

ANNAMARIA CARREGA
(Genova)

NOMI DI VETRO: NOTE SULLA NARRATIVA DI PAUL AUSTER

Abstract. In *City of Glass*, the first of the three stories included in *New York Trilogy*, Paul Auster brings up once more themes such as author's role and identity, the problematic relationship between fiction and reality, the inescapably "apocryphal" nature of writing. He presents these issues through the deforming eye of irony. This work is characterized by a baffling and surprising use of first and family names. Auster does not only play with the phonic quality of the name or its meaning or etymology, and this aspect acquires in this story a crucial importance as regards the narrative strategy and the structure.

Restituire al mittente

Nei microracconti contenuti nel *Taccuino rosso*¹ Auster manipola sapientemente le possibilità offerte dalla forma autobiografica. Uno di questi ha come sfondo il romanzo *Città di vetro*, il primo dei tre confluiti nella *Trilogia di New York*.² A distanza di molti anni esso riaffiora, incorniciato fra una genesi radicata nella casualità del vissuto e l'inquietante prospettiva di una continuazione oltre il tempo e lo spazio fittizi della pagina.

Auster racconta che un pomeriggio, quando ormai *Città di vetro* era un ricordo archiviato da anni, mentre era seduto alla scrivania nella sua casa di Brooklyn, fu raggiunto al telefono da qualcuno che, con accento spagnolo, chiedeva insistentemente di parlare con Mr. Quinn: è questo il nome dello scrittore che nel romanzo, proprio in seguito ad un equivoco telefonico, viene scambiato con il detective Paul Auster, e finisce con l'assumerne l'identità. Ancora una volta viene ribadita la fascinazione esercitata sull'autore della *Trilogia* dall'idea che una storia possa continuare al di là e

¹ P. AUSTER, *Il Taccuino rosso*, XIII, trad. ital. ID., *Esperimento di verità*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 41-43. Il volume comprende anche le raccolte *Perché scrivere?*, *Denuncia di sinistro*, *Vuol dire niente*.

² P. AUSTER, *The New York Trilogy*, London, Penguin Books 1990 (*City of Glass*, Los Angeles, Sun & Moon Press 1985; *Ghosts*, Los Angeles, Sun & Moon Press 1986; *The Locked Room*, Sun & Moon Press 1986), trad. ital. *Trilogia di New York. Città di vetro, Fantasma, La stanza chiusa*, Torino, Einaudi, 1996.

al di fuori del controllo di colui che inizialmente le ha dato impulso e movimento: che possa camminare da sola, fare irruzione in altri libri,³ in altri spazi bianchi, e persino nelle pagine che ne fingono l'intrusione, sotto forma di "ritorno al mittente", nella dimensione del vissuto e del quotidiano.

Sempre al *Taccuino rosso* appartiene un altro sorprendente microracconto.⁴ Qualcuno, firmandosi con il nome di Paul Auster, scrive una lettera ad un destinatario d'invenzione in modo che questa, seguendo il canonico *iter* postale, venga, per l'appunto, restituita al mittente; quando ciò, puntualmente, avviene, uno sbigottito Paul Auster scopre che si tratta di una missiva scritta da qualcuno che «con uno stile ampolloso e tronfio, infarcito di citazioni tratte da filosofi francesi e grondante di vanità e auto-compiacimento», dichiara di condividere il parere espresso, a proposito di un proprio libro, dal presunto destinatario durante un corso accademico da questi dedicato alla narrativa contemporanea. «Una lettera detestabile, il tipo si lettera che non mi sognerei mai di scrivere, eppure portava la mia firma. La calligrafia non assomigliava alla mia, ma era un ben misero conforto. Qualcuno, chissà dove, cercava di spacciarsi per me, e, per quanto ne so, lo sta ancora facendo». È l'ossessione di un doppio ignoto, è l'effetto straniante prodotto da una scrittura che non si riconosce come propria; è l'immagine asimmetrica, e spesso irricognoscibile, che lo specchio deformante della pagina rinvia a chi si illude di potersi riconoscere in essa; è il sospetto inaggrabile di inautenticità non attenuato, ma accentuato, semmai, dalla presenza di un nome.⁵

Ciò che risalta nei testi citati è la connessione fra i due elementi che concorrono in misura determinante a definire la fisionomia di gran parte della narrativa austeriana e della *Trilogia* segnatamente: la scrittura che, al pari dei ritratti che abitano la narrativa gotica, sembra uscire dalla propria cornice per vanificare l'opposizione fra realtà e finzione, e l'impiego in chiave destabilizzante di ciò che più di tutto dovrebbe porsi a garanzia di

³ Più volte e in varie sedi Auster manifesta la convinzione che allo scrittore non sia concesso provare «alcuna sensazione di chiusura», perché «ogni storia è una storia che continua», e la fine non è se non un'apertura verso un passo successivo che non è nel libro, ma che in esso è implicito, «un passo in un libro o un passo nella vita»; vd., fra l'altro, P. AUSTER, *La solitude du labyrinthe. Essai et entretiens*, Arles, Actes Sud 1997, trad. ital. ID., *Una menzogna quasi vera. Conversazioni con Gérard de Cortanze*, Roma, Edizioni minimumfax, 1998, p. 20.

⁴ AUSTER, *Il taccuino rosso*, cit., VIII, pp. 23-25.

⁵ Cfr. *La stanza chiusa*, in *Trilogia*...cit., p. 240: «La lettera non era firmata e per un paio d'ore cercai di convincermi che fosse uno scherzo. Se l'aveva scritta Fanshawe, perché non l'aveva firmata? [...]. Potevano esserci infinite ragioni per omettere una firma, e riflettendo conclusi che, in effetti quella era la prova dell'autenticità della lettera. Un impostore si sarebbe preoccupato di firmare, mentre l'autore vero non ci avrebbe fatto caso: soltanto una persona in buona fede poteva sentirsi abbastanza sicura da commettere un errore così marchiano».

tale separatezza, vale a dire il nome proprio dell'autore.⁶ Giocare sul proprio nome, come lo stesso Auster ha avuto modo di suggerire, è ciò che aggiunge alla storia l'elemento di confusione che induce il lettore ad interrogarsi sulla sua veridicità, preservandolo dalla pattuita sospensione dell'esercizio del dubbio.⁷ L'"ovvia" constatazione che nei romanzi attuali il nome che figura in copertina, spesso accompagnato da una foto e da una nota biografica, è ancora il nome dell'autore e non del narratore, induce Javier Marías a chiedersi da dove nasca nel lettore, anche avveduto, la capacità di simulare con se stesso, di fingersi inconsapevole della natura artificiosa e convenzionale dell'atto narrativo. « A partire da una determinata pagina, – scrive lo scrittore – come se con quella pagina si levasse il sipario di un teatro, fingiamo di dimenticare del tutto ciò di cui siamo bene al corrente e ci accingiamo ad ascoltare un'altra voce – in prima o in terza persona – che tuttavia sappiamo essere la voce di quello scrittore impostata o mascherata».⁸ Ora, è precisamente questa possibilità di fingere con se stesso che viene programmaticamente negata al lettore di *Città di vetro*, complessa opera di destrutturazione che la forma narrativa esercita su di sé attraverso la messa a nudo delle proprie convenzioni e dei propri codici.

Ciò che, in questa sede, costituisce il principale motivo d'interesse di tale strategia è il ruolo assolutamente centrale ed organico che ricopre, al suo interno, l'uso del nome proprio e, precisamente, il nome proprio dell'autore. Attraverso la vicenda di Daniel Quinn, lo scrittore a cui il caso offre l'opportunità di improvvisarsi detective a patto di assumere il nome, e con esso l'identità sconosciuta di uno sconosciuto Paul Auster, ecco che il nome, maschera che è necessario indossare per giustificare il proprio ingresso sulla scena, agisce come cifra di un'assoluta alterità; esso è ciò che consente di transitare da se stessi, di farsi guidare da uno sguardo di cui

⁶ Per quanto riguarda la fascinazione esercitata dai nomi propri sullo scrittore nordamericano e sulla rilevanza dell'elemento onomastico nella sua produzione narrativa, si segnalano, per la perizia e la puntualità con cui sono condotti e per l'esauriente corredo bibliografico, i lavori di P. MARZANO, *Otto nomi italiani nelle opere di P. Auster, L'onomastica nella «Trilogia di New York», Dalla Polonia al paese di Poe: il fascino dei nomi in Paul Auster*, in ID., *Il male che coglie Napoli e altre note di onomastica letteraria*, Pisa, Edizioni ETS, 2003, rispettivamente alle pp. 201-207, 209-240, 241-251.

⁷ Si vedano le affermazioni contenute in P. AUSTER, *Smoke and Blue in the Face*, London, Faber and Faber, 1998, p. 15 a proposito dello pseudonimo Paul Benjamin con cui firma nel 1978 il suo primo romanzo *Squeeze Play* e che sceglierà anche per il personaggio dello scrittore nella sceneggiatura di *Smoke* nel 1995. Per cogliere in pieno i risvolti e le implicazioni delle parole di Auster, è necessario ricordare che *Benjamin* è il suo secondo prenome.

⁸ J. MARÍAS, *Quello che succede e quello che non succede*. Si tratta del testo del discorso pronunciato nel 1995 a Caracas in occasione della consegna del Premio Rómulo Gallegos e pubblicato come Epilogo al romanzo *Domani nella battaglia pensa a me*, trad. ital., Torino, Einaudi, 1998, pp. 279-283.

solo si sa che non è il proprio, nell'illusione di districarsi nel labirinto babelico dove le parole e le cose non possono corrispondersi se non attraverso il dispositivo deformante della follia. Così, se in qualità di scrittore Quinn era il «pupazzo» al quale lo pseudonimo William Wilson «fungeva da ventriloquio», ecco che egli si trova, proprio nel momento in cui diventa «voce animata», ruolo sino ad allora svolto dal personaggio Work, ad assumere un nome che, a lui ignoto, è, come sappiamo, quello dell'artefice della costruzione virtuale alla quale, come personaggio, appartiene. Con la necessità da parte di Quinn di diventare Paul Auster, il complesso e contraddittorio meccanismo d'identificazione autore-narratore-personaggio viene in un sol gesto elevato alla seconda potenza e, contemporaneamente, fatto «regredire» sino ad un luogo che è, insieme, fuori e dentro la pagina: esattamente là dove l'io fittizio e quello dotato di valenza biografico-esistenziale sembrano collidere e trapassare l'uno nell'altro. Ed è proprio il nome dell'autore a proiettarsi letteralmente sulla scena, entità doppiamente fantasmatica: funzione che agisce dall'interno di una vicenda immaginaria, ma anche, soprattutto, involucro vuoto, figura indecidibile dell'alterità che, solo in quanto tale, può conquistare la propria paradossale consistenza e ricoprire un ruolo propulsivo e necessario all'interno del meccanismo narrativo.

Quello stesso nome che, «visto sulla copertina di un libro», appare al suo possessore come «qualcosa di molto estraneo»,⁹ segna il non luogo compreso fra l'autore e la pagina, quel non luogo in cui questi si autoassegna, di necessità, il ruolo di ventriloquio: è in questo non luogo che il suo nome non può che rovesciarsi nel proprio riflesso, nel doppio virtuale ed errabondo che proietta su Quinn/Auster la condizione di irrealtà, di non coincidenza con se stesso, conaturata al ruolo dello scrivente. Di fronte a *Città di vetro*, questo racconto palinsesto privo di quella che Marías chiama pagina – sipario, di fronte all'incalzante eversione dei codici che in esso si consuma, di fronte, infine, allo scavalcamiento di ogni convenzione di separatezza fra autore e narratore, è inevitabile interrogarsi sullo statuto di quel nome e di quel cognome stampati in copertina. Sorge il sospetto che neppure lo spazio che si presume neutrale ed asettico del peritesto¹⁰ sia immune da incursioni e che esso sia già parte effettiva di quel gioco al quale dovrebbe, di norma, semplicemente preludere, che sia già, per così dire, dentro lo specchio, come il nome che dall'interno di questo specchio

⁹ AUSTER, *Una menzogna quasi vera...*, cit., p. 38.

¹⁰ Il termine viene qui impiegato nell'accezione indicata da G. GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions de Seuil, 1987, trad.ital. ID., *Soglie*, Torino, Einaudi 1989, di cui si ricorda, in particolare, la sezione intitolata *Il nome dell'autore*, pp. 37-46.

riflette la propria scia immateriale: simulacro onomastico di una creatura virtuale e, pertanto, rispetto a quella che solo con molta riluttanza potremmo ancora definire identità (o istanza) autoriale, una sorta di pseudonimo elevato alla seconda potenza.

Il pervasivo «contorsionismo onomastico» è l'elemento che, comunicandosi, con varie modalità, ai protagonisti della vicenda, complica e moltiplica il messaggio di raddoppiamento e di scissione dell'io ad esso connaturato: cifra di un'insidia che, eccedendo la dimensione puramente psicologico – esistenziale, è destinata a configurare in maniera determinante il rapporto con la dimensione della scrittura. È quest'ultima a richiamare l'attenzione sulla propria inattendibilità e, soprattutto, sulla propria dimensione apocrifia: apocrifia, ovvero inautentica, non autorizzata, ma anche celata, coperta ed oscura.

Le iniziali D. Q.

La vicenda narrata in *Città di vetro* è tutt'uno con la storia del suo faticoso prodursi ma, soprattutto, dell'improbabile ritrovamento di un testo scritto che, strappato all'oscurità che lo ha generato e cui appare consegnato per sempre, dovrebbe trasformarsi in evento editoriale. Il tema del "libro nel libro", particolarmente caro ad Auster (basti pensare a *Leviatano*, al *Libro delle illusioni*, alla *Notte dell'oracolo* e, per certi versi, al recente *Follie di Brooklyn*) viene qui declinato sul versante dell'apocrifo. Nella sezione conclusiva del racconto, con un sorprendente passaggio alla forma omodiegetica, una nuova voce fa il proprio ingresso sulla scena: la voce di qualcuno che si professa trascrittore fedele del contenuto di un taccuino rosso, appartenuto a Daniel Quinn, che custodisce sia gli appunti scritti da quest'ultimo durante l'indagine "poliziesca" condotta con il nome Paul Auster, sia una divagazione dai toni lirici e vagamente autobiografici, risalente ai suoi ultimi giorni di vita, nel corso di un'allucinata prigionia all'interno di una stanza sprofondata nell'oscurità. Colui che si dichiara trascrittore allontana, pertanto, da sé ogni possibile responsabilità autoriale per farla slittare proprio su quel Daniel Quinn che, in qualità di scrittore, si era, a sua volta, occultato sotto la maschera di William Wilson. Si tratta, infine, di qualcuno che narra di essersi precipitato sul luogo dove Quinn era recluso, su indicazione e in compagnia del secondo Paul Auster del romanzo, lo scrittore che Quinn aveva contattato scambiandolo con il presunto detective di cui aveva assunto l'identità. È lo stesso personaggio Auster che, rifiutandosi di leggere il contenuto del taccuino, lo mette a disposizione di quello che appare come un suo non meglio definito alter ego.

Inutile dire che di Quinn, al momento dell'irruzione nella stanza, non resta alcuna traccia: quella scrittura, spesso confusa e di non facile decifrazione, ne ha preso il posto. Egli si è dissolto nell'attimo stesso in cui l'ultimo spazio bianco ha ospitato l'ultima parola, l'ultimo segno di punteggiatura. Non dobbiamo ignorare che, all'atto di inaugurare il taccuino, durante le prime fasi del pedinamento di Peter Stillman, Quinn si era sorpreso a tracciare sulla prima pagina, dopo anni di pseudonimato letterario, le proprie iniziali D. Q.: ma anche in questo caso, l'uso della firma, ben lungi dal coincidere con un'affermazione di autenticità, suona piuttosto come una ulteriore forma di pseudonimato teso ad occultare quel nome, Paul Auster, che, pur non appartenendogli realmente, è quello con cui si è presentato ai suoi clienti e con cui è stato assunto¹¹. Il gioco dei rovesciamenti e delle inversioni speculari si arricchisce di un'ulteriore intrigante sfumatura, se si pensa che *Città di vetro* è il primo testo narrativo che Auster abbia pubblicato con il proprio nome e cognome.

Eppure, proprio mentre il sipario sta calando, un istante prima della dissoluzione finale, Quinn va con il pensiero al proprio nome e cognome. È la seconda volta nel racconto che quest'ultimo è oggetto di riflessione, anche se nel primo caso si era trattato delle suggestioni, peraltro non prive di rilevanza, che il cognome Quinn aveva suscitato in Stillman: questi aveva notato, fra l'altro, la rima con *twin* (gemello), con *sin* (peccato), ma anche, «se pronunciato bene», con *been* (essere stato), oltre alla contiguità fonica con *quick* (veloce), *quack* (ciarlatano) ecc. L'elenco delle «possibilità offerte», secondo Stillman, da un nome che «s'invola subito in tante direzioni», potrebbe continuare e, pur se focalizzato sull'ottica, non necessariamente condivisa, di un personaggio che depreca come effetto della caduta ogni forma di autonomia del significante e di arbitrarietà del segno linguistico, offre un interessante spaccato dei procedimenti seguiti più volte dallo stesso Auster nella scelta degli antroponimi.¹² In ogni caso, è ancora sulla scia del percorso suggerito da Stillman che Quinn si sofferma sulle proprie iniziali D.Q., per scoprire che sono le stesse di Don Quijote:

¹¹ Del resto, anche quando Quinn rivela all'uomo che sta pedinando il proprio "vero" cognome, quest'ultimo serve a conferirgli un'identità "fittizia" dal momento che esso, come osserva MARZANO, *L'onomastica...cit.*, p. 225, «risulta un cognome posticcio rispetto ad *Auster*, quello che dovrebbe essere il vero nome del detective, da occultare, secondo la convenzione del romanzo poliziesco. Ancora una volta è il narratore stesso ad attirare l'attenzione sulle convenzioni del genere e sull'ennesimo artificio esibito all'osservazione critica del lettore».

¹² Difficile, sulla base di tali interferenze e contaminazioni, determinare, di volta in volta, il grado di approssimazione al paradigma saussuriano; ci si chiede fino a che punto sia possibile individuare un'ottica d'elezione non attratta dalla polifonicità che costituisce il vero tessuto connettivo di questo racconto.

disarmata constatazione alla quale approda dopo che si è chiesto «perché a Don Chisciotte non era bastato scrivere libri simili a quelli che prediligeva, invece di rivivere le avventure in essi descritte». Ed in effetti, Quinn/Don Chisciotte, non più pago di proiettarsi in Work, aveva deciso di prenderne letteralmente il posto, di camminare fra le cose, ma solo per tracciare i luoghi fisici di segni alfabetici sino a voler leggere nell'enigmatico ed enigmistico vagabondaggio di Stillman il disegno delle lettere che compongono le parole *Tower of Babel*.

Tutt'altro che occasionale risulta il rinvio al protagonista del capolavoro di Cervantes. Quest'ultimo, infatti, non è solo un riferimento obbligato all'interno di un ingranaggio testuale che si propone di disarticolare dall'interno la forma narrativa di cui esso stesso partecipa; tra il *Don Chisciotte* e *Città di vetro* sembra attuarsi un fitto e pervasivo gioco di specchi e di riflessi incrociati sotto il segno dell'apocrifato letterario e del vicendevole sconfinamento di reale e virtuale, nell'illusorio prender corpo di ciò che è e resta prigioniero della pagina, lungo un tracciato di segni che insidiosamente può presentare le sembianze del vissuto. Il "canone dell'inattendibilità"¹³ della narrazione costruito sul reiterato meccanismo di differimento della responsabilità autoriale è contiguo, in entrambi i casi, ad un effetto di spossamento acquista valenza paradigmatica nello scambio fra narratore e personaggio. Il destino di Quinn, preteso autore della storia contenuta nel taccuino, il cui rarefarsi procede di pari passo con il saturarsi dello spazio sulle pagine, è quello di svelare la propria natura di personaggio, parte integrante di quella scrittura che lo ha prodotto e tanto più lo possiede quanto più egli si illude di possederla e produrla. Ma tutto ciò non è se non il riflesso speculare dell'operazione su cui si struttura l'intero

¹³ L'alternanza in *Città di vetro* dei vari tipi di focalizzazione permette, secondo MARZANO, *L'onomastica...*, cit. pp. 219 - 220, di far slittare il ruolo di narratore inaffidabile su Peter Stillman Jr., incerto sul proprio nome e sulla propria identità e i cui problemi di ordine linguistico rappresentano il contro-effetto dell'isolamento in una stanza buia cui il padre lo aveva sottoposto da bambino per permettergli di accedere all'idioma naturale ed originario; ma nello stesso tempo consentono di investire il narratore di primo grado del compito di richiamare una fonte di conclamata inaffidabilità come quella rappresentata da Erodoto che, com'è noto, riferisce di un esperimento analogo condotto dal faraone Psammetico e confortato dal successo. Vorremmo aggiungere che, sia pure in forma ironicamente mediata, è proprio il problema dell'attendibilità delle narrazioni ad inaugurare la vicenda, attraverso la menzione del *Milione* di Marco Polo che Quinn sta leggendo quando riceve la prima delle tre telefonate "fatali": «Quinn prese il libro di Marco Polo e ricominciò a leggere la prima pagina. "E questo vi conterà il libro ordinatamente siccome mesere Marco Polo, savio e nobile cittadino di Vinegia, le conta in questo libro e egli medesimo le vide. Ma ancora v'è di quelle cose le quali egli non vide, ma udille da persone degne di fede, acciò che il nostro libro sia veritieri e senza niuna menzogna». Proprio un film su Marco Polo guarda il narratore della *Stanza chiusa*, dopo il primo incontro con Sophie, moglie dell'amico scomparso di cui dovrebbe accingersi a scrivere la biografia.

racconto, attraverso la quale l'autore, in virtù dell'espedito onomastico, può rappresentare se stesso in qualità di personaggio irretito in una trama di scrittura inestricabile ed invadente, adombrando, tuttavia, l'insidia di un'identità usurpata, a partire da un nome sottratto.

A questo proposito, va detto come in *Città di vetro*, tale scambio non agisca soltanto nel tessuto della "mimesi diegetica", ma figuri altresì come "inserto" riflessivo, nella forma di una sia pur particolarissima "trattazione teorica" che ha come oggetto proprio il *Don Chisciotte* di Cervantes. Ciò si verifica allorché, in un gioco di specchi destinato a complicarsi e moltiplicarsi, il significante "Paul Auster" sembra trovare il proprio referente in carne ed ossa, il personaggio che ne è il "detentore legittimo"; egli, tuttavia, ad un Quinn illuso di aver identificato colui nel cui nome era temporaneamente trasmigrato, non può che rispondere: «Temo che si sia rivolto al Paul Auster sbagliato». Presagendo il fallimento della propria indagine, Quinn aveva ceduto alla tentazione di mettersi in contatto con il misterioso detective di cui aveva usurpato nome e funzione, per chiedere il suo aiuto; ma, a sorpresa, si trova di fronte ad uno scrittore e saggista impegnato in uno studio di «carattere speculativo»¹⁴, non sorretto da una vera e propria tesi di fondo, sul *Don Chisciotte*. Tale studio chiama in causa, in primo luogo, la questione della paternità dell'opera e, pertanto, della sua autenticità: attorno a tale interrogativo di fondo devono essere ridefiniti il rapporto fra enunciato ed enunciazione, fra scrittura e lettura e, soprattutto, l'intricato tema dell'interrelazione categoriale e funzionale fra autore e personaggio. La «triade di io» espressa nell'intreccio necessario fra Quinn, William Wilson e Work, si ripropone nella teoria secondo la quale Cid Hamete Benengeli, «autore riconosciuto» del «libro nel libro che scrisse Cervantes», sarebbe una «combinazione di tre figure differenti»: il testimone oculare, nonché dettatore della storia, identificato con Sancho, gli estensori del racconto in spagnolo letterario, ovvero il parroco e il barbiere, ed infine il baccelliere che si sarebbe occupato di volgerlo in arabo, lingua dalla quale Cervantes l'avrebbe fatto ritradurre in spagnolo. Ma non si tratta, contrariamente alle apparenze, di un Don Chisciotte abilmente giocato da chi intendeva salvarlo ponendogli sotto gli occhi lo specchio più

¹⁴ Illuminanti, per quanto appartenenti ad un differente contesto, sono le considerazioni svolte in *Fantasm* a proposito del turbamento interiore del protagonista Blue costretto a sorvegliare, senza conoscerne il motivo, «un'ombra vaga di nome Black»: «Se pensiero a questo punto è una parola troppo forte, un termine un po' meno ambizioso – speculazione, per esempio – può avvicinarsi alla realtà. Speculare, dal latino *speculari*, spiare, osservare, e legato alla parola *speculum*, cioè specchio, riflesso, immagine. Perché spiando Black nella casa dirimpetto è come se Blue guardasse in uno specchio, e capisce che invece di osservare solo un'altra persona sta osservando anche se stesso».

efficace della sua follia, ovvero il libro contenente la cronaca dei suoi errori e delle sue ridicole illusioni. Fu Don Chisciotte ad architettare il quartetto Benengeli gestendo astutamente il ritorno d'immagine ottenuto con la sapiente simulazione della propria follia. Non solo scelse gli autori predeterminandone le mosse a partire dall'assunzione di Sancho in qualità di testimone oculare; non solo predispose il copione con tutti gli atti nella loro necessaria sequenza: probabilmente fu lui stesso a ritradurre in spagnolo il manoscritto arabo. Secondo il personaggio saggista Paul Auster «Non dobbiamo crederlo incapace di tanto. Per un uomo così provetto nell'arte del travestimento, scurirsi la pelle e indossare le vesti di un arabo non poteva essere troppo difficile. Mi piace immaginarmi la scena nel mercato di Toledo. Cervantes che assume Don Chisciotte per decifrare la storia di Don Chisciotte medesimo. C'è una grande bellezza in tutto ciò». In ultimo, il motivo che avrebbe spinto il cavaliere della Mancha ad intrecciare una trama di mediazioni così truffaldina sarebbe tutto nella volontà di sperimentare sino in fondo la «dabbenaggine dei suoi simili», verificare sino a che punto sia possibile raccontare menzogne, presentando «marionette» come «persone in carne ed ossa», inducendo anche gli increduli ad un divertito consenso.

La riflessione non colpisce per la sua originalità, ma piuttosto per la sua rilevanza strutturale. L'incontro fra Cervantes e Don Chisciotte, duplicazione dell'incontro del personaggio Paul Auster con Quinn che lo ha appena informato sull'inverosimile vicenda in cui si trova irretito, conclude una trattazione in cui è difficile non cogliere una chiave di lettura dei procedimenti e dei meccanismi su cui è costruito *Città di vetro*, se non una sorta di scompaginata *mise en abyme*: dal gioco di capovolgimenti che fa del protagonista l'istanza organizzatrice del romanzo e converte i presunti padroni del gioco in esecutori fedeli di un piano predisposto, sino all'ingresso sulla scena della scrittura da parte del sedicente "secondo autore", ci si trova di fronte ad un percorso che, interno alla pagina, è destinato a consumarsi in essa, nonostante gli apparenti intervalli fatti di illusorie incursioni nel "reale". Ma soprattutto, attribuendo tali considerazioni ad un autore *fictional* che porta il suo nome, rappresentandosi in modo assai trasparente nei panni del personaggio d'invenzione, Paul Auster adombra quello che Genette ha individuato come « un invito [...] a venir egli stesso considerato[...] una finzione chisciottesca, raggiungendo così, a dir poco, il vortice borgesiano». ¹⁵ Un vortice borgesiano, è il caso di precisarlo, che

¹⁵ G. GENETTE, *Palinsesti*, trad. ital., Torino, Einaudi, 1997, pp. 383-384: il riferimento è alle considerazioni contenute nella *Vida de Don Quijote y Sancho Panza* di Miguel Unamuno che, portate alle estreme conseguenze, inducono ad ipotizzare Cervantes come invenzione di Don Chi-

può finire con l'attrarre anche la dimensione della critica: quasi che l'istanza organizzatrice del testo e il testo stesso abbiano già predisposto i modi e le forme degli interventi destinati a gravitar loro intorno, in un gioco che trasforma in pedina chiunque decida di parteciparvi.

In quest'ottica acquista evidenza il legame che unisce il protagonista del romanzo cervantino e il personaggio di Quinn di *Città di vetro*: identità funzionale e relazione di omologia, che Auster mette in luce ricorrendo ancora una volta all'elemento onomastico, anche se questa volta non di vera e propria omonimia si tratta, ma, di una più velata (ma non certo meno avveduta) coincidenza di iniziali. Quinn condivide con Don Chisciotte anche il tragico destino che, tuttavia, non si precisa, nel suo caso, come vera e propria morte, ma comunica la sensazione, peraltro più sfocata ed inquietante, di una scomparsa, forse di una fuga: tutto ciò lascia senza una risposta univoca e definitiva proprio la domanda che Quinn rivolgeva a se stesso nello sfaldarsi progressivo della coscienza e della visibilità: «Che cosa succederà quando non ci saranno più pagine nel taccuino rosso?». Ma soprattutto, una fuga o una scomparsa contemplano la possibilità di un ritorno.

È lo stesso autore della *Trilogia* a dichiarare che i suoi personaggi non muoiono mai¹⁶ e questo non di rado coincide con il loro trasmigrare di testo in testo o, per meglio dire, con il trasmigrare del loro nome: e se un detective di nome Quinn viene menzionato nella *Stanza chiusa*, oltremodo interessanti sono le parole del "trascrittore" che pongono fine a *Città di vetro*: «Il mio pensiero rimane con Quinn. Sarà per sempre insieme a me. E dovunque sia andato a scomparire, gli auguro buona fortuna». Parole peraltro precedute dalla seguente dichiarazione: «Sono convinto che Auster si sia comportato male da cima a fondo. Se la nostra amicizia è finita deve solo incolpare se stesso». Noi sappiamo soltanto che, alla vista del

sciotte, e quest'ultimo, insieme a Sancho, come dettatore effettivo della *Vida* stessa.. Influente rispetto alla strategia austeriana ci sembrano le affermazioni dello studioso spagnolo riportate da Genette: «Aggiungerò che molto spesso consideriamo uno scrittore come una persona reale e storicamente autentica perché vediamo in carne ed ossa, e crediamo semplici creazioni della fantasia i personaggi che sono il frutto della sua immaginazione. Ma è il contrario: quei personaggi esistono veramente, e si servono di chi ci sembra in carne ed ossa per prendere essi stessi forma davanti agli uomini». Alla luce di tali suggestioni appare tutt'altro che irrilevante il fatto che in *Città di vetro*, ad indicare il detective Auster alla moglie di Peter Stillman Jr. sollecitando quindi l'esistenza di Auster/Quinn, sia un ex poliziotto il cui nome è Michael Saavedra. A proposito delle implicazioni presenti in questo «omaggio antroponimico» a Miguel de Cervantes Saavedra, vd. MARZANO, *L'onomastica...*, cit., pp. 224-225, n. 48.

¹⁶ AUSTER, *Una menzogna quasi vera...*cit., pp. 20-21: «La sola volta in cui per uno dei miei personaggi esiste l'eventualità della morte è in *La musica del caso*, proprio alla fine. Io stesso non sono molto sicuro che il mio personaggio sia morto...».

taccuino di Quinn, una forte inquietudine si era impadronita dello scrittore-saggista, spaventato alla sola idea portarlo a casa propria. Paul Auster autore del *Taccuino rosso* racconterà di aver provato una forte sensazione di spavento nel ricevere la telefonata dell' uomo dall'accento spagnolo che chiedeva di parlare con Quinn.

Oscurità

Quinn “legge” il percorso di Stillman, l'uomo che è incaricato di pedinare, ed è il suo stesso percorso a trasformarsi in scrittura attraverso le annotazioni affidate via via al taccuino rosso. È, letteralmente, una scrittura che cammina, scandita dal ritmo dettato dalle esigenze del pedinamento: i passi fisicamente compiuti corrispondono ad altrettanti passi del suo rapporto, nella sofferta simultaneità di due azioni definite «non agevolmente compatibili» come camminare e scrivere.¹⁷ Peter Stillman, già accademico insigne e giudicato, molti anni prima, malato di mente per le sevizie commesse nei confronti del figlioletto, è tornato in libertà dopo un lungo periodo di segregazione. I crimini passati, la cui possibile reiterazione Quinn ha il compito di prevenire, sono il frutto della follia che lo spinge a voler ristabilire in terra la condizione edenica in cui «i nomi e le cose erano intercambiabili», prima che, con la caduta, i nomi cominciassero a «staccarsi dalle cose» e le parole a degenerare «in un ammasso di segni arbitrari». Lo stesso Stillman sarebbe autore di un libro di ispirazione miltoniana, fondato sulla convinzione che nel «nel paradiso terrestre il solo compito di Adamo era stato inventare il linguaggio, dare il proprio nome ad ogni oggetto e creatura. In tale condizione d'innocenza, la lingua era penetrata direttamente nel vivo del mondo. Le parole non si erano semplicemente applicate alle cose che vedeva: ne avevano svelato le essenze, le avevano

¹⁷ Ma si veda AUSTER, *Dai dolci ai sassi. Note sul francese di Beckett* (1975), in *L'arte della fame*, trad. ital., Torino, Einaudi, 2002, pp. 69-74. Nel saggio, dedicato a *Mercier et Camier*, uno fra i testi beckettiani in cui compare un personaggio di nome Quin, Auster parla di una prosa che «procede al passo e a un certo punto si comincia ad avere la netta sensazione che da qualche parte, sepolto nel profondo delle parole, un metronomo silenzioso scandisca i ritmi delle deambulazioni di Mercier e Camier. Pause, iati, svolte improvvise della conversazione e delle descrizioni non spezzano questo ritmo (che è già stato saldamente fissato), ma ne sono piuttosto determinate, così da avere un effetto non disgregante, ma contrappuntistico e integrativo». Sarebbe il Beckett «lettore di Dante fra i più acuti» a mettere a frutto la lezione del maestro e, a questo proposito, Auster riporta un passo del *Discorso su Dante* di Mandel' stam in cui si afferma: «L'Inferno, e ancor più il Purgatorio, esaltano l'andatura umana, la misura e il ritmo del passo, il piede e la sua forma [...]. La filosofia e la poesia, per lui, sono sempre in moto, sempre in piedi. Perfino una sosta è una concentrazione di moto accumulato: la piattaforma d'una conversazione viene creata con sforzi d'alpinista».

letteralmente vivificate». Il libro comprende anche una sezione dedicata alla biografia di un certo Henry Dark, segretario particolare di Milton, al quale quest'ultimo, divenuto cieco, avrebbe dettato molte fra le sue composizioni, e che sarebbe emigrato nel Nuovo Mondo dopo la morte del poeta. A Boston, nel 1690, avrebbe scritto un libello intitolato *La nuova Babele*, di cui sarebbe sopravvissuta un'unica copia trovata casualmente dallo stesso Stillman nel solaio della sua casa di Cambridge. Scritto in « nitida prosa miltoniana», il testo «illustrava le ragioni per cui si sarebbe potuto costruire il paradiso in America».

Che Henry Dark non esista e che il testo a lui attribuito sia un vero e proprio apocrifo¹⁸ è quanto viene rivelato a Quinn dallo stesso Stillman nel corso di uno dei loro colloqui: egli è l'autore effettivo del libello e riflettendo, su invito dell'interlocutore, circa il significato del nome attribuito all'autore fittizio, respinge come banale l'accostamento con le tenebre e l'oscurità per soffermarsi sulle iniziali H.D. Queste conterrebbero un'allusione al personaggio di Lewis Carroll Humpty Dumpty, l'uovo parlante che nel sesto capitolo di *Attraverso lo specchio* delineerebbe «il futuro delle speranze umane, indicando la traccia per la nostra salvezza: diventare padroni delle parole che pronunciamo, far sì che il linguaggio corrisponda alle nostre necessità». L'uovo rappresenterebbe, inoltre, la condizione dell'intera umanità, non ancora individuata nella forma che incarna il suo destino. Anche Humpty Dumpty, al pari dell'uomo, è una creatura caduta: compito dell'umanità sarà ricomporlo al fine di ricomporre se stessa. La paradossale argomentazione di Stillman prosegue includendo nella sua improbabile catena associativa anche il proverbiale «uovo di Colombo», di colui che «cercava il Paradiso Terrestre e scoprì il Nuovo Mondo». «Non è ancora troppo tardi – conclude Stillman – per trasformarlo in paradiso».

Il rinvio al romanzo di Carroll, in cui la protagonista entra in uno specchio-scacchiera, per trasformarsi in una pedina, sintetizza assai efficacemente, con l'immagine di un universo rovesciato fatto anche di libri che si leggono al contrario, alcune fra le suggestioni che *Città di vetro* ci ha reso familiari: il passaggio dal ruolo di osservatore esterno a quello di elemento interno all'oggetto osservato, il ribaltarsi della prospettiva e il relativizzarsi

¹⁸ Altrove abbiamo avuto occasione di soffermarci sul rapporto di contiguità che il termine "apocrifo" intrattiene, non solo etimologicamente, con l'idea di una cripto-verità tanto più assoluta quanto più in attingibile e di evidenziare come, nel passaggio dall'ambito scritturale a quello letterario, si assista ad una dialettica fra persistenza e ridefinizione di tale rapporto. Un discorso analogo è praticabile per le altre categorie rispetto alle quali "apocrifo" appare coestensivo, quali "non autorizzato", "non autentico" ed "extra-canonico". Cfr. A. CARREGA, *Al posto dell'altro: in margine al Don Chisciotte per una riflessione sull' "apocrifo letterario"*, «L'Immagine riflessa», *Apocrifi*. N.S. Anno V (1996), N. 2, pp. 223-250.

del privilegio dello sguardo.

Non dovremo, tuttavia, seguire l'invito di Stillman ad accantonare, come ovvia e scontata, l'allusione alle tenebre e all'oscurità contenuta nel cognome Dark, allusione che, nella sua provocatoria trasparenza, presenta un'indiscussa rilevanza sul piano strutturale e tematico, a livello dell'enunciato come dell'enunciazione. Un filo collega, infatti, l'operazione apocrifia, la "finzione d'autore"¹⁹ che conferisce un'esistenza immaginaria a Henry Dark, figura di un'alterità protettiva e deresponsabilizzante, e il farsi *dark*, lo «scurirsi» di Don Chisciotte nel presunto travestimento che gli consente di portare allo scoperto, accreditandone simultaneamente la distanza, la non appartenenza a sé, l'opera così sapientemente congegnata: opera che può infondere vita e movimento ai segni alfabetici, alle parole e ai nomi a condizione che siano la stessa esperienza e lo stesso vissuto a convertirsi in un tessuto di segni, di nomi e di parole.

Del resto, la sensibilità di Auster di fronte al nesso fra oscurità e scrittura è fittamente testimoniata non solo in *Città di vetro* e in altri racconti appartenenti o meno alla *Trilogia*, ma anche nell'ambito della sua produzione non narrativa. Dall'oscurità come condizione babelica connaturata a ciascuno e che ciascuno cerca di decifrare in quella dei suoi simili,²⁰ sino all'oscurità «nascondiglio», alla «magica oscurità» che «ha il poter di creare eventi»;²¹ per arrivare, infine, all'assenza di luce che accompagna l'esaurirsi della vicenda di Quinn, quando a questi non resta che smarrirsi e quindi dissolversi nella trama illusoria costruita su di un "caso" di cui ha perduto definitivamente il controllo, un caso che, a quanto pare, si è concluso a sua insaputa, secondo modalità di cui egli è rimasto all'oscuro.

La traccia onomastica

Creare vite significa, innanzi tutto, «far scaturire i nomi dal nulla»,²² partecipare di quell'esperienza che Auster definisce «uno degli aspetti davvero magici della scrittura».²³ La scelta dei nomi inventati, come spiega il narratore della *Stanza chiusa*, può essere dettata dall'inclinazione per la caricatura, per il gioco verbale, per l'allusione irriverente, ma anche affi-

¹⁹ Si tratta della pratica che, secondo GENETTE, *Soglie*, cit., p. 47, consiste nell'attribuzione di un testo, da parte del suo autore effettivo, ad un autore fittizio (*auteur supposé*), che viene dotato di una specifica, immaginaria, consistenza esistenziale e biografica.

²⁰ AUSTER, *Una menzogna quasi vera...*, cit., p. 30.

²¹ AUSTER, *La stanza chiusa*, cit., p. 238.

²² AUSTER, *La stanza chiusa*, cit., p. 250.

²³ AUSTER, *Una menzogna quasi vera*, cit., p. 81.

darsi, come più spesso accade, a categorie predisposte: i presidenti degli Stati Uniti, i colori, i personaggi fittizi, il cielo, la musica, le leggende dello sport o i comici del muto. Non mancano scelte originate dai ricordi personali ed è contemplata la possibilità di usare un anagramma del proprio nome. Da questo reticolo di procedimenti inventivi, da questa varietà di trovate onomastiche non è certo esente il testo che qui abbiamo scelto per la nostra rapsodica incursione, molto al di là di ciò che in essa è stato preso in esame: ma si tratta di un racconto in cui la componente diegetica e quella critico-riflessiva interagiscono in un rapporto di complicità sapientemente istituito ed altrettanto sapientemente dissimulato. Ciò fa sì che tali procedimenti ci giungano ironicamente filtrati e associati di volta a prospettive parziali e fluttuanti, a soggettività disgregate, in contesti comunicativi che ne relativizzano la portata e ne evidenziano l'opinabilità.

Oltre l'*interpretatio* e l'omaggio letterario, oltre la spia di appartenenza culturale o biografica, le singole scelte onomastiche attuate da Auster valgono soprattutto come anelli di una catena fatta di reciproci rinvii, di allusioni e di prolungamenti interni ed esterni al testo, di cui è difficile non cogliere la valenza strategica e l'incidenza sul piano strutturale. Esse, inoltre, vengono, per così dire elevate alla seconda potenza, proiettate in una dimensione metalinguistica e metaletteraria dall'operazione onomastica che tutte le incornicia e le attrae, vale a dire quella condotta sul nome proprio dell'autore e sul nome (o sui nomi) di quelle che ormai possiamo indicare come le sue maschere e i suoi simulacri.

In *Città di vetro* è proprio la traccia onomastica, questa traccia non sempre lineare, talvolta ramificata e confusa, non di rado volutamente fuorviante a guidarci nei meandri di quella storia che ha inizio con il romanzo moderno e ne firma, con Cervantes, l'atto di nascita: la storia di un'identità ora scissa, ora frammentata alla quale una mitologia, anch'essa tutta moderna, della coerenza, della consapevolezza e dell'integrità ha voluto dare il nome di autore.