la sua carriera di grande scrittore non con un romanzo, come di consueto, ma con un'opera di non-finzione, un «memoir – as – meditation»; ¹⁶⁶ con una sorta di *mise en abîme* imperniata su materiale autobiografico che l'autore è chiamato ad affrontare per la prima volta: «con questo libro cercavo di trovare la strada mentre scrivevo, e questo si riflette sulla pagina», ¹⁶⁷ pur tenendo sempre presente che «il fatto di vagare nel deserto non significa che ci sia una terra promessa». ¹⁶⁸ A tal proposito è bene ricordare ciò che Auster ha rilasciato durante una recente intervista riferendosi all'atto della scrittura di questo libro: «io inciampo davvero. Sono al buio davvero, Io *non so*» ¹⁶⁹ e che i suoi sono testi provenienti «dall'inconscio anziché essere il prodotto di un ragionamento». ¹⁷⁰

Classificare quest'opera all'interno di categorie rigide è forse azzardato e limitante, vista l'intersezione dei contenuti e la contaminazione tra generi diversi diciamo che si presenta piuttosto come un'opera inclassificabile. Stando alla definizione di Philippe Lejeune secondo cui l'autobiografia è un «racconto introspettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità», ¹⁷¹ sorge quasi spontaneo definirla tale, ma, ancora Lejeune, «perché ci sia autobiografia (e più generalmente letteratura intima),

¹⁶⁴ C. Baxter, *The Bureau of Missing Persons: Notes on Paul Auster's Fiction*, Ivi, p. 5.

¹⁶⁵ G. Poulet, *Maurice Blanchot, critique et romancier*, «Critique», 229, 1996, p. 486.

¹⁶⁶ S. Fredman, *How To Get Out of the Room that Is the Book? Paul Auster and the Consequences of Confinement*, in H. Bloom, *Paul Auster*, cit., p. 7.

¹⁶⁷ P. Auster e I.B. Siegumfeldt, *Una vita in parole*, cit., p. 15.

¹⁶⁸ P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, cit., p. 31.

¹⁶⁹ P. Auster e I.B. Siegumfeldt, *Una vita in parole*, cit., p. 16.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975; trad. it. *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 12.

bisogna che ci sia identità fra l'autore, il narratore e il personaggio»,¹⁷² capiamo allora che è proprio questa "identità" a venir meno, o meglio a dover essere scoperta: «for him, family is more a source of loss of identity».¹⁷³ Auster è indubbiamente autore e narratore e fornisce informazioni biografiche, prima sul padre poi su se stesso, ma ciò non basta per definirla a tutti gli effetti un'opera autobiografica. È piuttosto qualcosa che potremmo definire biografica-memorialistica (o autobiografia "indiretta" visto che si parla del padre) nella prima parte e «collettiva»¹⁷⁴ nella seconda. "Collettiva" in quanto Auster riporta a galla le figure di intellettuali e scrittori protagoniste dei suoi dialoghi interiori: «anche le persone di cui abbiamo letto i libri fanno parte di chi siamo. [...] Ecco perché cito a piene mani gli altri scrittori: fanno parte delle conversazioni interiori che avvengono nella figura autobiografica di A.».¹⁷⁵ Quanto detto si lega alla concezione di solitudine dello scrittore, che infatti sostiene:

we are intersubjective beings and that even the notion of solitude, the fact that I can tell myself that I am alone, means that I have learned language and can therefore think about my state of being alone. [...] Therefore, even when you're alone, you're not alone. No one can be alone.¹⁷⁶

Come accennato, *The Invention of Solitude* si articola in due parti: *Portrait of an Invisible Man* (*Ritratto di un uomo invisibile*) e *The Book of Memory* (*Il libro della memoria*). La prima, scritta in uno stato febbrile, nasce dalla necessità di scrivere del padre, Samuel Auster, morto a metà gennaio del 1979, e di salvarlo dall'oblio della morte trattenendone un ricordo nella scrittura. Si tratta di un testo relativamente breve, ma intenso, fitto di ricordi, in cui Auster si trova ad inciampare davvero sulla realtà, a doverne trovare un senso – ammesso esista –, attraverso una scrittura non meditata in prima persona. Inizialmente, *Ritratto di un uomo invisibile* era concepita come un'opera a sé stante, composta da una settantina di pagine. Quando l'autore è stato in grado di reperire

¹⁷² Ivi, p. 13.

¹⁷³ C. Baxter, *The Bureau of Missing Persons: Notes on Paul Auster's Fiction*, in H. Bloom, *Paul Auster*, cit., p. 4.

¹⁷⁴ P. Auster e I.B. Siegmundfeldt, *Una vita in parole*, cit., p. 22.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ «siamo esseri intersoggettivi e che perfino il concetto di solitudine, il fatto di potermi dire che sono solo, significa che ho imparato un linguaggio e che quindi posso pensare alla mia condizione solitaria. [...] Perciò anche quando siamo soli, non siamo soli. Nessuno può essere solo», P. Auster and I.B. Siegmundfeldt, *A Life in Words*, cit., p. 24; trad. it. cit, p. 23.

i fondi per pubblicarla aveva già terminato anche il pezzo successivo, *Il libro della memoria*. Così, essenzialmente per motivi economici, si optò per la stampa di un unico volume contenente i due scritti. Tutto sommato, nonostante le due parti siano effettivamente libri distinti, diversi per tono, prospettiva, stile e struttura, è possibile intravedere una certa unità, un completamento tra le parti. Infatti, la seconda appare al lettore possibile soltanto dopo la prima, o comunque è sentita necessaria al fine della comprensione del risultato finale.

The Book of Memory, come può suggerire il titolo, è una meditazione sulla memoria, il ricordo e sulla scrittura e i suoi meccanismi. A. intraprende un percorso di non semplicissima lettura del proprio passato avvalendosi di alcune figure importanti per la sua formazione, tra le quali Pascal, Lichtenstein, Collodi, Flaubert, e molti altri. Insomma, un'indagine a ritroso: chi legge ha la sensazione che Auster sia veramente immerso nel tempo descritto, assente al presente a tal punto da non potersi descrivere come un "io" bensì prendendo le distanze da se stesso, divenendo "egli": «quasi che, entrando nelle tenebre di quella solitudine, "l'io" sia dissolto da se stesso. E pertanto non possa parlare di sé se non come di un altro. Come nella frase di Rimbaud: "Je est un autre"». ¹⁷⁷ Per quanto riguarda la struttura, notiamo una somiglianza con la prima parte. Anche in questo caso la narrazione è a blocchi, intervallata da significativi spazi bianchi, quasi esprimessero le infinite possibilità di uno spazio limitato come la pagina e mettessero in evidenza che esiste «una crepa tra il mondo e la parola. La parola è approssimativa: non riesce a rendere il mondo ma è l'unico strumento che abbiamo». ¹⁷⁸

Come sottolinea William Dow, «he employs in both parts a diaristic and anecdotal structure, relying on "found" or "cut-up" life experience. [...] In his retrospective diaristic form Auster sees not a day-to-day pattern, but a lifetime pattern characterized by a tension of linguistic resistance and silences». ¹⁷⁹ Il passaggio dalla prima alla terza persona è legato anche al cambiamento di condizione di colui che scrive: Auster passa dall'essere figlio all'essere padre. Inoltre, rispetto alla prima, quest'ultima sezione si compone di tredici brevi libri della memoria cui si aggiungono diverse postille (per esempio, sulla

¹⁷⁷ P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, cit., p. 125.

¹⁷⁸ P. Auster e I.B. Siegmundfeldt, *Una vita in parole*, cit., p. 26.

¹⁷⁹ W. Dow, *Paul Auster's The Invention of Solitude: Glimmers in a Reach to Authenticity*, in H. Bloom, *Paul Auster*, cit., p. 54.

natura del caso) fatte dall'autore stesso, perché in un certo senso «ogni cosa può venire letta come postilla a qualcos'altro».¹⁸⁰

Portrait of an Invisible Man: la memoria degli oggetti

One day there is life. A man, for example, in the best of health, not even old, with no history of illness. Everything is at it was, as it will always be. He goes from one day to the next, minding his own business, dreaming only of the life that lies before him. And then, suddenly, it happens there is death. [...]. We are left with nothing but death, the irreducible fact of our own mortality.¹⁸¹

Si apre così *Portrait of an Invisible Man*. Una domenica mattina del gennaio 1979 arriva la chiamata e la brutta notizia della morte di Samuel Auster. Ancor prima di tutto il resto, senza averlo nemmeno stabilito, Paul Auster è invaso da una doppia certezza: «sapevo che avrei dovuto scrivere di lui»¹⁸² e, fondamentale, bisognava farlo in fretta o tutta la sua vita sarebbe scomparsa irrimediabilmente. Per le tre settimane successive, oltre dedicare tempo alla sistemazione delle questioni patrimoniali e burocratiche «tutte le energie di scrittura che mi restavano le impiegai a scrivere di lui».¹⁸³

Ma perché tanta fretta di mettersi a fissare sulla carta parole per «un uomo invisibile»,¹⁸⁴ che è stato assente non solo a se stesso ma alla vita? A turbare lo scrittore americano non è tanto la morte in sé, ma la constatazione di un'assenza di tracce. Infatti, Sam Auster non aveva lasciato nulla: «come se non fosse mai vissuto».¹⁸⁵ Era un uomo solo, divorziato, senza passioni, immerso nella propria routine al punto tale che nessuno avrebbe risentito troppo la sua mancanza, era come se fosse scomparso *pre mortem*.

¹⁸⁰ P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, cit., p. 81.

¹⁸¹ «Un giorno c'è la vita. Per esempio, un uomo sano, neanche vecchio, senza trascorsi di malattie. Tutto è com'era prima e come sarà sempre. Passa da un giorno all'altro pensando ai fatti suoi, sognando solo il tempo che ancora gli si prepara. Poi, d'improvviso capita la morte. [...] Restiamo soli con la morte, col dato inoppugnabile della nostra mortalità», P. Auster, *The Invention of Solitude*, cit., p. 5; trad. it. cit., p. 3.

¹⁸² Ivi, p. 4.

¹⁸³ P. Auster, *Sbarcare il lunario*, cit., p. 115.

¹⁸⁴ P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, cit., p. 5.

¹⁸⁵ Ivi, p. 4.

Proprio questo suo non essere presente, la sua impenetrabilità portano il figlio a cercarlo da morto forse ancor più che da vivo. Nelle prime pagine del libro Auster descrive la personalità del padre, ne offre appunto un “ritratto” sapendo però «fin dal principio che l’essenza di questo progetto è un fallimento».¹⁸⁶ Tale consapevolezza nasce dalla concezione dell’uomo come spettro e dal fatto che risulta sostanzialmente impossibile comprendere nella sua totalità un essere umano. In questo senso, per Paul Auster, anche «la scrittura è un fallimento»,¹⁸⁷ in quanto «non si riesce mai ad ottenere quello che si spera».¹⁸⁸

Tornando alla descrizione del padre, si trattava di un uomo solitario, vissuto per ben quindici anni in un’abitazione imponente, la ex casa di famiglia in stile Tudor, senza mai trovare il coraggio di trasferirsi in un’abitazione più modesta, come se questo significasse mettere in evidenza il colpo ricevuto dal divorzio e dal fallimento familiare. Immerso in un «letargo emotivo»,¹⁸⁹ in balia all’abitudine, non aveva preso alcun tipo di iniziativa. Dopo la disgregazione della famiglia non apportò alcuna modifica alla casa, ulteriore segnale del fatto che non era in grado di reagire né a cambiamenti emotivi né materiali. Quella dimora era ridotta a semplice dormitorio, in sostanza era «una delle tante fermate di un’esistenza inquieta e senza ormeggi, e quell’eccentricità aveva l’effetto di tramutarlo in un perpetuo outsider, turista nella sua stessa vita».¹⁹⁰ Insomma, un luogo che non può dirsi abitato veramente: «la casa diventò la metafora della vita di mio padre, una rappresentazione esatta e fedele del suo mondo interiore».¹⁹¹

Mario Praz probabilmente avrebbe avuto una considerazione negativa della figura di Samuel Auster. In *Filosofia dell’arredamento* (1945) confessò infatti che gli riusciva «estremamente difficile capire l’animo degli uomini incuranti delle cose e della casa».¹⁹² Auster, in qualche modo tenta quest’impresa: è proprio a partire dalla casa e da ciò che essa contiene, un ambiente che finisce per «diventare un calco dell’anima, l’involucro senza il quale l’anima si sentirebbe come una chiocciola priva della sua conchiglia»¹⁹³ che intraprende quello che Francesco Orlando ha definito un «pellegrinaggio

¹⁸⁶ Ivi, p. 19.

¹⁸⁷ P. Auster e I.B. Siegumfeldt, *Una vita in parole*, cit., p. 15.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ P. Auster, *L’invenzione della solitudine*, cit., p. 5.

¹⁹⁰ Ivi, p. 7.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² M. Praz, *Bellezza e Bizzarria*, Milano, Mondadori, 2002, p. 1198.

¹⁹³ Ivi, p. 1206.

sentimentale». ¹⁹⁴ Ironia della sorte, soltanto dieci giorni prima di morire, nell'ultima conversazione telefonica con il figlio, Sam Auster aveva annunciato di andarsene, che la casa era stata venduta e lui si era quindi deciso a cambiare abitazione. Purtroppo, morì prima ed Auster si trovò immerso tra quelle mura, tra le sue stanze, i suoi oggetti, in mezzo a tutto ciò che fa sentire ancora presente «colui che non ritorna». ¹⁹⁵

Ritratto di un uomo invisibile annuncia e affronta il tema degli oggetti, una costante nelle opere austeriane, basti pensare alle prime pagine di *Sunset Park* e al suo protagonista, Miles Heller, il quale «da quasi un anno fotografa le cose abbandonate». ¹⁹⁶ Ciò che però colpisce maggiormente è che nel caso dell'*Invenzione della solitudine* l'autore narra di un evento traumatico diretto e della sua elaborazione in prima persona. La morte del padre, l'irrimediabilità del fatto, l'affrontare il *decluttering* del lutto lo portano ad una rivelazione: «ho imparato che niente è più terribile che trovarsi faccia a faccia con gli oggetti di un morto». ¹⁹⁷ Forse cercare le tracce della vita di qualcuno, entrarvi in contatto e in confronto fa sì che le cose, che «di per sé sono amorfe», ¹⁹⁸ inizino a rivelarsi epifanicamente, «pronte a farsi movimento e luce» ¹⁹⁹ e proprio attraverso queste i morti «parleranno». ²⁰⁰ In tal senso è bene tenere a mente un frammento di Eraclito posto non a caso in apertura del libro: «Nella ricerca della verità sii pronto ad imbatterti nell'inatteso, poiché essa è difficile da trovare, e, una volta trovata, stupefacente». ²⁰¹

Trovarsi a diretto contatto con l'intimità del padre, al «rivelarsi improvviso di cose che nessuno vuol vedere, che nessuno desidera conoscere», ²⁰² portare il carico di dover rielaborare soggettivamente tracce altrui senza che questo possa intervenire, implica sicuramente un atto violento, una profanazione del privato che fa sentire Auster «un intruso, uno scassinatore al saccheggio del sacrario di un'anima». ²⁰³

What is one to think, for example, of a closet full of clothes waiting silently to be worn again by a man who will not be coming back to open the door? Or the stray

¹⁹⁴ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 133.

¹⁹⁵ G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, Bologna, Zanichelli, 1903, pp. 349-352.

¹⁹⁶ P. Auster, *Sunset Park*, cit., p. 5.

¹⁹⁷ P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, cit, p. 8.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ V. Sereni, *Poesie e Prose*, Milano, Mondadori, 2020, p. 236.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, cit, p. 1.

²⁰² *Ivi*, p. 9.

²⁰³ *Ibidem*.

packets of condoms strewn among brimming drawers of underwear and socks? Or an electric razor sitting in the bathroom, still clogged with the whisker dust of the last shave? Or a dozen empty tubes of hair coloring hidden away in a leather travelling case? [...] And then, buried at the bottom of a drawer in the bathroom: the monogrammed toothbrush that had once belonged to my mother and which had not been touched or looked at for more than fifteen years. The list is inexhaustible.²⁰⁴

Tutto questo elenco non è altro che un «reliquario di cose affettive defunzionalizzate»,²⁰⁵ le quali hanno perso appunto la loro «funzionalità primaria».²⁰⁶ Aggiungiamo che tali oggetti si presentano come testimonianze del passato non soltanto di Samuel Auster, ma anche del giovane Paul, e sono portatrici quindi di una «funzione di rimembranza»,²⁰⁷ ed è proprio a causa o grazie alla capacità di far affiorare quella che Edgar Allan Poe descrive come «una sensazione di cose familiari»²⁰⁸ che risulta così difficile allontanarvisi. Un confronto che apre vecchie ferite legate alla ricerca incessante dell'amore paterno («aver messo al mondo un figlio poeta per lui non aveva alcun senso»),²⁰⁹ una ricerca che muove dal desiderio, simile a quello citato da Van Gogh, di avere una famiglia e di ricevere affetto e probabilmente anche dal rimorso di non aver conosciuto abbastanza il padre. Dunque, il tutto risulta ancor più complesso e doloroso se pensiamo, come Auster stesso rivela, che i ricordi più remoti sono la sua assenza.²¹⁰

Data la presenza e la riconoscibilità del tema all'interno dell'opera di Paul Auster è possibile avvalerci delle categorie individuate e rappresentate da Orlando per meglio comprendere il rapporto umano con gli oggetti, la loro «quantità d'energia affettiva»²¹¹ e l'evidente relazione con la condizione universale e irreversibile dell'uomo: la sua transitorietà. Si è già detto che Auster intraprende un «pellegrinaggio sentimentale»²¹²

²⁰⁴ «Che ne sarà, ad esempio, di un armadio pieno di vestiti in silenziosa attesa di essere indossati da un uomo che non aprirà l'anta mai più? O delle scatole di preservativi sparse nei cassetti rigurgitanti biancheria e calzini? O del rasoio elettrico abbandonato in bagno, ancora zeppo della barba polverizzata dell'ultima rasatura? O del manipolo di flaconi vuoti di tintura per capelli, nascosti nella borsa di pelle da viaggio? E poi, sepolto in fondo a un cassetto nel bagno: lo spazzolino con monogramma appartenuto un tempo a mia madre, mai più toccato o guardato da oltre quindici anni. la lista è interminabile», Ivi, pp. 10-11; trad. it. cit., pp. 8-9.

²⁰⁵ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 32.

²⁰⁶ Ivi, p. 12.

²⁰⁷ Ivi, p. 11.

²⁰⁸ Ivi, p. 53.

²⁰⁹ P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, cit., p. 62.

²¹⁰ Ivi, p. 19.

²¹¹ R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 24.

²¹² F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 133.

entrando nella casa paterna, dovendola sgomberare. Si tratta di un'esperienza che porta quasi inevitabilmente ad un'evocazione dei sensi e al risveglio della cosiddetta memoria involontaria definita da Marcel Proust. Tutto ciò avviene nonostante le cose con le quali l'autore entra in contatto si colleghino ad una «corporeità non-funzionale»²¹³ e, di fatto, ad un decorso di tempo, non soltanto in termini di usura, legato quindi alla sua storicità, ma facendo riferimento anche al tempo concluso del proprietario; quindi, alla caducità dell'essere che ne era in possesso. I lettori si trovano immersi in elenchi, elementi per eccellenza utilizzati per citare le cose nelle opere letterarie, e alla constatazione di una perdita primaria che si viene riscattando: «il recupero si attua nell'ordine affettivo, un compromesso dolcemente. [...] Per l'individuo la dolcezza del passato non può darsi se non come perdita, quand'anche non sia perduto il suo potersi dare ancora come dolcezza».²¹⁴ Insomma, è una rifunzionalizzazione che porta in sé una certa malinconia, se come Proust pensiamo che:

poiché gli oggetti che furono amati per se stessi una volta, sono amati più tardi come simboli del passato e distolti allora dal loro senso primitivo, come nella lingua poetica le parole prese come immagini non sono più intese nel loro senso primitivo. Così sul tavolo dai piedi di capra dorati, un calamaio non serviva a scrivere in quella stanza dove nessuno scriveva, ma ad evocare il tempo in cui questa vita lussuosa fu una vita familiare.²¹⁵

Aver rovistato fra le cose, svuotato la casa e ultimato i preparativi per l'accoglienza di nuovi possibili proprietari viene descritto come un «periodo di decisioni temerarie e grottesche. Vendi questo, butta via quest'altro, regala».²¹⁶ Il momento peggiore e più commovente di questi giorni raccontato da Auster arriva quando si trova di fronte alle cravatte del padre, il quale le aveva rigorosamente conservate, e alla decisione di doverle lasciar andare nonostante fossero tutto ciò che effettivamente rimanesse di lui; erano, in un certo senso, la «storia della sua vita in miniatura».²¹⁷ Tutto ciò mette in evidenza il

²¹³ Ivi, p. 72.

²¹⁴ Ivi, p. 131.

²¹⁵ Ivi, p. 420.

²¹⁶ P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, cit., p. 10.

²¹⁷ P. Auster e I.B. Siegmundfeldt, *Una vita in parole*, cit., p. 18.

rapporto che intercorre fra «proprietà materiale e continuità memoriale»²¹⁸ e di ciò che rientra nella categoria del «memore-affettivo»:²¹⁹

There must have been more than a hundred ties, and many of them I remembered from my childhood: the patterns, the colors, the shapes that had been embedded in my earliest consciousness, as clearly as my father's face had been. To see myself throwing them away like so much junk was intolerable to me, and it was then, at the precise instant I tossed them into the truck, that I came closest to tears. More than seeing the coffin itself being lowered into the ground, the act of throwing away these ties seemed to embody for me the idea of burial. I finally understood that my father was dead.²²⁰

Concludiamo dicendo che la visita ai luoghi del passato per certi versi ricorda quella del Werther di Goethe durante il ritorno, volontario, alla propria cittadina natale dove non poteva «fare un passo senza vedere qualcosa di significativo. Un pellegrino in Terra Santa non si imbatte in tanti luoghi di religiose memorie, e difficilmente la sua anima è altrettanto colma di sacra commozione».²²¹ Tale processo, in quanto avvenimento personale, è innanzitutto «sentito individualmente»²²² o «oggettivamente»²²³ e, in seguito, grazie alla scrittura e all'oggetto libro, può essere «sentito collettivamente».²²⁴ Forse è proprio questo uno degli intenti dello scrittore, quello di far sì che un'esperienza della memoria individuale, aver «respirato la polvere dei tempi passati»²²⁵ e la constatazione che «la realtà che avevo conosciuto non esisteva più»²²⁶ divenga conforto e comprensione

²¹⁸ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 135.

²¹⁹ Ivi, p. 140.

²²⁰ «Dovevano essere più di cento, e molte le ricordavo dall'infanzia: i disegni, le forme, i colori che si erano impressi nell'aurora della mia stessa coscienza con la stessa chiarezza del viso paterno. La vista di me stesso che le gettava come immondizia mi risultò intollerabile e fu allora, proprio nell'istante in cui le rovesciavo sul camion, che giunsi più vicino a piangere. Più che la vista stessa della bara calata nel terreno, l'atto di buttare via quelle cravatte mi sembrò presupporre l'idea della sepoltura. Finalmente realizzai che mio padre era morto», P. Auster, *The Invention of Solitude*, cit., p. 13; trad. it. cit., p. 11.

²²¹ J. W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, Leipzig, Weygand, 1774; trad. it. *I dolori del giovane Werther*, Firenze, Le Monnier, 1857, p. 87.

²²² F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 77.

²²³ Ivi, p. 139.

²²⁴ Ivi, p. 77.

²²⁵ Ivi, p. 82.

²²⁶ M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Grasset, 1913; trad. it. *Dalla parte di Swann*, Torino, Einaudi, 1946, p. 551.

non solo per se stesso ma anche per il lettore o, in questo caso, in futuro, come eredità per il figlio Daniel: «è stato. Non sarà mai più. Ricorda».²²⁷

Un sottile fuoricampo: Auster e la fotografia

A rimarcare l'importanza degli oggetti come «strumento della memoria»²²⁸ all'interno dell'*Invenzione della solitudine* e del loro ruolo attivo nell'indagine avviata da Paul Auster verso la conoscenza del padre e del proprio passato è il ritrovamento di «centinaia di foto: ammucciate in buste scolorite di carta grezza, attaccate alle nere pagine di album incurvati, sparse in disordine nei cassetti».²²⁹ Queste sono particolarmente utili a ribadire l'assenza del padre e a definirne «il ritratto della morte, il ritratto di un uomo invisibile»,²³⁰ evocandone allo stesso tempo la presenza attraverso l'elemento visivo. Auster ne rimane profondamente colpito, gli diede «la strana impressione di incontrarlo per la prima volta, come se una parte di lui incominciasse a vivere solo allora»,²³¹ tanto che si sofferma a contemplarle «in una trance quasi maniacale. Le trovo irresistibili, preziose, pari a sacre reliquie. Sembravano dovermi dire cose che non avevo mai saputo, rivelarmi verità nascoste».²³² La ricerca di verità e comprensione lo portano a desiderare che «nulla andasse perduto»²³³ e a fissare nella propria memoria quegli oggetti, tracce di ciò che «è stato»,²³⁴ – proprio questo secondo Barthes è il «noema della fotografia» –,²³⁵ in grado di ripetere «meccanicamente ciò che non potrà mai ripetersi esistenzialmente».²³⁶ Stringere tra le mani gli oggetti, sentirne la materialità, conferma ad Auster non solo che questi sono prove di vita tangibili, «condannate a sopravvivere in un mondo dove non hanno più posto»,²³⁷ ma lo pone anche

²²⁷ P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, cit., p. 179.

²²⁸ S. Sontag, *On Photography*, New York, Farrar, Straus, Giroux, 1973; trad. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1978, p. 142.

²²⁹ P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, cit., p. 12.

²³⁰ Ivi, p. 31.

²³¹ Ivi, 13.

²³² Ivi, p. 12.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980; trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 78.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ Ivi, p. 2.

²³⁷ P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, cit., p. 8.

di fronte all'evidenza, tutto sommato positiva, che la morte sottrae all'uomo sì il suo corpo, ma non la possibilità di permanere sotto forma di «idea, come insieme d'immagini e memorie nella mente di altri uomini»²³⁸ e di essere quindi illusioni di presenza o «eidòlon emesso dall'oggetto».²³⁹ Ciò che separa Paul Auster da quelle fotografie sono il tempo e la storia, due elementi indivisibili, perché in fondo che cos'è la storia se non «quel tempo in cui non eravamo ancora nati?».²⁴⁰ Dunque, in questo caso, scoprire il padre significa «cominciare dalla morte»,²⁴¹ ripercorrere il tempo ed entrare inevitabilmente in un meccanismo che provoca sofferenza: «i greci entravano nella Morte a ritroso: ciò che essi avevano davanti, era il loro passato».²⁴² Se è vero che «neanche da adulti smettiamo di desiderare l'amore paterno»²⁴³ lo «*studium*»²⁴⁴ delle foto da parte dell'autore si rivela inevitabile e necessario per arrivare ad accettare una sorta di paradosso: «l'assenza è speranza di restituzione»,²⁴⁵ per cui talvolta per poter ritrovare qualcuno è necessario separarcene, prenderne distanza; così «avevo perduto mio padre; ma nello stesso tempo lo avevo trovato».²⁴⁶ Ricercare un genitore, i suoi lineamenti, attraverso questo tipo di oggetti è un'impresa tentata e riuscita da Roland Barthes, il quale nella *Chambre claire (La camera chiara, 1980)* descrive di quando «solo nell'appartamento nel quale era morta da poco, io andavo guardando alla luce della lampada, una per una, quelle foto di mia madre, risalendo a poco a poco il tempo con lei, cercando la verità del volto che avevo amato. E finalmente la scoprii».²⁴⁷ La scoperta è legata alla capacità della fotografia di ferire l'osservatore attraverso «punti sensibili»,²⁴⁸ ovvero il «*punctum* [...] quella fatalità che, in essa, mi punge».²⁴⁹ Possiamo dire che, al pari della scrittura, «ogni fotografia è un certificato di presenza [...] un reale che non si può toccare»²⁵⁰ e, grazie a questa capacità, Samuel Auster è quindi «rimasto vivo anche nella morte. O, se non vivo, comunque non morto: sospeso».²⁵¹ A rafforzare l'assenza

²³⁸ Ivi, p. 9.

²³⁹ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 11.

²⁴⁰ Ivi, p. 66.

²⁴¹ P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, cit., p. 64.

²⁴² R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 72.

²⁴³ P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, cit., p. 18.

²⁴⁴ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 27.

²⁴⁵ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 328.

²⁴⁶ P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, cit., p. 13.

²⁴⁷ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 69.

²⁴⁸ Ivi, 28.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ Ivi, p. 87.

²⁵¹ P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, cit., p. 13.

che attraversa l'opera è il ritrovamento nell'armadio della camera da letto, accanto alle varie foto, di un album con legatura in pelle e titolo dorato in copertina: «“Questa è la nostra vita: Gli Auster”»,²⁵² significativamente vuoto. Nessuno si era preso cura di riempirlo. Ma ciò che tra i vari oggetti ritrovati rappresenta il vero «correlativo oggettivo dell'assenza»²⁵³ è quello che si vede nell'immagine di copertina dell'*Invenzione della solitudine*, «un trucco fotografico realizzato in uno studio di Atlantic City negli anni Quaranta»²⁵⁴ e che rimanda a due immagini, *Io noi Boccioni* (1907-1910) di Umberto Boccioni e *Duchamp autour d'une table* (1917) di Marcel Duchamp. Queste foto sono accomunate dal fatto che ad una prima impressione sembrano rappresentare cinque figure diverse, ma guardando con attenzione ci si accorge che il soggetto in questione è sempre lo stesso e ad ingannare è la natura del trucco che «nega loro il beneficio di qualsiasi contatto visivo».²⁵⁵ Per quanto riguarda la figura di Samuel Auster, la negazione dello sguardo sottolinea e impedisce la totalità della comprensione dell'essere immortalato, in questo caso sfuggibile anche a se stesso: «come se, moltiplicandosi, inconsapevolmente si fosse fatto sparire. [...] Ciascuno è condannato a fissare lo spazio come fosse sotto gli occhi degli altri, ma senza vedere nulla, senza mai vedere nulla. È un ritratto della morte».²⁵⁶ Tra le fotografie trovate, quella del ritratto di famiglia del padre porta Auster ad imbattersi in una scoperta inattesa e sconcertante, la storia della morte di suo nonno, Harry Auster, assassinato da Anna Auster, sua moglie. Questo evento rese il carattere e l'assenza di Samuel Auster più chiaro; infatti, «un bambino non può sopravvivere a una vicenda simile senza scontarla da adulto».²⁵⁷ Soprattutto, tale rivelazione porta Auster a non essere «“più capace di parlarne”»²⁵⁸ e a comprendere «la vanità del tentativo di dire qualcosa su qualcuno».²⁵⁹ In definitiva, è «impossibile entrare nella solitudine altrui. Seppure possiamo arrivare a conoscere molto parzialmente un altro essere umano, questo vale solo entro i limiti da lui stesso imposti. [...] Non si può far altro che osservare. Quanto poi si riesca a dedurre dall'osservazione, è tutt'altro discorso».²⁶⁰

²⁵² Ivi, p. 12.

²⁵³ L. Marfè, «Un altro modo di raccontare». *Poetiche e percorsi della fotoletteratura*, Firenze, Olschki, 2021, p. 99.

²⁵⁴ P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, cit., p. 31.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ Ivi, p. 36.

²⁵⁸ Ivi, p. 64.

²⁵⁹ Ivi, p. 64.

²⁶⁰ Ivi, p. 18.

Capitolo IV

Tre tentativi di comparazione

Gli oggetti in *In the Country of the Last Things*

In the Country of the Last Things è un romanzo distopico all'interno del quale convivono distruzione e speranza, fonti storiche e invenzione narrativa. Nonostante l'opera abbia preso la forma attuale nel corso di molti anni e contenga elementi di diverse città, l'ispirazione nasce durante la gioventù di Paul Auster, quando frequenta l'unico anno di dottorato alla Columbia nel 1969: «New York si stava praticamente disintegrando: la criminalità dilagava, le strade erano piene di pericoli, crollavano le infrastrutture»,²⁶¹ o ancora, i riferimenti vanno al «ghetto di Varsavia della Seconda guerra mondiale, un paese del Sudamerica in qualunque periodo del ventesimo secolo, primo mondo, secondo mondo, terzo mondo».²⁶²

Anna Blume, una delle poche protagoniste femminili presente nelle opere di Auster, racconta in prima persona e in forma epistolare la ricerca del fratello William. Lui, giornalista-reporter, sempre in cerca di notizie altrui, è sparito senza lasciare alcuna traccia in una città identificabile. Sarà proprio questa la missione di Anna, ritrovare il fratello, compiere un'indagine in un mondo nuovo, che va a pezzi, in cui è difficile rimanere umani e dal quale è quasi impossibile far ritorno. Una dinamica che può ricordare per certi aspetti il romanzo di Cormac McCarthy, *The Road* (*La strada*, 2006) o il più recente lungometraggio di Claudio Cupellini, *La terra dei figli* (2021). Il tutto è ambientato in un luogo urbano apocalittico, una vera e propria città della distruzione, mai nominata eppure tremendamente attuale e universale, che vede riaffiorare ancora una

²⁶¹ P. Auster e I.B. Siegumfeldt, *Una vita in parole*, cit., p. 94.

²⁶² Ivi, p. 93.

volta la dialettica tra oggetti e caducità e fra linguaggio e realtà. In quest'opera sono l'assenza e il tentativo attraverso la parola o la scrittura di tenere vivo ciò che è distrutto o perso a condurre il filo della narrazione, proprio come già avvenuto in *The Invention of Solitude* o per Stillman in *The New York Trilogy*: assenza di tracce, di oggetti, di parole che li designano.

Anna apre il racconto con una lettera senza mittente che, in un primo momento, può sembrare indirizzata a chi legge, ma evidentemente è scritta dalla protagonista a qualcuno di caro molto tempo dopo il loro ultimo incontro, forse a Zimmer, che introduce sin da subito l'esigenza e l'importanza della scrittura: «dopo tutto questo tempo sento che c'è qualcosa da dire e che se non lo scrivo subito mi scoppierà la testa. Non importa che tu legga, non importa neppure che io spedisca [...] forse tutto si riduce a questo. Ti sto scrivendo perché non sai nulla».²⁶³ Dunque, nuovamente, la scrittura come traccia di un'esperienza passata, come “luogo sicuro” in cui mettere al riparo ciò che vogliamo salvare. Insomma, in questo libro si cerca di tenere vivo ciò che è perduto, e se gli oggetti vengono distrutti dal tempo e dall'uomo non potendo più farsi contenitori di ricordi allora questo compito deve essere assegnato alle parole e alla letteratura. Ben presto Anna comprende che «non c'è nulla che la gente non sarebbe capace di fare»,²⁶⁴ uccidere per nutrirsi per esempio, «la gente è insaziabile: la fame è una sventura quotidiana e lo stomaco è un pozzo senza fondo, un buco grande quanto l'universo»²⁶⁵ e incontrare qualcuno per la strada potrebbe rivelarsi fatale: tutti sono alla ricerca della sopravvivenza e spesso ciò significa doverla togliere a chi sta compiendo lo stesso cammino. È un mondo popolato dal ritorno agli istinti primordiali, pre-civili, in cui però qualcuno ancora detiene il potere.

Sin dalle prime pagine è messa in evidenza l'importanza dei detriti e dei rifiuti, di qualsiasi natura essi siano. Gli dèi del ventunesimo secolo, soldi, cibo e sesso vengono sormontati, qui a comandare e fornire possibilità di vita è l'antifunzionale. «La vita come la conosciamo è finita, e tuttavia nessuno è capace di capire da cosa sia stata rimpiazzata»,²⁶⁶ non è un processo che riguarda solo gli oggetti, ma anche le persone, le quali si trovano da un lato a sopravvivere, ma dall'altro, «tutto ciò sembra comportare la

²⁶³ P. Auster, *Nel paese delle ultime cose*, cit., p. 4.

²⁶⁴ Ivi, p.6.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ P. Auster, *Nel paese delle ultime cose*, cit., p. 19.

soppressione di ciò che un tempo ti faceva ritenere un essere umano. Capisci cosa sto cercando di dire? Per vivere devi far morire te stesso».²⁶⁷

In questo caso, adattarsi significa reinvestirsi di potenzialità, proprio come accade con i materiali un tempo disprezzati, declassati e considerati roba. Tutto ha a che vedere con un nuovo modo di pensare: «qui merda e immondizia sono diventate risorse cruciali e poiché le riserve di carbone e petrolio sono scese a livelli pericolosamente bassi, questo genere di rifiuti ci fornisce la maggior parte di energia che siamo ancora in grado di produrre».²⁶⁸ La soluzione più comune per la sopravvivenza è la raccolta della spazzatura, con opportunità di scelta tra l'essere «raccoglitori di immondizia»²⁶⁹ o «cercatori d'oggetti».²⁷⁰ Quest'ultimo lavoro, tra l'altro ricoperto da Anna, si distingue dal primo in quanto ha il compito fondamentale per quella che Francesco Orlando definiva «funzionalità secondaria»,²⁷¹ quindi non solo cercare ma anche e soprattutto recuperare, dato che la loro originaria utilità è svanita per sempre. Del resto, questa trasformazione non deve stupire, basti pensare che quanto contribuisce alla durata di un oggetto non è da riconoscere esclusivamente nell'investimento affettivo che un soggetto vi riversa, ma ad essere determinante è anche il rapporto instaurato con l'ambiente, con lo spazio in cui si trova ad operare e abitare. Infatti: «De- e rifunzionalizzazione coinvolgono una de- e ricontestualizzazione culturale, sia nel tempo sia nello spazio».²⁷²

Paradossalmente va accettato il fatto che l'inanimato «è più esposto alla decadenza fisica e più incapace di sconfiggere il tempo».²⁷³ Chi ricopre quest'incarico deve sostanzialmente occuparsi di fornire un nuovo adattamento al reale a cose che hanno perso la loro funzione originaria e il loro valore economico, sono insomma a tutti gli effetti delle «antimerce».²⁷⁴ Generalmente questi beni sono venduti «a uno degli Agenti restauratori della città, imprenditori privati che convertono queste cianfrusaglie in nuovi beni che alla fine sono venduti sul libero mercato».²⁷⁵ La ricerca di oggetti rotti e scartati diventa la causa per cui lottare e, affinché questo sia possibile, è necessario adottare un

²⁶⁷ Ivi, p. 20.

²⁶⁸ Ivi, p. 28.

²⁶⁹ Ivi, p. 29.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 15.

²⁷² Ivi, p. 212.

²⁷³ M. Fusillo, *Feticci*, cit., p. 84.

²⁷⁴ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 18.

²⁷⁵ P. Auster, *Nel paese delle ultime cose*, cit., p. 31.

nuovo sguardo, un nuovo modo di vedere. Niente è più quello che sembra, «un pezzo di corda, un tappo di bottiglia, un'asse intatta proveniente da una cassetta, nessuno di questi oggetti va trascurato. Tutte le cose deperiscono, ma non ogni parte di ogni cosa, almeno non allo stesso tempo»;²⁷⁶ per questo *nel paese delle ultime cose* si rivela necessario «andare oltre l'ovvio, togliere dalle cose la polvere della banalità e dell'oblio che ne nasconde la natura e la storia»,²⁷⁷ in quanto ciò «costituisce la premessa di ogni ricerca e scoperta».²⁷⁸

È facile pensare che in un luogo come questo prima o poi tutto sia destinato a finire, che «niente dura, vedi, neppure i pensieri dentro di te. E non devi sprecare tempo a cercarli»,²⁷⁹ ma in realtà a stupire è proprio la capacità di sopravvivenza dell'uomo e la facilità di rimpiazzare ciò che lo circonda: «vi sono pezzi di questo e pezzi di quello, ma nessuno si incastra con l'altro. Eppure, molto stranamente, al limite di tutto questo caos, ogni cosa comincia a fondersi di nuovo. [...] A un certo punto le cose si disintegrano in sozzura, polvere o rottami, e quanto rimane è qualcosa di nuovo».²⁸⁰ Uno degli aspetti più estremi e proficui della professione di spazzino o cercatore d'oggetti è quello di derubare lungo la strada «l'oggetto di rifiuto per eccellenza»,²⁸¹ i cadaveri: in quest'opera la morte diventa forma di vita. Infatti, non passa molto tempo prima che un morto sia invaso abusivamente, privato dei propri averi, in primis le scarpe, gli abiti, addirittura i denti. È una pratica dalla quale emerge la forte ambivalenza del rapporto tra natura e cultura e fra «disvalore fisico di non-funzionalità primaria, e supremo valore morale di funzionalità secondaria».²⁸²

Un altro aspetto che rimarca l'essenzialità degli oggetti, che in questo caso si fanno feticci di un mondo perduto, per affrontare il percorso intrapreso da Anna Blume è il fatto che prima della partenza verso *il paese delle ultime cose* quest'ultima incontra Bogat, il direttore del quotidiano di William, il quale dopo averla avvertita di tutti i pericoli del viaggio, intimandola a non partire, la informa di aver inviato nello stesso luogo del fratello un altro reporter, Samuel Farr, e prima di congedarla le consegna la fotografia del

²⁷⁶ Ivi, p. 34.

²⁷⁷ R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 34

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ P. Auster, *Nel paese delle ultime cose*, cit., p. 3.

²⁸⁰ Ivi, p. 33.

²⁸¹ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 15.

²⁸² *Ibidem*.

giovane. La foto rappresenta un vero e proprio viatico per la protagonista, l'unico legame, seppur indiretto, con William e la sola cosa ad esserle rimasta. Infatti, in assenza di un referente reale la foto ne diventa un'evocazione, un «feticcio di sostituzione»:²⁸³ «devo aver tirato fuori dalla tasca quella foto un centinaio di volte al giorno. Dopo un po' era così sgualcita e sciupata che il viso non si vedeva quasi più. Ma ormai lo conoscevo a memoria e la foto in sé non importava più tanto. La tenevo con me come un amuleto, una piccola protezione per respingere la disperazione».²⁸⁴ È un oggetto dalla doppia valenza, da un lato risalta la mancanza di qualcosa o qualcuno «permettendo finte forme di possesso: del presente, del passato, persino del futuro»,²⁸⁵ dall'altro «libera gli occhi»²⁸⁶ e «solleva dal peso della memoria».²⁸⁷ Tale attaccamento alle cose può ricordare quello dei soldati al fronte descritto da Henri Barbusse: «Eudore esibisce un pacchetto di carte stropicciate e lustre, di cui il chiaroscuro vela pudicamente la sporcizia. “Le tengo da conto. A volte le rileggo. Quando ho freddo e sto male, le rileggo. Non è che mi riscaldino davvero, ma mi danno la sensazione del calore”».²⁸⁸

La poetica dell'assenza tra Auster e Perec

Come già accennato nel capitolo II, quello di Paul Auster è un corpus piuttosto unitario all'interno del quale è possibile individuare un'inclinazione verso certi temi chiave che si riflettono principalmente sui processi e i meccanismi della scrittura. In particolare, rilevante è il rapporto tra scrittura e realtà, ovvero due tipi di fisicità appartenenti a spazi diversi, la pagina e il mondo. Per comprendere le opere di Auster è importante entrare nella sua ottica: il vero obiettivo non sta nel raggiungere una verità assoluta, ma al contrario, è necessario maturare che proprio questa verità tanto anelata è irraggiungibile e che tale impossibilità riguarda in parte la ricerca stessa. Come per Mallarmé «chi scava il verso [...] non deve più avere la verità come orizzonte, né

²⁸³ M. Fusillo, *Feticci*, cit., p. 71.

²⁸⁴ P. Auster, *Nel paese delle ultime cose*, cit., p. 41.

²⁸⁵ S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 144.

²⁸⁶ Ivi, p. 97.

²⁸⁷ J. Berger, *About Looking*, New York, Pantheon, 1980; trad. it. *Sul guardare*, Milano, Mondadori, 2003, p. 82.

²⁸⁸ H. Barbusse, *Le feu. Journal d'une escouade*, Paris, Flammarion, 1916; trad. it. *Il fuoco*, Milano, Sonzogno, 1918, p. 143.

l'avvenire come dimora, giacché non ha affatto diritto alla speranza: deve invece disperare. Chi scava il verso muore, trova la propria morte sotto forma di abisso»,²⁸⁹ in qualche modo, è come se attraverso l'indagine il punto d'arrivo, illusoriamente vicino e afferrabile, si spostasse man mano che vi si avvicina. Quindi, lo scrittore può soltanto avere l'impressione di raggiungere il centro dell'opera:

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 object does not exist. I have to invent the road with each step, and this means that I can never be sure of back-tracking, of going off in many directions at once. And even if I do manage to make some progress, I am not at all convinced that it will take me to where I think I am going. Just Because you wander in the desert, it does not mean there is a promise land.²⁹⁰

Questo probabilmente perché l'essere umano è in continua trasformazione; dunque, come pretendere che la scrittura rappresenti una verità? e «what, then, is the experience of the language? It gives us the world and takes it way from us. In the same breath».²⁹¹ Le parole possono essere tracce, parti, sempre variabili di qualche verità, proprio in quanto hanno origine dalla mutevolezza di colui che scrive. Tutto viene da dentro ed esce fuori. Possiamo affermare che la scrittura sia soltanto il risultato finale ma mai definitivo di ciò che esige uscire dall'essere: «scrivere è l'incessante, l'interminabile».²⁹² Così dicendo, si mette ulteriormente in evidenza che quello tra linguaggio e realtà dell'individuo è un rapporto all'insegna della «contraddizione, sfrenata, totalmente mistificatoria»²⁹³ per cui «ogni evento è azzerato dall'evento successivo, ogni evento ne

²⁸⁹ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 33.

²⁹⁰ «Ho l'impressione di dirigermi verso una meta, di sapere cosa volevo dire, ma più avanzo più cresce la certezza che la strada per giungere al mio scopo non esiste. Devo inventarmi la vita a ogni passo, e ciò significa che non sono mai sicuro di dove mi trovo. Ho l'impressione di procedere in cerchio, di tornare di continuo sulle mie tracce, di disperdermi in varie direzioni. E anche se riesco a compiere qualche passo avanti, non sono affatto convinto che mi porterà dove penso di andare. Il fatto di vagare nel deserto non significa che ci sia una terra promessa», P. Auster, *The Invention of Solitude*, cit., p. 33; trad. it. cit., p. 31.

²⁹¹ P. Auster, *Collected Poems*, Overlook, New York, 2004, p. 200.

²⁹² M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 19.

²⁹³ P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, cit., p. 63.

genera un altro uguale e contrario». ²⁹⁴ È un processo determinato dall'autoannullamento e dalla continua rimessa in gioco dello scrittore.

Un esempio di quanto detto è leggibile verso la conclusione di *The New York Trilogy*, dove il narratore comunica che «le tre storie sono una storia sola, ma ognuna rappresenta un diverso stadio della mia consapevolezza di essa. Non pretendo di aver risolto nessun problema. [...] È tanto tempo ormai che lotto per dire addio a qualcosa, è la lotta quello che veramente conta. La storia non è nelle parole: è nella lotta». ²⁹⁵ Insomma, a contare davvero è il fatto di essere in azione verso qualcosa e non tanto il suo raggiungimento, che rappresenta semplicemente un interstizio di tranquillità dopo il quale riprendere la propria *quête*: nulla può dirsi definitivo e tutto è infinito, è la «meccanica della realtà». ²⁹⁶

Sin qui è stata presa in causa una delle infinite possibilità messe a disposizione dalla scrittura, ovvero la ricerca della verità. Questa in parte rappresenta l'aspetto fallimentare o meno positivo della scrittura, in quanto si tratta appunto di un'indagine costantemente sfuggibile, un po' come per lo scrittore francese membro dell'OuLiPo Georges Perec: «lo spazio è un dubbio: devo continuamente individuarlo, designarlo. Non è mai mio. Mai mi viene dato, devo conquistarlo». ²⁹⁷ Non essendo difficile identificare la vena metaletteraria che percorre le opere di Paul Auster è possibile individuare anche l'aspetto "positivo" della scrittura: la capacità di rendere l'assente onnipresente rendendolo imperdibile. Un ragionamento simile è applicabile alla concezione di scrittura condivisa da Perec, il quale in *Espèces d'espaces (Specie di spazi, 1974)* afferma che scrivere significa «cercare meticolosamente di trattenere qualcosa, di fare sopravvivere qualcosa: strappare qualche briciola precisa al vuoto che si scava, lasciare, da qualche parte, un solco, una traccia, un'impronta o qualche segno». ²⁹⁸ Potremmo dire che Perec dedichi all'assenza e al tentativo di affrontare la tragedia della sua infanzia un'intera opera, forse la più autobiografica, *W ou le souvenir d'enfance (W o il ricordo d'infanzia, 1975)*.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ P. Auster, *Trilogia di New York*, cit., p. 294.

²⁹⁶ P. Auster e I.B. Siegumfeldt, *Una vita in parole*, cit., p. 29.

²⁹⁷ G. Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974; trad. it. *Specie di spazi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 101.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 102.

In quest'ultima, attraverso la rappresentazione grafica si cerca di «imprimere una traccia, rivelare un legame, affermare un'origine»;²⁹⁹ infatti, riferendosi ai genitori afferma:

J'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps; j'écris parce que qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture: leur souvenir est mort à l'écriture; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie.³⁰⁰

È lo stesso meccanismo intrapreso da Auster alla morte del padre e che lo porta alla conclusione che «invece di compiere la sepoltura di mio padre queste parole l'hanno tenuto in vita, forse adesso più che mai».³⁰¹ Dunque, la scrittura avrebbe la stessa funzione attribuibile ad un oggetto, anzi, va immaginata come un cassetto d'oggetti capace di farsi prosecuzione della memoria e potenzialmente in grado di evitare di perdere l'assenza. In questo senso possiamo dire che scrittori come Auster e Perec abbiano trovato nell'atto di scrivere e nell'oggetto libro un modo per «affrontare la perdita attraverso le tracce. Rendendo presente ciò che è assente, allo scopo, in definitiva, di scongiurare la perdita completa»³⁰² e avvalendosi di una sorta di «paradigma indiziario»³⁰³ siano riusciti a fare dei propri lettori dei detective alla ricerca del non-detto: «più scrivevo più capivo che quello che omettiamo è importante quanto quello che inseriamo. [...] il lettore deve avere lo spazio per riempire i vuoti. È più stimolante. In questo modo il libro diventa una collaborazione tra scrittore e lettore e, in un certo senso, ogni libro è un libro diverso a seconda di chi lo legge».³⁰⁴

²⁹⁹ «scrivo perché abbiamo vissuto insieme, perché sono stato uno di loro, ombra tra le loro ombre, corpo vicino ai loro corpi; scrivo perché hanno lasciato in me il loro segno indelebile e la scrittura ne è la traccia: il loro ricordo è morto alla scrittura; la scrittura è il ricordo della loro morte e l'affermazione della mia vita», G. Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 59; trad. it. *W o il ricordo d'infanzia*, Milano, Rizzoli, 1991, p. 45.

³⁰⁰ Ivi, p. 45.

³⁰¹ P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, cit., p. 32.

³⁰² P. Auster e I.B. Siegmundfeldt, *Una vita in parole*, cit., p. 166.

³⁰³ C. Ginzburg, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1989, p. 169.

³⁰⁴ P. Auster e I.B. Siegmundfeldt, *Una vita in parole*, cit., p. 112.

Gli oggetti, la morte: Philip Roth e Paul Auster

«“Devo ricordare con precisione, – mi dissi, – ricordare ogni cosa con precisione, in modo che quando se ne sarà andato io possa ricreare il padre che ha creato me.” Non devo dimenticare nulla».³⁰⁵ La citazione che introduce questa pagina è tratta da *Patrimony* (*Patrimonio*, 1991), opera autobiografica dello scrittore americano Philip Roth.

Come riporta il sottotitolo, si tratta di un'opera che ripercorre *una storia vera*, quella di Hermann Roth. Sin dalle prime pagine l'autore intreccia nella narrazione ricordi d'infanzia alla cruda realtà della malattia del padre, il quale ottantaseienne scopre di avere un tumore al cervello, presentando al lettore un ritratto della figura paterna: uomo famoso per il fascino, il vigore, la testarda autodisciplina e la grande determinazione a sopravvivere nonostante sia afflitto da un male destinato ad ucciderlo. Roth si dimostra a tutti gli effetti “figlio”, afflitto da ansia e paura per la condizione di Hermann, ma allo stesso tempo colmo d'amore e riconoscenza verso chi sta per perdere. Potremmo dire sia a tutti gli effetti un libro di preparazione alla perdita e all'assenza, in cui viene messo a nudo il rapporto tra personalità paterna e memoria da custodire.

Patrimony apre su una metamorfosi: «guardandosi nello specchio del bagno vide che metà del suo viso non era più sua. L'uomo che il giorno prima assomigliava a lui ora non assomigliava più a nessuno»³⁰⁶ e alla successiva constatazione della malattia, resa ancor più tangibile grazie alla rappresentazione visiva – le lastre – che pongono Philip Roth *davanti al dolore degli altri*: «immagini del suo cervello: era il suo cervello, il cervello di mio padre, che lo spingeva a pensare nel modo brusco in cui pensava, a parlare nel modo enfatico in cui parlava, a ragionare nel modo emotivo in cui ragionava, a decidere nel modo impulsivo in cui decideva».³⁰⁷ Possiamo dire quindi che già dalle prime pagine vi sia una sorta di lascito del padre perturbante, le foto del cervello, una parte di lui, si trovavano nelle mani del figlio, il quale riconosce «l'origine di tutto ciò che, quand'ero il suo figlio adolescente, mi aveva tanto frustrato, la cosa che aveva

³⁰⁵ P. Roth, *Patrimony. A True Story*, New York, Simon & Schuster, 1991; trad. it *Patrimonio. Una storia vera*, Torino, Einaudi, 2007, p. 139.

³⁰⁶ Ivi, p. 3.

³⁰⁷ Ivi, p. 8.

determinato il nostro destino quando lui era onnipotente e decideva per noi [...] Avevo visto il cervello di mio padre, e tutto e nulla era stato rivelato. Un mistero quasi divino».³⁰⁸

Perché un uomo dovrebbe morire? Una domanda che ricorre più volte tra i vari capitoli del libro e che introduce al tema centrale dell'opera di Roth, quello del *Patrimonio* appunto.³⁰⁹ In relazione al quesito è interessante chiedersi: un uomo può davvero morire? cosa rimane dei genitori, della madre e del padre, dopo la loro morte? E poi, cosa fare con ciò che resta, con gli «oggetti orfani»?³¹⁰ tenere o buttare tutto?

Sono interrogativi comuni, che angosciano tanto Paul Auster in *Portrait of an Invisible Man* quanto Philip Roth in *Patrimony*. Ancora una volta, ad entrare in questione è il rapporto tra «proprietà materiale e continuità memoriale».³¹¹ Confrontando i diversi atteggiamenti adottati dagli autori, si deduce che le scelte sono due: tenere o gettare. Paul Auster dà esempio della seconda opzione, nonostante più volte sottolinei «volevo che nulla andasse perduto»:³¹² «rovistai fra le sue cose, svuotai la casa, la preparai ad accogliere nuovi proprietari. La casa cominciò a sembrare il set di una brutta commedia di genere. I parenti facevano razzia, reclamando un mobile, una porcellana. [...] Vennero gli spazzini con i loro stivali pesanti, e portarono via montagne di rifiuti».³¹³

Ma, più semplicemente, basti pensare al momento in cui Auster decide di buttare le cravatte del padre, lasciando così andare tutto ciò che effettivamente rimanesse di lui. La prima parte di *The Invention of Solitude* chiude con un elenco di oggetti trovati nella casa di Samuel Auster – «un orologio, dei maglioni, una giacca, una sveglia, sei racchette da tennis e una vecchia Buick rugginosa che fatica a camminare. Un servizio di piatti, un tavolino da caffè, tre o quattro lampade. Statuetta da bar di Johnnie Walker per Daniel. Album familiare spoglio, *Questa è la Nostra Vita: gli Auster*»³¹⁴ – annesso alla riflessione sull'atteggiamento adottato in merito a tali cose. A. inizialmente pensava che «conservare questi oggetti sarebbe stato un sollievo, che mi avrebbero ricordato mio padre, facendomi pensare a lui nei successivi momenti della sua vita»,³¹⁵ ma poco dopo arriva alla conclusione che «cercando che i morti non siano morti, cominciamo

³⁰⁸ Ivi, pp. 8-9.

³⁰⁹ Ivi, p. 152.

³¹⁰ R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 27.

³¹¹ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 135.

³¹² P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, cit., p. 12.

³¹³ Ivi, pp. 10-11.

³¹⁴ Ivi, p. 70.

³¹⁵ *Ibidem*.

effettivamente a farli morire in noi»³¹⁶ e perciò «tutto questo non è che un'illusione di intimità».³¹⁷ In sostanza:

Objects, it seems, are no more than objects. I am used to them now, I have begun to think of them as my own. I read time by his watch, I wear his sweaters, I drive around in his car. But all this is no more than an illusion of intimacy. I have already appropriated these things. My father has vanished from them, has become invisible again. And sooner or later they will break down, fall apart, and have to be thrown away. I doubt that it will even seem to matter.³¹⁸

Rimanendo nella prospettiva di liberarsi degli oggetti un tempo appartenuti a qualcuno di importante, un altro esempio può essere individuato in uno dei migliori film italiani degli anni Sessanta, *I pugni in tasca* (1965) di Marco Bellocchio che, non a caso, avrebbe dovuto intitolarsi *Igiene famigliare*. In questo caso, colei che muore e che lascia i figli a confrontarsi con il senso di vuoto dato dalla sua assenza è la madre. Ma il vero responsabile di tutta questa architettura è uno dei fratelli, ovvero Ale, interpretato in modo impeccabile da un giovanissimo Lou Castel. Dopo aver organizzato la morte della madre (Liliana Gerace), da tempo cieca, facendola precipitare da un burrone nel corso di una visita al cimitero, afferma compiaciuto che «“questa casa non è mai stata così viva come per un funerale”».³¹⁹ Nella scena successiva, con l'aiuto della sorella Giulia (Paola Pitagora), decide di disfarsi di tutti i vestiti, mobili, oggetti vari, medicine e giornali della defunta gettandoli dal terrazzo e organizzando un falò nel cortile della villa. L'unico che prova a recuperare qualcosa dal fuoco è il fratello minore e portatore d'handicap Leone (Pierluigi Troglio), il quale è invaso da un senso di smarrimento nel riconoscere che «“gli occhiali della mamma si sono proprio bruciati”».³²⁰ Come ha fatto notare Antonio Costa, «gli oggetti, mobili, suppellettili vengono buttati dopo la morte della madre perché, venuta meno la relazione con le persone, le cose diventano segni di un'assenza, di una

³¹⁶ R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 26.

³¹⁷ P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, cit., p. 70.

³¹⁸ «Gli oggetti sono soltanto oggetti. Mi ci sono abituato ormai, comincio a sentirli miei. Guardo l'ora sul suo orologio, indosso i suoi maglioni, guido la sua auto: e tutto questo non è che un'illusione di intimità. Mi sono già impadronito delle sue cose, e mio padre è sparito da esse per tornare invisibile. E presto o tardi anche loro morranno, andranno a pezzi e bisognerà buttarle via. Dubito che sembrerà un gesto importante», P. Auster, *The Invention of Solitude*, cit., p. 78; trad. it., cit., p. 70.

³¹⁹ M. Bellocchio, *I pugni in tasca*, Italia, Doria Cinematografica, 1965.

³²⁰ *Ibidem*.

perdita di funzione. Se servono a designare qualcosa, essi designano la loro assenza di significato».³²¹

Tornando a *Patrimony*, lo stesso Hermann Roth alla morte della moglie con il suo modo «spietatamente realista»³²² decide di sbarazzarsi di ogni cosa da lei appartenuta o ricevuta in regalo. Voleva a tutti i costi liberarsene, dimostrandosi impassibile di fronte al «valore sentimentale – e anche il valore materiale – degli oggetti che avrebbero dovuto dimostrare l'affetto delle persone che gli stavano più a cuore».³²³

Uno degli esempi più enigmatici della radicata abitudine del padre ad abbandonare, più che salvare, gli oggetti del passato sta nella scelta di liberarsi dei tefillin: «le due scatoline di pelle contenenti brevi stralci biblici che l'ebreo ortodosso si assicura al corpo con sottili strisce di cuoio [...] durante le preghiere mattutine dei giorni feriali».³²⁴ Così facendo preparava e alleggeriva ai figli la sua dipartita, in modo che dopo il funerale non avrebbero dovuto preoccuparsi di troppa della sua roba. Probabilmente perché «ogni perdita è un rintocco anticipato dell'ultima campana, mima in forma attenuata il momento in cui dovremmo abbandonare tutto».³²⁵

Per quando riguarda la figura del figlio Philip, è possibile dire che questo agisce in modo antitetico rispetto ad Auster soltanto parzialmente, in quanto come ribadisce Massimo Recalcati:

Conservare e gettare via sono due movimenti egualmente fondamentali che attraversano ogni esperienza di lutto. Ma non sono in opposizione. La psicoanalisi sa che esiste una dialettica fine tra questi due movimenti [...] l'assenza dell'oggetto è la condizione perché riappaia la sua presenza. E la sua presenza oscilla sempre verso la sua assenza.³²⁶

Se inizialmente Roth decide di autoescludersi dal testamento del padre, rinunciando ad ogni eredità, nel corso della malattia le cose cambiano. Quando «la morte appariva tutt'altro che remota»³²⁷ sentirsi cancellato dalla lista degli eredi risveglia un «innato

³²¹ A. Costa, *Marco Bellocchio. I pugni in tasca*, Torino, Lindau, 2005, pp. 95-96.

³²² P. Roth, *Patrimonio*, cit., p. 69.

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ *Ivi*, p. 70.

³²⁵ R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 27.

³²⁶ M. Recalcati, *Cosa resta del padre?*, Milano, Raffaello Cortina, 2011, p. 61.

³²⁷ P. Roth, *Patrimonio*, cit., p. 79.

diritto di proprietà»³²⁸ e un cambio di volontà: «scoprii che volevo la mia parte. [...] volevo i soldi perché erano suoi, e perché ero suo figlio e avevo diritto alla mia parte, e li volevo perché erano, se non un vero e proprio pezzo della sua pellaccia, qualcosa di simile alla concretizzazione di tutti gli ostacoli che aveva superato».³²⁹ Ecco che, durante una conversazione con il padre, esprime il desiderio di poter ricevere la tazza per la barba un tempo usata anche dal nonno, dentro la quale Hermann teneva l'occorrente per radersi:

The mug was pale blue porcelain; a delicate floral design enclosed a wide white panel at the front, and inside the panel the name "S. Roth" and the date "1912" were inscribed in faded gold Gothic lettering. The mug was our one family heirloom as far as I knew [...] His mug emitted the aura of an archaeological find, an artifact signaling an unexpected level of cultural refinement, an astonishing superfluity in an otherwise cramped and obstructed existence—in our ordinary little Newark bathroom, it had the impact on me of a Greek vase depicting the mythic origins of the race.³³⁰

Insomma, la tazza è un oggetto transgenerazionale e per questo carica di aspetti nostalgici e simboli annessi. Ma, in realtà, quel che resta del padre non è da individuare soltanto in un cimelio, il vero patrimonio sono le feci. Emblema dello scarto per eccellenza, queste sono il primo prodotto di ogni essere e rappresentano «il primo dono simbolico agli adulti: la prima occasione di merito o debito, scambio o ricatto sociale. Tanto spontaneamente per lui importanti, attraenti e profumate, quanto destinate a diventargli vergognose, ripugnanti e puzzolenti col progresso dell'educazione».³³¹ Philip Roth in seguito ad un attacco intestinale di Hermann, episodio per lui talmente imbarazzante da farlo sentire figlio di suo figlio, comprende che «si pulisce la merda del proprio padre perché dev'essere pulita, ma dopo averlo fatto tutto quello che resta da

³²⁸ Ivi, p. 19.

³²⁹ Ivi, p. 80.

³³⁰ «Era una tazza di porcellana celeste; un delicato motivo floreale racchiudeva sul davanti un largo riquadro bianco, e dentro il riquadro il nome "S. Roth" e la data "1912" erano scritti in uno stinto gotico dorato. Per quel che ne sapevo, quella tazza era il nostro unico cimelio familiare. [...] Aveva l'aura di un reperto archeologico, un manufatto che indicava un inatteso livello di raffinatezza culturale, un eccesso stupefacente in un'esistenza per il resto limitata e chiusa: nel nostro ordinario bagnetto di Newark essa ebbe su di me l'impatto di un vaso greco che raffigurasse le mitiche origini della razza», P. Roth, *Patrimony*, cit., pp. 17-18; trad. it, cit., pp. 17-19.

³³¹ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 15.

sentire lo senti come mai prima d'allora. [...] C'è ancora tantissima vita da accogliere dentro di sé». ³³²

Si tratta di un momento cruciale tanto per il padre quanto per il figlio. Quest'ultimo, infatti, grazie a quanto accaduto è finalmente in grado di riconoscere il proprio patrimonio, «e non perché pulire fosse il simbolo di qualche altra cosa, ma proprio perché non lo era, perché non era altro, né più né meno, della realtà vissuta che era. Ecco il mio patrimonio: non il denaro, non i tefillin, non la tazza per farsi la barba, ma la merda». ³³³

In conclusione, a contare non è tanto l'oggetto in sé, ma ciò che questo è in grado di evocare e risvegliare nella mente di chi lo osserva. Forse, il vero ripostiglio dei ricordi, più che nelle cose e nelle fotografie, è da ritrovare in noi stessi, nella memoria, ovvero «lo spazio in cui le cose accadono per la seconda volta». ³³⁴

³³² Ivi, p. 137.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, cit., p. 81.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. 1987. *The Thing Itself*, in «Contemporary Italian Thought», 16, 2, pp. 18-28.
- Auster, Paul. 1980. *White Spaces*, New York, Station Hill.
- Auster, Paul. 1981. *The Art of Hunger*, London, The Menard. Trad. it. *L'arte della fame*, Torino, Einaudi, 2002.
- Auster, Paul. 1982. *The Invention of Solitude*, New York, SUN. Trad. it. *L'invenzione della solitudine*, Milano, Anabasi, 1993.
- Auster, Paul. 1987. *In the Country of the Last Things*, Stati Uniti, Viking. Trad. it. *Nel paese delle ultime cose*, Parma, Guanda, 1996.
- Auster, Paul. 1997. *Hand to Mouth. A Chronicle of Early Failure*, New York, Henry Holt. Trad. it. *Sbarcare il lunario. Cronaca di un iniziale fallimento*, Torino, Einaudi, 1997.
- Auster, Paul. 1985. *The New York Trilogy*, London, Faber and Faber. Trad. it. *Trilogia di New York*, Milano, Rizzoli, 1987.
- Auster, Paul. 1989. *Moon Palace*, New York, Viking. Trad. it. *Il palazzo della luna*, Milano, Rizzoli, 1990.
- Auster, Paul. 1990. *The Music of Change*, New York, Viking. Trad. it. *La musica del caso*, Parma, Guanda, 1997.
- Auster, Paul. 1992. *Leviathan*, New York, Viking. Trad. it. *Leviatano*, Parma, Guanda, 1995.
- Auster, Paul. 1994. *Mr. Vertigo*, New York, Viking. Trad. it. *Mr. Vertigo*, Torino, Einaudi, 1995.
- Auster, Paul. 1999. *Timbuktu*, London, Faber and Faber. Trad. it. *Timbuctù*, Torino, Einaudi, 1999.
- Auster, Paul. 2006. *Travels in the Scriptorium*, London, Faber and Faber. Trad. it. *Viaggi nello scriptorium*, Torino, Einaudi, 2007.
- Auster, Paul. 2008. *Man in the Dark*, New York, Henry Holt. Trad. it. *Uomo nel buio*, Torino, Einaudi, 2008.
- Auster, Paul. 2010. *Sunset Park*, New York, Henry Holt. Trad. it. *Sunset Park*, Torino, Einaudi, 2010.

- Auster, Paul. 2012. *Winter Journal*, New York, Henry Holt. Trad. it. *Diario d'inverno*, Torino, Einaudi, 2012.
- Auster, Paul. 2013. *Report From the Interior*, New York, Henry Holt. Trad. it. *Notizie dall'interno*, Torino, Einaudi, 2013.
- Auster, Paul. 2017. *4 3 2 1*, New York, Henry Holt. Trad. it. *4 3 2 1*, Torino, Einaudi, 2019.
- Auster, Paul. 2017. *A Life in Words: Conversations with I. B. Siegmundfeldt*, New York, Seven Stories. Trad. it. *Una vita in parole. Dialogo con I. B. Siegmundfeldt*, Torino, Einaudi, 2019.
- Auster, Paul. 2019. *Talking to Strangers*, New York, Picador.
- Auster, Paul. 2020. *Groundwork*, New York, Picador.
- Barbusse, Henri. 1916. *Le feu. Journal d'une escouade*, Paris, Flammarion. Trad. it. *Il fuoco*, Milano, Sonzogno, 1918.
- Barthes, Roland. 1977. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil. Trad. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil. Trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.
- Berger, John. 1980. *About Looking*, New York, Pantheon. Trad. it. *Sul guardare*, Milano, Mondadori, 2003.
- Berger, John. 2013. *Understanding a photograph*, London, Penguin Classics. Trad. it. *Capire una fotografia*, Roma, Contrasto, 2016.
- Benjamin, Walter. 2012. *Aura e choc*, Torino, Einaudi.
- Benjamin, Walter. 1985. *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, vol. VI. Trad. it. *Capitalismo come religione*, Genova, Il nuovo melangolo, 2013.
- Bodei, Remo. 2011. *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza.
- Borges, Jorge Luis. 1969. *Elogio de la sombra*, Buenos Aires, Emecé. Trad. it. *Elogio dell'ombra*, Milano, Adelphi, 2017.
- Blanchot, Maurice. 1955. *L'espace littéraire*, Parigi, Gallimard. Trad. it. *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967.
- Bloom, Harold. 2004. *Paul Auster*, Philadelphia, Chelsea House.
- Brown, Bill. 2001. *Thing Theory*, in «Critical Inquiry», 28, 1, pp. 1-22.
- Brown, Mark. 2007. *Contemporary American and Canadian Writers: Paul Auster*, Manchester, Manchester University.
- Brugnolo, Stefano, Colussi, Davide, Zatti, Stefano, Zinato, Emanuele., 2016. *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci.

- Bubbenzer, Anne Helene. 2008. *Die Unglaubliche Geschichte des Henry N. Brown*, Germania, Thiele Verlag. Trad. it. *La favolosa vita di Henry N. Brown. Orsetto centenario*, Milano, Sperling & Kupfer, 2012.
- Calvino, Italo. 1993. *Le città invisibili*, Milano, Mondadori.
- Calvino, Italo. 1988. *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti.
- Cattaneo, Arturo. 2003. *Il trionfo della memoria. La casa della vita di Mario Praz*, Milano, Vita e Pensiero.
- Chatwin, Bruce. 1996. *Anatomy of Restlessness*, London, Jonathan Cape. Trad.it. *Anatomia dell'irrequietezza*, Milano, Adelphi, 1996.
- Costa, Antonio. 2005. *Marco Bellocchio. I pugni in tasca*, Torino, Lindau.
- De Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien*, Parigi, Gallimard. Trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.
- Dorfles, Gillo. 1988. *I nostri feticci quotidiani*, in «Belfagor», vol. 43, no. 2, 1988, pp. 121–28.
- Freud, Sigmund. 1920. *Jenseits des Lustprinzips*. Trad. it. *Al di là del principio di piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.
- Fusillo, Massimo. 2012. *Feticci. Letteratura, cinema e arti visive*, Bologna, il Mulino.
- Gaber, Giorgio. 1978. *Gli oggetti*, in *Polli d'allevamento*, Milano, Carosello Records.
- Goethe, Johann Wolfgang. 1774. *Die Leiden des jungen Werthers*, Leipzig, Weygand. Trad. it. *I dolori del giovane Werther*, Firenze, Le Monnier, 1857.
- Ginzburg, Carlo. 1989. *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi.
- Hjelmslev, Louis. 1943. *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse*, København, Festschrift udg. af Københavns Universitet. Trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*, Parigi, Seuil. Trad. it. *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Lévi-Strauss, Claude. 1952. *Race et histoire*, Paris, Unesco. Trad. it. *Razza e storia e altri studi di antropologia*, Torino, Einaudi, 1967.
- Luperini, Romano., Zinato, Emanuele. 2020. *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea. 100 voci*, Roma, Carocci.
- Lorenzini, Niva. 2002. *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, Roma, Carocci.
- Marcuse, Herbert. 1955. *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*, Boston, Beacon Press, 1955. Trad. it. *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi, 1964.
- Marfè, Luigi. 2021. «Un altro modo di raccontare». *Poetiche e percorsi della fotolettatura*, Firenze, Olschki.

- Mari, Michele. 2004. *Euridice aveva un cane*, Torino, Einaudi.
- Nisticò, Renato. 1995. *Il soggetto desueto nella letteratura*, in «Belfagor», 50, 6, pp. 729-33.
- Orlando, Francesco, 1993. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.
- Pascoli, Giovanni. 1903. *Canti di Castelvechio*, Bologna, Zanichelli.
- Peacock, James. 2009. *Unearthing Paul Auster's Poetry*, in "Orbis Litterarum", 64, 5, pp. 413-417.
- Perec, Georges. 1965. *Les choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Julliard. Trad. it. *Le cose. Una storia degli anni Sessanta*, Milano, Rizzoli, 1986.
- Perec, Georges. 1967. *Un homme qui dort*, Paris, Denoël. Trad. it. *Un uomo che dorme*, Macerata, Quodlibet, 2009.
- Perec, Georges. 1974. *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée. Trad. it. *Specie di spazi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- Perec, Georges. 1975. *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël. Trad. it. *W o il ricordo d'infanzia*, Milano, Rizzoli, 1991.
- Ponge, Francis. 1942. *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Il partito preso delle cose*, Torino, Einaudi, 1979.
- Poulet, Georges. 1966. *Maurice Blanchot, critique et romancier*, «Critique», 229, pp. 496-497.
- Praz, Mario. 2002. *Bellezza e Bizzarria*, Milano, Mondadori.
- Proust, Marcel. 1913. *Du côté de chez Swann*, Paris, Grasset. Trad. it. *Dalla parte di Swann*, Torino, Einaudi, 1946.
- Prown, Jules David. 1982. *Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method*, in «Winterthur Portfolio», 17, 1, pp. 1-19.
- Roth, Philip. 1991. *Patrimony. A True Story*, New York, Simon & Schuster. Trad. it. *Patrimonio. Una storia vera*, Torino, Einaudi, 2007.
- Recalcati, Massimo. 2011. *Cosa resta del padre?*, Milano, Raffaello Cortina,.
- Sereni, Vittorio. 2013. *Poesie e Prose*, Milano, Mondadori.
- Sebald, Winfried Georg. 2001. *Austerlitz*, Germania, Hanser. Trad. it. *Austerlitz*, Milano, Adelphi, 2001.
- Sontag, Susan. 1973. *On Photography*, New York, Farrar, Straus, Giroux. Trad. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1978.
- Sontag, Susan. 2003. *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus, Giroux. Trad. it. *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Nottetempo, 2021.