

Mauro Pala

L'apoteosi del caso: nella costellazione metropolitana di Paul Auster

* Mauro Pala è ricercatore di letteratura angloamericana all'Università di Cagliari. Si occupa soprattutto di narrativa contemporanea.

Un apprendistato metropolitano

Una città, uno sfacelo di dovizia.¹

1. William Carlos Williams, Franklin Square, in Poesie, Torino, Einaudi, 1961, p.168.

2. "So che a Brooklyn, e in generale a New York, succedono cose terrificanti [...], ma tutto sommato la città funziona. Malgrado l'enorme carica potenziale di odio e di violenza, la gente si sforza quasi sempre di andare d'accordo". P. Auster, *Smoke e Blue in the Face*, trad. it. di Igor Legati; Torino, Einaudi, 1995, p. 17; in seguito S.

3. "Il vandalismo diventò un problema così grave da rendere ogni riparazione una fatica di Sisifo [...]. Le strade, grigie e squallide; dappertutto ammassi di rifiuti, poveri disgraziati che si trascinavano senza una meta", P. Auster, *The Invention of Solitude* (1982), London, Penguin, 1988, trad. it. di M. Bocchiola: *L'invenzione della solitudine*, Milano, Anabasi, 1993, p. 66; in seguito IS.

4. P. Auster, *The Red Notebook*, London, Faber & Faber, 1995, p. 45. (le traduzioni sono mie; in seguito RN). Nell'antologia di poesia francese che cura nel *Red Notebook*, Auster evidenzia diversi motivi legati alla città.

5. Cfr. Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air*, London, Penguin, 1982, (trad. it. *L'esperienza della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1984).

6. "Nel senso più letterale del termine, mi considero un realista. Il caso è parte della realtà." (RN, p. 116)

7. Fredric Jameson, Hans Haacke

La città come fulcro e metafora dell'esistenza caratterizza l'intera opera narrativa di Paul Auster, da *The Invention of Solitude* del 1982 alla *New York Trilogy* del 1985-86, per arrivare alla recente sceneggiatura di *Smoke e Blue in the Face* dove lo scrittore coadiuva il regista Wayne Wang – una produzione che testimonia una sorta di osmosi tra l'autore e la città, ma con alcuni distinguo sulla natura mutevole di quest'ultima: la New York del romanziere differisce infatti sostanzialmente da quella dello sceneggiatore Paul Auster. La prima, anche cronologicamente, quella della *Trilogy* e di *In The Country of Last Things*, si presenta come "non luogo" spaesante e alienato; l'altra, la Brooklyn di *Smoke*, è piacevole e rassicurante, "uno dei posti più democratici e tolleranti del pianeta", dove "vive gente d'ogni razza, religione e condizione sociale".²

Questi estremi dello stesso luogo, questi due punti di vista antitetici, sono anche i poli di una biografia che ruota intorno alle metropoli. Paul Auster nasce nel 1947 a Newark, nella propaggine della Great New York oltre lo Hudson, poi si trasferisce alla Columbia University, nell'*uptown* dove ambienterà *City of Glass*, infine va a risiedere con la famiglia a Brooklyn. Il marchio della città contraddistingue l'adolescenza nel New Jersey, in bilico tra quella provincia asfittica cantata da Bruce Springsteen e il miraggio metropolitano.

Nell'autobiografia *The Invention of Solitude*, rievocando le vicende del padre speculatore immobiliare, Auster rivive la decadenza di Jersey City verso la metà degli anni Settanta: "Le città si putrefacevano e sembrava che non importasse a nessuno. [...] L'ultima volta che sono stato a Jersey City (almeno dieci anni fa) mi sono trovato in un luogo da incubo, dove sembrava fossero passati gli Unni".³ È l'avverarsi sinistro della profezia di Jane Jacobs sul declino delle città americane, negli stessi anni in cui anche la prospiciente Grande Mela era prossima alla bancarotta. L'itinerario metropolitano di Auster prosegue, dopo l'università, a Parigi, secondo la tradizione di quell'apprendistato che egli descriverà come un mito letterario di questo secolo.⁴

Confesserà poi a suo figlio, al quale la biografia è dedicata: "Ho passato la maggior parte della vita da adulto camminando per le città, per lo più straniere. Ho passato la maggior parte della mia vita da adulto chino

su un breve rettangolo di legno, concentrato su un rettangolo di carta ancora più piccolo” (*IS*, p. 105).

Fin dalla stanza parigina, a diciott’anni, scrittura ed esperienze urbane sono strettamente legate. Dai panorami di New York e Parigi alla concentrazione del tavolo di lavoro, una sola “zoomata” abbraccia quelli che sono “i limiti del mondo conosciuto” (*IS*, p. 105) e, contemporaneamente, i luoghi fisici della scrittura, dove spazio e tempo coincidono.

Ideologicamente, Auster è figlio di quella fase storica che Marshall Berman sintetizza nel titolo del famoso *hit* di Bob Dylan “Bringing It All Back Home”,⁵ dove quel “riportando tutto a casa” compendia i vari aspetti della delusione per l’insuccesso del movimento negli anni Sessanta. Alienazione, violenza cieca e sospetto verso gli apparati di potere già caratterizzavano la prosa criptica di William Burroughs o Thomas Pynchon. La stessa inquietudine riemerge poi nella generazione di Don De Lillo o di Donald Barthelme, come sintomo di quella generale diffidenza verso il sistema e l’*american way of life* acuitasi dopo il Vietnam con la crisi istituzionale del Watergate.

Sebbene non rientri nel fenomeno dell’avanguardia,⁶ Auster altera i dettami della prosa realista, contravvenendo alla nozione diffusa per cui “i romanzi non dovrebbero fare eccessivo affidamento sull’immaginazione” (*RN*, p. 116), e, in questo senso, la sua prosa rientra nella sensibilità postmoderna – un’etichetta spesso abusata, che nel caso di Auster riflette soprattutto l’interesse per l’elemento “contingente” e “imprevedibile” (*RN*, p. 117). È appunto questo elemento a far vacillare tutte le nostre certezze, per cui, come sostiene Frederic Jameson,⁷ una sconcertante “casa degli specchi” sostituisce ogni possibile sistema di riferimento nel campo della rappresentazione, sia visiva che testuale.

Viene così a mancare la base per ogni genere di discorso, e la città della *Trilogy* o di *In the Country of Last Things*,⁸ oppressiva e inestricabile, restituisce questo clima di perenne insicurezza. *Smoke* e *Blue in the Face* sono l’altra faccia della medaglia, il quartiere rassicurante a misura d’uomo. Mentre in queste opere abbiamo ancora a che fare con una città rappresentata in modo corale, i primi libri di Auster descrivono, in uno stile straniante, una *metropoli* alienata. Anche questi romanzi si confrontano però con le grandi questioni sociali dell’America contemporanea, che riemergono come problemi esistenziali nella vicenda dei personaggi: i quali, di solito, hanno vissuto in prima persona la fase della contestazione, finendo poi per ritirarsi dalla vita pubblica.

C’è chi, come in *Leviathan*,⁹ diventa un dinamitaro che attenta simbolicamente, in nome di una speranza tradita, alle decine di Statue della Libertà sparse negli Stati Uniti. O chi, come il Nashe di *The Music of Chance*,¹⁰ sperpera una consistente eredità paterna percorrendo immense distanze in autostrada per giocare infine il tutto per tutto a un tavolo da poker. L’identità fortemente autobiografica di questi romantici solitari viene compromessa da circostanze inopinabili. È questa crisi il vero soggetto del testo, l’eco di un disagio più generale dolorosamente introiettato dal protagonista, che di volta in volta si riduce a un barbone, un recluso o un ricercato: a un *dropout*, insomma.

and the Cultural Logic of Postmodernism, in B. Wallis, ed., *Hans Haacke: Unfinished Business*, Cambridge, MIT Press, 1987, p. 42.

8. P. Auster, *In the Country of Last Things*, New York, Viking Penguin, 1987 (in seguito CLT).

9. P. Auster, *Leviathan*, New York, Viking Penguin, 1992, (trad. it. *Leviatano*, Guanda, Milano 1994).

10. P. Auster, *The Music of Chance*, New York, Viking Penguin, 1990 (in seguito MC).

11. Walter Benjamin, *Infanzia berlinese*, Torino, Einaudi, 1973, p. 9. Per le analogie tra Paul Auster e Walter Benjamin vedasi lo studio di Peter Kierkegaard, *Cities, Signs and Meaning in Walter Benjamin and Paul Auster, or Never Sure of Any of It*, in “*Orbis litterarum*”, n. 48 (1993), Copenhagen.

12. John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, Harmondsworth, Penguin, 1986 (1925), pp. 108-109. A. Scalero (trad. it. *Nuova York*, Milano, Dall’Oglio, 1932).

13. P. Auster, *City of Glass*, Harmondsworth, Penguin, 1985, trad. it. di D. Vezzoli, *La città di vetro*, Milano, Anabasi, 1994, p. 6; in seguito CG.

14. Cfr. Walter Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986, p. 544.

15. Massimo Cacciari, *Metropolis*, Roma, Officina Edizioni, 1973, p. 10.

16. Daniela Daniele, *Città senza mappe*, Alessandria, Dell’Orso, 1994, p. 82.

17. P. Auster, *Moon Palace*, New York, Penguin, 1989, p. 56 (in seguito MP).

18. Georg Simmel, *Le grandi città e la vita dello spirito* in F. Choay, *La città. Utopia e realtà*, Torino, Einaudi, vol. II, 1973, p. 422.

19. "Credo che Brooklyn non abbia mai vissuto un giorno peggiore di quello in cui hanno trasferito i Dodgers in California... e in cui hanno demolito il campo di Ebbets Field [...] non c'era niente di meglio... lo stadio... il campo sembrava un club di vecchi amici" (S, p. 244).

20. Benjamin, Parigi capitale del XIX secolo, cit., p. 545.

21. Ivi, pp. 549, 550.

22. Ivi, p. 553.

23. Cfr. W.B. Faris, *The Labyrinth As Sign*, in M. A. Caws, ed., *City Images*, New York, Gordon & Breach, 1991, pp. 33 sgg.

24. Walter Benjamin *Angelus Novus*, trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 134.

25. L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London, Routledge, 1988, p. 5.

26. P. Auster, *Mr. Vertigo*, New York, Viking Penguin, 1994, trad. it. di S. Basso, *Mr. Vertigo*, Torino, Einaudi, 1995.

27. Cfr. Fredric Jameson, *Il postmoderno*, trad. it. di S. Velotti, Milano, Garzanti, 1989, p. 48.

28. Cfr. fra i tanti Siegfried Krauer, *Il romanzo poliziesco*, trad. it. di R. Cristin, Roma, Editori Riuniti, 1984.

29. K. Lynch, *The Image of the City*, Cambridge (Mass.), M.I.T. Press, 1960, p. 24, trad. it., *L'immagine della città*, 1975, Venezia, Marsilio, p. 24.

30. Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*, Torino, 1976, pp. 234-35.

31. Cfr. su questo aspetto R. Sennett, *La coscienza dell'occhio*, Milano, 1994, pp. 22 sgg.

32. "Ad un certo punto, le cose si disintegrano in melma, o polvere, o frammenti, e ciò che ottieni è qualcosa di nuovo, alcune particelle o

Tali storie hanno un che di inquietante, ma, poiché la tragedia personale ha sempre una spiegazione, la parabola si conclude al termine di una concatenazione logica stringente. La voce del narratore, generalmente un alter ego dello stesso Auster, registra le reazioni del protagonista all'evolversi degli eventi che si configurano come fasi di una tragica presa di coscienza, una sorta di iniziazione simbolica.

La città sullo sfondo è insieme poliedrica e ambigua: come sito fisico, nella sua indecifrabilità, è il palcoscenico di trame dall'esito oscuro. Strettamente legata a questa, è la metropoli come luogo mentale, il labirinto, dove, in un clima di incertezza, i personaggi si dibattono prigionieri del caso. C'è, inoltre, una dimensione cittadina metaforica e metanarrativa, che evidenzia l'insufficienza dei sistemi di rappresentazione, l'impossibilità della scrittura di rendere il reale divenuto troppo complesso.

Quella di Auster è dunque una scrittura che, pur con l'eccezione di *Smoke*, esprime malessere e un senso di impotenza claustrofobica affine all'entropia di Thomas Pynchon. Ma sono Kafka e Beckett, filtrati attraverso alcuni motivi della letteratura fantastica, le fonti primarie di Auster. Muovendosi nei meandri metropolitani, lo scrittore non cede mai alla tentazione del panorama, e i suoi percorsi tra le vie e le piazze sono altrettante esplorazioni della psiche dei personaggi. Auster sostiene, ad esempio, che vi sia una stretta relazione tra il camminare nella città e il processo di rammemorazione:

A volte camminando per la città ci sembra di non essere diretti in nessun posto [...], e che sia solo la nostra stanchezza a dirci dove e quando ci dobbiamo fermare. Ma proprio come un passo conduce inevitabilmente al successivo, così quel pensiero scaturisce ineluttabilmente da quello precedente, e nel caso in cui un pensiero ne origini diversi (diciamo due o tre, equivalenti nelle rispettive conseguenze) sarà necessario non solo seguire il primo fino alla conclusione, ma anche andare a ritroso fino alla posizione originaria (*IS*, p. 131).

Qui è evidente come la città funzioni da laboratorio della narrazione, ponte naturale fra il sedimentarsi della memoria e l'inizio della storia: il passaggio dall'esperienza della strada alla riflessione è immediato. Ciò che interessa Auster, infatti, è "come il lavoro dell'immaginazione intersechi la realtà" (*RN*, p. 122) e, poiché la fantasia *deve* intrecciarsi col reale, la città è comunque un sito concreto, fatto di strade, indirizzi, edifici di pietra e mattoni, la cui ubicazione è spesso annotata con cura. "Perché la verità è più strana della *fiction*" (*RN*, p. 117) e il frequente riferimento a vie, incroci, indirizzi, accentua il senso di spaesamento.

Il lato perturbante coincide per Auster con quell'elemento imponderabile sul quale ci fanno riflettere le coincidenze, gli incontri inattesi o, come capita in *Moon Palace* e *The Music of Chance*, le eredità: tutti quegli elementi insomma che sconvolgono la monotonia dell'esistenza. Egli ne resta affascinato, pur senza riuscire a farsene una ragione: i romanzi diventano "la storia delle mie ossessioni [...], la saga delle cose che mi

tormenta” (RN, p. 123).

In questa prospettiva, la metropoli, che è sempre e solo New York, diventa il luogo più adatto all’evento inatteso. Avventurarsi nei meandri cittadini è come riflettere sul senso delle cose, perché:

Quello che veramente facciamo passeggiando per una città è pensare, e pensare in modo tale che i nostri pensieri formino un itinerario, e questo itinerario più o meno corrisponda ai passi che abbiamo compiuto, in modo che, alla fine, possiamo dire con sicurezza che abbiamo viaggiato e, anche se non abbiamo lasciato la nostra stanza, c’è stato un viaggio, e possiamo dire con sicurezza che siamo stati in un luogo, anche se non sappiamo dove si trova (IS, p. 132).

Non esistono confini tra viaggi reali e immaginari perché entrambi implicano percorsi mentali: abbandonandosi al procedere dei propri passi, il personaggio di Auster coglierà la dimensione magica della città, oltrepasserà quella soglia cui alludeva Benjamin quando scriveva: “Non sapersi orientare in una città non vuol dire molto. Ma smarrirsi in essa come ci si smarrisce in una foresta, è una cosa tutta da imparare”.¹¹ Una città, quella di Auster, giocata sull’equivoco del doppio: reale e immaginaria, luogo fisico e, allo stesso tempo, schermo delle proiezioni di chi vive in questa metropoli del caso. A questa doppia natura corrisponde, come vedremo, una frequente alternanza tra luoghi pubblici e privati.

La metropoli e il doppio

Jimmy Herf si avviò lungo il bordo della strada; attraverso le suole consunte percepiva i ciottoli appuntiti [...], proseguì schizzando attraverso pozzanghere piene di cielo [...]. Per la gloria del sole e per la gloria della luna e per la gloria delle stelle... continuava a camminare.¹²

Auster così commenta il movimento di camera che introduce l’ultima sezione di *Smoke*, il racconto di Auggie Wren: “d’improvviso, l’obbiettivo si avvicina ancora di più, fin dove è effettivamente possibile. Lo spettatore non se l’aspetta e ha l’impressione che la cinepresa abbatta un muro e superi l’ultima barriera che la separa dall’intimità umana. In un certo senso, la carica emotiva del film è contenuta in quell’inquadratura” (S, p. 15). Analogamente, David Quinn, il protagonista di *City of Glass* (1985), primo romanzo della *New York Trilogy*, assume contorni definiti stagliandosi progressivamente contro lo sfondo della metropoli, in una sequenza di frasi che ricordano l’effetto di una lunga “zoomata”.

Dall’anonima *skyline* scendiamo fin nell’appartamento di Quinn, venendo a sapere che lavoro fa: scrittore, uno scrittore di gialli per l’esattezza, al quale i diritti d’autore garantiscono un reddito sufficiente a condurre l’esistenza normale di *single* newyorkese, le serate divise tra cinema, opera e baseball, secondo le stagioni. È trentacinquenne, è stato

agglomerato di materia che non può essere identificato. È un blocco, una pagliuzza, un frammento del mondo che non ha luogo: una cifra della sua cosalità” (CLT, pp. 35-36).

33. Cfr. Daniele, *Città senza mappa*, cit., p. 4.

34. È questo l’esercizio cui deve sottostare Stanley Fogg in *Moon Palace* quando è chiamato a descrivere il mondo a un vecchio cieco: “Mi resi conto che non avevo mai appreso il modo di guardare da vicino alle cose e ora che mi veniva richiesto di farlo, i risultati erano terribilmente inadeguati. Fino ad allora, avevo sempre avuto una tendenza a generalizzare, per vedere similitudini tra le cose piuttosto che differenze” (MP, p. 121).

sposato e padre, ma ora moglie e figlio sono morti e, a causa di questa sciagura, conduce un'esistenza ritirata, celandosi dietro lo pseudonimo di William Wilson. Da giovane, aveva pubblicato diverse raccolte di poesie, saggi e commedie, ma ora che "una parte di sé era morta" non voleva più smettere la "maschera di quello pseudonimo" che tornava utile per tutte le incombenze legate al lavoro. Unica eccezione a questa vita dimessa, gli unici casi in cui Quinn prova ancora gioia genuina, sono le passeggiate attraverso Manhattan: "la cosa che preferiva fare in assoluto era camminare: quasi ogni giorno, col bello o col brutto tempo, col caldo o col freddo, usciva dal suo appartamento e andava a zonzo per la città: non è che avesse una meta precisa, andava semplicemente ovunque lo portassero le gambe".¹³

Camminare in città diventa allora per Quinn una terapia e il confuso susseguirsi dei luoghi agisce su di lui come un efficace ansiolitico:

Ogni volta che faceva una passeggiata, era come se si lasciasse alle spalle la propria persona e, arrendendosi al movimento delle strade, riducendosi a un occhio che guarda, riusciva a sottrarsi all'obbligo di pensare, il che, più di ogni altra cosa, gli concedeva un po' di pace, un salutare vuoto interiore [...]. New York era uno spazio inesauribile, un labirinto di passi interminabili, e per quanto lontano si spingesse, per quanto a fondo arrivasse a conoscerne i quartieri e le strade, la città lo faceva sempre sentire smarrito. Smarrito non solo dentro la città, ma anche dentro se stesso [...]. Durante le sue passeggiate migliori, riusciva ad avere la sensazione di non essere in nessun posto. [...] New York era il nessun posto che si era costruito intorno, e adesso sapeva di non aver più alcuna intenzione di andarsene (CG, p. 6).

Passeggiare apre le porte dell'esperienza, anzi rende coscienti della genesi di qualsiasi esperienza genuinamente moderna. Leopold Bloom in *Ulysses*, Franz Biberkopf in *Berlin Alexanderplatz* e Jimmy Herf in *Manhattan Transfer* sono solo alcuni tra i tanti camminatori instancabili per le vie della città novecentesca. "Chi cammina a lungo per le strade senza meta viene colto da un'ebbrezza. Ad ogni passo l'andatura acquista una forza crescente; la seduzione dei negozi, dei bistrot, delle donne sorridenti diminuisce sempre più e sempre più irresistibile si fa, invece, il magnetismo del prossimo angolo di strada".¹⁴ Walter Benjamin teorizza così la figura del *flâneur* il quale, mescolandosi alla folla nel suo girovagare, prova un'ebbrezza che annulla la sua identità. È lo stesso anonimato cui tende David Quinn, quando si fa sopraffare dalle sensazioni molteplici che solo la metropoli può offrire.

Per molti teorici della modernità, da Sombart, a Simmel, alla scuola di Chicago, allo stesso Benjamin, la città, crescendo oltre certi limiti e divenendo così *metropoli*, luogo "dove si impone il Geist, non l'individuo",¹⁵ schiaccia il singolo nella sua immensità. La letteratura modernista registra questo disagio, deprecandolo, mentre nel modo di sentire postmoderno abbiamo una "Babele priva dei tratti inquietanti e distopici della città satanica che Eliot aveva lasciato in eredità".¹⁶ Auster fa di necessità virtù e considera naturale che la metropoli abbia un effetto spaesante,

pur continuando, nell'intimo, a vagheggiare la dimensione familiare della Brooklyn di *Smoke*.

Il cittadino Quinn si fa massa e anche la narrazione deve adeguarsi a questo carattere collettivo. Auster parla anche dell'autobiografico *Book of Memory* come di un'opera collettiva: "da una parte è un lavoro su di me, dall'altro, è sulla comunità" (RN, pp. 144, 145). È l'esperienza della metropoli ad assimilare i confini tra "prima e terza persona al punto da farli sovrapporre". Nella New York "spazio inesauribile", ha senso il paradosso di Rimbaud "Je est un autre" (RN, p. 107) e solo qui, dove si allenta la nozione di identità personale, è possibile a Quinn "lasciare se stesso alle spalle".

La metropoli, questo sito che aliena e fluidifica l'ego, seppure frutto della modernità, ha radici mitiche: sempre nelle parole di Benjamin, "incarna architetture oniriche" come "i labirinti", il cui abitante tipo è "l'uomo della folla" già delineato da Poe.

Nei romanzi di Auster, la massa della megalopoli newyorkese ha una duplice funzione: nel plasmare il comportamento sociale, può generare alienazione:

C'è uno sguardo particolare negli occhi dei newyorkesi quando camminano per le strade, una forma naturale e forse necessaria di indifferenza verso gli altri. Non importa il tuo aspetto, per esempio, o gli abiti oltraggiosi e le pettinature bizzarre, [...] d'altra parte, il modo in cui uno si comporta al di là dell'abito che indossa, è della massima importanza.¹⁷

In questa descrizione, si possono rintracciare echi di Georg Simmel, che giudicava schizofrenia e alienazione caratteristiche congenite del tipo metropolitano, costretto dall'eccesso di stimoli dell'ambiente a sviluppare una difesa nel comportamento *blasé*.¹⁸ Quest'atteggiamento corrisponde, ancora una volta, all'esistenza in incognito di Quinn.

D'altra parte, è sempre la massa a creare una serie di miti che accomunano, un patrimonio che aggrega e si esprime magari in edifici presenti nel ricordo collettivo come "architetture oniriche": un esempio fra tutti, lo stadio di Ebbets Field, la cattedrale dei Dodgers in *Blue in the Face*.¹⁹ In entrambi i casi, sia per la New York alienata che per la grande famiglia di Ebbets Field, l'*io* diventa *egli*, e la metropoli rispecchia la "molteplicità del singolare" (RN, p. 147).

Il tema del doppio è per Auster una vera ossessione, evidenziata sia nei nomi dei personaggi che nei titoli delle opere: Effing in *Moon Palace* sceglie uno pseudonimo, William Wilson, pseudonimo di Quinn, rimanda al titolo di una novella di Poe sul doppio, così come Fanshawe, il nome del protagonista di *The Locked Room*, è anche il titolo di un'opera giovanile di Hawthorne. Il personaggio Fanshawe, autoesiliatosi, fa di tutto affinché la sua identità venga assunta, come una sorta di eredità, dal narratore, il suo migliore amico; il quale poi, per un lavoro occasionale, dovrà inventare nomi, ovvero, utilizzando elenchi telefonici, creare identità fittizie. Nel secondo romanzo della *Trilogy*, *Ghosts*, White incarica Blue di seguire Black. Dopo un'indagine snervante, Blue affronta

ed uccide Black, che si rivela essere colui che ha commissionato l'intera indagine, cioè lo stesso White.

Sdoppiamenti, giochi di specchi, pratiche narcisistiche non interessano solo le persone ma investono anche i luoghi. Abbiamo già notato la doppia natura della città: in mezzo a essa, fra piazze e luoghi pubblici, esistono nascondigli insospettati che occultano, come pseudonimi, l'identità di chi vi si rifugia. Walden Pond, ad esempio, si trova "nel cuore della metropoli" (RN, p. 110), nel senso che consentì a Thoreau di "vivere come un indiano fra noi", per usare le parole di Hawthorne nell'*American Notebook*: grazie alla sua permanenza a Walden Pond, Thoreau scoprì una "base più solida per la sua esistenza" e acquisì una peculiare perspicacia. Fogg, novello Thoreau in *Moon Palace*, trova rifugio in Central Park – il parco, come antitesi della città seppure complementare a essa, "natura al cubo", paradosso di "mondo naturale creato dall'uomo" dove le leggi che governano il mondo vengono meno e il giovane *dropout* constata felice, sentendosi "in vacanza", che "la realtà era uno yo-yo, il mutamento era l'unica costante" (MP, p. 57).

Il parco, i nascondigli come la caverna di Effing, sono solo tappe intermedie prima dell'esperienza della stanza. Essere nella stanza, luogo chiuso, collassato, rende "possibile vedere tutto in una volta, [...] assaporare il caos della visione in tutta l'urgenza e la crudeltà della sua simultaneità" (IS, p. 151). Per Auster, tutti questi siti claustrofobici offrono non solo protezione ma anche, e soprattutto, quella lungimiranza magica che la *zone* conferisce allo *Stalker* di Tarkowsky.

Segue, in *The Invention of Solitude*, un'analisi dettagliata di stanze famose, da quella di Van Gogh a quelle di Hölderlin e della Dickinson, fino a spazi analoghi alla stanza, come il ventre della balena, prima quella di Giona, quindi quella di Pinocchio in Collodi e Disney. Dice Gerolamo a proposito di Giona, quando questi è nel ventre della balena: "Non vi sfuggirà che dove credevate che Giona avrebbe incontrato la sua fine, proprio là ha incontrato la salvezza" (IS, p. 107).

Ma, si può obiettare, che rapporto c'è tra la stanza e la metropoli? Il nesso è nello sguardo del *flâneur*, "capace di scindere la città nei suoi poli dialettici", per cui "la città gli si apre come un paesaggio e lo racchiude come una stanza".²⁰ C'è, in questa osservazione di Benjamin, l'eco dell'esperienza giovanile di Auster. Benjamin racconta poi che "Così il *flâneur* passeggiava nella sua stanza e allorché [...] chiedeva il permesso di uscire, questo per lo più gli veniva rifiutato. Suo padre, invece, gli proponeva spesso in cambio di passeggiare su e giù per la stanza tenendolo per mano. [...] mentre passeggiavano così per la stanza, il padre raccontava tutto quello che vedevano".²¹

Grazie a "quest'ebbrezza anamnestic" (la stessa sensazione di Quinn quando si riduce a "un occhio che osserva"), la grande città si trasforma per il *flâneur* in un labirinto, fatto dei corridoi aperti dei *passages*, dove nel gioco di ombre e luci si incrociano e si fondono realtà e desiderio, dove le strade diventano "le abitazioni del collettivo".²²

Come ideale raccordo tra spazi pubblici e privati, questa stessa Parigi dei *passages* diviene per Auster il luogo di iniziazione alla memoria, e

quindi alla scrittura: “La stanza dove abitava era uno spazio onirico, le sue mura intorno a lui la pelle di un secondo corpo, quasi che il suo si fosse tramutato in mente, come in un mantice di puro pensiero. Quello era il grembo, il ventre della balena, il luogo da cui ogni immaginazione ha origine. Relegandosi in quell’oscurità, S. [alias Auster] aveva inventato un modo per sognare a occhi aperti” (*IS*, p. 95). All’interno della città reale, deve esistere uno spazio da dilatare e comprimere a piacimento, deputato alla creazione fantastica.

Così come il tardo Dickens avvolgeva Londra nella nebbia per simboleggiarne questa seconda natura,²³ anche il titolo di *Smoke* “si riferisce al fatto che il fumo può oscurare le cose rendendole illeggibili. Il fumo non ha una forma fissa, è sempre in movimento” (*S*, p. 15), e così anche la città si moltiplica in mille frammenti, rendendosi disponibile per una fruizione sempre diversa. E, in questa costellazione aperta di significati, operano varie figure, dal *flâneur* al detective fino all’allegorista.

Dal detective al semiologo

L’allegoria immobilizza i sogni.
E dà l’immagine dell’inquietudine irrigidita.²⁴

Nella *Trilogy*, la sua opera più “urbana”, Auster non innova, piuttosto sovverte generi collaudati: sfida il canone riproponendolo, per poi smentirlo clamorosamente, negando con esso anche il corollario morale che lo accompagna. Se la postmodernità di un’opera è legata in primo luogo al suo carattere contraddittorio, al fatto che questa “operi sempre proprio all’interno di sistemi che cerca di stravolgere”,²⁵ Auster è a buon diritto postmoderno. Così come Calvino in *Una notte d’inverno un viaggiatore*, anche Auster con il *detective novel* gioca sulla riattivazione di una serie di conoscenze presenti nel lettore come riflessi condizionati.

Se in *Moon Palace*, o in *Mr. Vertigo*,²⁶ viene saccheggiate il repertorio del *Bildungsroman*, la *Trilogy* è una rivisitazione parodica del canone collaudato del giallo. E il lettore di gialli sarebbe “amaramente deluso” nel constatare che “mentre i gialli danno sempre risposte” (*RN*, p. 139), questo libro si concentra “sulle domande”. Auster mette in atto un meccanismo straniante servendosi di ingredienti scontati, dal detective in impermeabile col bavero rialzato allo sfondo urbano per eccellenza, New York in una sera piovosa. Una metropoli di cartone insomma: monodimensionale e consustanziale al giallo, uno spazio scontato che fa appello a quella memoria d’acatto già riscontrata da Jameson nel *Ragtime* di E. L. Doctorow.²⁷

Seguendo una vasta saggistica sull’argomento, possiamo affermare che il discorso del giallo è lo stesso della modernità, fase di cui la *detective story* celebra il trionfo attraverso una continua riaffermazione.²⁸ Se il discorso del moderno si realizza infatti con l’inveramento dell’utopia razionale, il delitto rappresenta lo stravolgimento di un certo ordine, emanazione di un progetto sociale visto come l’unico possibile:

l'investigatore, sorta di riedizione dell'illuminista in panni borghesi, ristabilisce l'equilibrio turbato.

Orfani di quest'ordine, anche quando non sono veri *detectives* come nel romanzo *Ghosts*, i protagonisti di Auster conducono indagini con l'accanimento e le tecniche del classico *private eye*, sentendo inoltre una profonda affinità a livello personale con la macchina levigata ed efficiente del giallo. Quinn apprezza "il senso di pienezza ed economia" dei polizieschi (CG, p. 8) ed è peraltro consapevole del fatto che nei gialli "il centro del libro si sposta a seconda degli eventi che fanno progredire la vicenda. Il centro, quindi, è ovunque, e non si può tracciare nessuna circonferenza finché il libro non è arrivato alla sua conclusione" (CG, p. 11). Poiché "scrittore e investigatore sono interscambiabili" (CG, p. 12), Quinn da narratore si improvvisa detective per mettersi sulle tracce di un teologo impazzito.

Stillmann, questo il suo nome, racconterà a Quinn di essere "sul punto di creare una nuova lingua". Indicando un ombrello ormai inutilizzabile, osserverà: "Possiamo forse ancora chiamare col suo nome un oggetto che ha cessato di assolvere alla sua funzione? [...] Ciò costituisce un errore che vizia la nostra comunicazione. [...] Finché non si incorpora la nozione di cambiamento nelle parole che utilizziamo, continueremo ad essere smarriti" (CG, p. 99).

La confessione-manifesto di Stillman indica un collasso del codice comunicativo, che dovrebbe portare con sé la rovina del luogo della comunicazione per eccellenza, la città. Così come perdiamo la chiave del codice, vengono meno le coordinate che ci guidano all'interno della città. Essa, in altre parole, perde la sua prima qualità, la *chiarezza*, intesa come "facilità con cui le sue parti possono venire riconosciute ed organizzate in un sistema coerente".²⁹

Così come una pagina stampata risulta da un sistema di simboli in relazione reciproca, analogamente, sia per l'urbanista sia per chi vi abita, la città sarà leggibile per quartieri, riferimenti e percorsi, tutte parti di un insieme unitario. Nella New York della *Trilogy*, questo sistema coerente, associato al progetto umanista della *civitas*, va in pezzi. C'è un episodio sintomatico di questo stato di cose. Quinn vaga per Grand Central Station e osserva le insegne all'interno della stazione che riproducono delle costellazioni: non riesce a ricostruire, a partire dalle lampadine che dovrebbero corrispondere alla posizione reciproca degli astri, le costellazioni. Si sente stupido, "come se avesse un buco nero nel cervello" (CG, p. 66), perché il senso di quelle relazioni resta per lui un enigma. Subito dopo, viene avvicinato da un sordomuto che gli fa omaggio di una penna con un foglio illustrativo del linguaggio gestuale. Sul foglio ironicamente compare la scritta: "imparate a parlare con i vostri amici" (CG, p. 67). Il dialogo che qui si incoraggia è una comunicazione tra sordomuti, l'unica possibile nella città alienata.

Mentre Quinn lascia fluttuare la propria coscienza tra le foto pubblicitarie che ritraggono Nantucket, il gioco delle associazioni lo conduce fino a Melville, la cui vita è compressa in una parabola che va dalle infinitezze oceaniche alla ossessione claustrofobica della stanza di Bartleby:

Improvvisamente la sua mente vagò sui resoconti degli ultimi anni di Melville, il vecchio taciturno che lavorava alla dogana di New York, senza più lettori, abbandonato da tutti. Poi, senza alcun preavviso, vide con estrema chiarezza e precisione la finestra di Bartleby e lo spoglio muro di mattoni che gli stava di fronte (CG, p. 67).

Bartleby, il destino disperante di Melville, rappresenta il culmine dell'incomunicabilità metropolitana, simbolo del fallimento della comunicazione. E non è l'unico simbolo che rinvia a questa realtà: un giorno dopo l'altro, Stillmann percorre itinerari diversi che finiscono, osservati in una mappa ipotetica, per formare ciascuno una lettera dell'alfabeto. Ricostruite in sequenza, le lettere formano le parole THE TOWER OF BABEL.

La Torre di Babele, nemesi della città intesa come ordine, concordia, è sì una realtà cartacea, libresca, ma anche la fase in cui si manifesta l'insuccesso, molto reale in questo caso, di quell'utopia che ha fondato l'esperienza degli Stati Uniti. "Per cui, [il libro] è anche una critica della nozione di progresso. E se l'America è la terra del progresso, cosa faremo poi di noi stessi?" (RN, p. 152).

Il detective Quinn scopre così che l'intero campo del dicibile si identifica con la metropoli e che la sua indagine deve spostarsi sull'asse temporale. Risalendo agli studi di Stillmann, la città, e s'intende qui con essa la città americana, sfuma nell'oggetto mitico vagheggiato nell'esplorazione del Nuovo Mondo. Ovunque, nella letteratura che accompagna la conquista coloniale, è radicata la convinzione che l'America sarebbe divenuto un "vero stato teocratico, ovvero un'autentica Città di Dio" (CG, p. 51).

Complementare all'immagine di caos evocata da Babele, Auster mette in scena il mito della caduta e della eteroglossia che segue alla cacciata dal paradiso. Utopia e distopia ricompaiono sotto forma di città in *The Music of Chance*. Nashe e il suo amico Pozzi stupiscono dinanzi alla creazione maniacale dei loro ospiti Flower e Stone: "un modello in miniatura di una città" che, nelle parole del suo creatore Stone, si chiama "la città del mondo" e, come tale, corrisponde al "mondo come vorrei che fosse". A questo punto Flower interviene e puntualizza in tono didattico:

La città di Willie è molto più di un semplice giocattolo, [...] è una visione artistica del mondo. Da un lato, è un'autobiografia, dall'altro è ciò che si potrebbe chiamare un'utopia, un luogo dove il passato e il futuro si incontrano, dove il bene finalmente trionfa sul male. [...] È un luogo immaginario, ma è anche realistico. Il male esiste ancora, ma i poteri che regnano sulla città hanno trovato il modo di trasformare quel male nuovamente in bene. Qui regna la Saggezza, ma la lotta è comunque costante – e ogni cittadino deve vigilare (è richiesta una vigilanza costante) poiché ciascuno porta l'intera città dentro di sé (MC, pp. 79-80).

Ogni abitante di questa città deve accettare nel suo intimo un patto sociale ideato dal demiurgo Flower. Ma Nashe, preoccupato, nota che

nella prigione della città-modello un plotone di esecuzione sta giustiziando un condannato, mentre, poco lontano, altri reclusi attendono felici ai lavori che sono stati loro assegnati. Eppure, questa città è il risultato di una perfetta pianificazione, le sue relazioni interne sono *visibili*, in altre parole il suo creatore è sulla buona strada per realizzare quello che Foucault, commentando Bentham, indica come “panopticismo”: “in apparenza non è che la soluzione di un problema tecnico: ma attraverso di esso si disegna tutto un tipo di società” e lo si fa attraverso un “ingegno architettonico” che prevede edifici in grado di “portare gli effetti del potere fino agli elementi più sottili e più lontani, assicurando così una distribuzione infinitesimale del potere”.³⁰

Se la pianificazione capillare³¹ si traduce per Auster in una soluzione autoritaria, che futuro si prospetta per la città, o per la società americana *tout court*? Certo non esiste un solo rimedio, ma per Auster un’ipotesi di convivenza nasce dall’accettazione della complessità. Tale complessità è inizialmente un problema linguistico, come chiarisce un disilluso Stillman nella sua diagnosi a Quinn sui mali del mondo: “Vede signore, il mondo è in pezzi. Ed è mio compito rimetterlo insieme [...] Non solo abbiamo perso il senso di uno scopo, ma abbiamo perso il linguaggio con cui parlarne” (CG, p. 97). Sfiduciato nel potere della lingua, Stillman vaga per le vie raccogliendo oggetti, poiché vede in essi un appiglio fisico alla comunicazione.

In the Country of Last Things ha come protagonista Anna Blume, anch’ella alla ricerca, nelle cose, di una soluzione *materiale* al problema della perdita di senso del mondo: “È una cosa strana, credo, guardare sempre in terra, alla ricerca di rifiuti e robe vecchie. Dopo un po’, certo, intacca il cervello. Poiché nulla è più la stessa cosa. Ci sono pezzi di quello e di questo, ma nessuno più coincide con gli altri. Eppure, molto stranamente, ai limiti di tutto questo caos, tutto ricomincia a fondersi”.³²

In The Country of the Last Things presenta uno scenario post-atomico che Auster, lungi dal ritenere fantascienza, associa ai quartieri degradati della New York contemporanea – un paesaggio di sfacelo che ricorda da vicino le macerie e i detriti della prosa di Pynchon, ma con una differenza: mentre per Pynchon il mondo procede inevitabilmente verso una catastrofe reale che si rispecchia nella metafora dell’entropia, Auster lascia uno spiraglio alla speranza. Al culmine del caos, qualcosa di nuovo comincia a prendere forma ed è il frutto dell’assemblaggio degli oggetti, vicende e luoghi, a prima vista banali, che costituiscono la sfera del quotidiano nella metropoli.

Una delle figure chiave di Benjamin nella Parigi dell’Ottocento è quella dello straccivendolo, il quale, raccogliendo robivecchi, li mette insieme come il poeta, che, nelle parole del filosofo tedesco, “inciampa su una rima”. Si auspica così una Storia costruita dal basso, da gente comune o diseredati, a partire da elementi apparentemente insignificanti.

Anna Blume e Auggie Wren seguono, forse inconsapevolmente, la via indicata dallo straccivendolo. La prima definisce quest’arte dell’assemblare la ricerca di

qualcosa che ancora conserva una certa somiglianza alla sua forma originale – anche se la sua utilità è scomparsa. Ciò che qualcun altro ha ritenuto tale da essere gettato via tu devi esaminarlo, sezionarlo e riportarlo in vita. Tutto cade in pezzi, ma non ciascuna parte del tutto, o quanto meno non tutto contemporaneamente. Il lavoro consiste nel concentrarsi su queste isole di materia intatta, considerarle unite ad altre isole, e queste isole ancora ad altre, e così creare un nuovo arcipelago di materia (*CLT*, pp. 35-36).

Qui si colloca, mi pare, il nesso fra le due immagini della metropoli indicate all'inizio come quasi antitetiche.³³ Auster individua nel caso, quell'elemento che genera la molteplicità della metropoli, anche un potenziale utopico necessario a qualsiasi forma di convivenza. Il caso infatti, dissolvendo ogni forma stabile, obbliga chiunque, giorno dopo giorno, a osservare e a far propria la mutevolezza delle condizioni della vita metropolitana. Istruttivo in questo senso l'approccio "sinfonico" alla realtà newyorkese di *Smoke*, che cerca, come in un gigantesco murale, di non escludere nessuna delle sfaccettature della realtà urbana.

Quella splendida citazione marxiana che dà il titolo all'opera di Marshal Berman, "tutto ciò che è solido evapora nell'aria", riemerge nell'idea di *chance* in Auster. Non sempre il caso ha le venature inquietanti di *City of Glass*, ma può, come in *Smoke* e *Blue in the Face*, veicolare l'idea di flusso, di equilibrio instabile, dove le gerarchie tradizionali vengono scardinate dall'ipotesi ecumenica del *Melting Pot* su scala locale. È questo il senso della "zoomata" di *Blue in the Face* con la mappa di Brooklyn e la scritta "Voi siete qui" (*S*, p. 196) cui fanno seguito, in momenti diversi, personaggi molto eterogenei nell'aspetto. Questi abitanti scelti a caso citano statistiche sulla popolazione del quartiere, trasformando cifre altrimenti casuali in una realtà tangibile. Nella consapevolezza del caso, Auster intravede così un altro apprendistato, di tipo semiologico stavolta, un modo nuovo di vedere il mondo e i suoi oggetti.³⁴

È esattamente ciò che ha fatto "Ogni santo giorno degli ultimi dodici anni Auggie Wren", mettendosi "all'angolo tra Atlantic Avenue e Clinton Street alle sette in punto del mattino e scattando una foto a colori della stessa scena" (*S*, p. 141).

Inizialmente, Benjamin, lo scrittore amico di Wren pensa a "un delirio implacabile e ripetitivo d'immagini"; poi, capisce: "Auggie fotografava il tempo – sia il tempo naturale che quello umano – e lo faceva piazzandosi in un angolino del mondo con l'intenzione di farlo suo, montando di guardia allo spazio che si era scelto" (*S*, p. 141). Wren assume cioè le vesti del *genius loci*, del custode della città, ovvero della memoria che la città racchiude: memoria collettiva, da osservare "non tanto come passato che racchiudiamo in noi, ma come prova del nostro vivere nel presente. Se un uomo vuole infatti essere davvero presente fra le cose che lo circondano, non deve pensare a se stesso, ma a quello che vede. Deve dimenticare se stesso per essere lì; e da questo oblio nasce il potere della memoria. È un modo di vivere la propria vita affinché nulla vada mai perduto" (*IS*, pp. 150-151).