



JOHN FREEMAN

Come leggere
uno scrittore

codice
EDIZIONI

JOHN FREEMAN COME LEGGERE UNO SCRITTORE

Traduzione di Fjodor B. Ardizzoia,
Susanna Bourlot, Giovanni Giri,
Ilaria Oddenino e Chiara Stangalino

Ritratti di W.H. Chong



John Freeman
Come leggere uno scrittore

Progetto grafico: Limiteazero + Cristina Chiappini
Impaginazione: Francesco Rossa
Coordinamento produttivo: Enrico Casadei

Titolo originale
How to Read a Novelist
Copyright © John Freeman, 2012

I ritratti degli scrittori sono di W.H. Chong

© 2013 Codice edizioni, Torino
Tutti i diritti sono riservati
ISBN 978-88-7578-385-3

codiceedizioni.it
facebook.com/codiceedizioni
twitter.com/codiceedizioni
pinterest.com/codiceedizioni

Questo libro è per mio padre, che faceva le domande difficili



JOHN FREEMAN

U and me. Ovvero, quello che ho imparato dalla mia venerazione per John Updike

Il mio primo appartamento a New York si trovava a Brooklyn, in una casa a schiera di proprietà della direttrice di una rivista e di suo marito, uomo silenzioso e appassionato di libri. In quella casa trascorsi un sacco di tempo davanti a uno scaffale lungo e polveroso che correva parallelo alle scale. Per prendere un volume dalla sezione F, per esempio, bisognava salire fino a metà rampa e sporgersi dalla ringhiera.

Un giorno, quel marito silenzioso e appassionato di libri mi sorprese, proteso nel vuoto a tre metri d'altezza, con l'*Educazione sentimentale* di Flaubert in mano. Da quel momento non fu più tanto silenzioso. Mi raccontò di come si fosse immerso nella lettura di Proust in un'estate della sua adolescenza, sulla Fire Island, e di come Tolstoj fosse stato, ai tempi del college, un flirt appassionato. Avendo cominciato a leggere piuttosto tardi, provavo parecchia invidia per la sua biblioteca e per quelle estati votate all'indolenza e alla letteratura, così gli chiesi cosa avrei dovuto leggere. Per prima cosa tirò giù un volume di racconti di John Cheever; poi mi diede *Corri, coniglio* di John Updike.

Misi da parte il libro di Cheever prima ancora di terminarlo: i racconti mi sembravano piagnucolosi e complicati; e tutti quei misteri, sparsi qua e là, di misterioso avevano ben poco. Updike invece era tutta un'altra cosa: *Corri, coniglio* lo divorai in pochi giorni. Lo portavo con me ovunque, anche sui mezzi pubblici; ero come in preda a un'estasi febbrile. Al college mi ero innamorato di Jack Kerouac, della storia di Sal Paradise e del suo amore per le strade americane. Quel libro era il suo esatto, e splendido, opposto: la storia di un uomo che trasforma in prigione la propria vita in una cittadina di provincia, un uomo il cui grande atto di ribellione culturale non è quello di perdersi per le strade d'America, ma di salire in macchina e attraversare la città per andare a letto con l'amante.

Fui subito attratto dai racconti di Updike. Da bambino avevo vissuto per sei anni nella Pennsylvania orientale e, per me che crescevo, l'abbraccio di quella regione era stato come un terzo genitore. Diventato grande, mi resi conto di come quel tipo di vita fosse diventato soffocante. *Splendidamente*

soffocante, per dirla con Updike.

Un libro tirò l'altro, e in poco tempo il mio apprezzamento per Updike si trasformò in una vera e propria mania. Collezionai quasi tutte le prime edizioni dei suoi libri (più di cinquanta in tutto) e la mia ragazza, confusa e mai avvinta dal mio idolo, spesso mi accompagnava alle presentazioni per farmi firmare i volumi dall'autore. Quando decisi che anch'io volevo diventare scrittore, feci quello che Updike aveva fatto quarant'anni prima: me ne andai da New York per trasferirmi insieme alla mia compagna nel New England, in una di quelle tipiche casette rivestite di legno bianco. Lei trovò lavoro come ricercatrice in campo tecnologico, e io cominciai a scrivere.

Il problema è che non scrivevo; passavo invece il tempo a leggere – Updike, naturalmente – sempre più consapevole del fatto che lui, alla mia età, aveva già pubblicato un volume di poesia e un romanzo breve, ma anche della magnifica tristezza della sua opera, fatta di famiglie spezzate e distrutte, di desideri carnali mai capaci di alleviare la strisciante claustrofobia dei personaggi.

La notte, di tanto in tanto, guardavo gli scaffali in camera da letto, temendo che potessero crollare sotto il minaccioso peso di quei libri e soffocarci nel sonno. Di giorno, però, l'aria si rischiarava e i miei scaffali pieni di Updike, sempre più pieni, tornavano ad essere un faro. La diligenza e l'attenzione con cui lo scrittore analizzava e descriveva ogni minimo particolare del mondo (elementi preponderanti anche nel più fiacco dei suoi romanzi) furono gli argomenti della mia tesi di master. Mentre per me Updike fungeva da paradigma per come avrei dovuto comportarmi da scrittore, i suoi personaggi (alle cui vite la mia somigliava sempre più) erano i modelli "in negativo" di come dovrebbe comportarsi un essere umano. Forse, proprio grazie alla continua lettura e rilettura delle sue opere sarei riuscito a evitare di sacrificare i rapporti umani, colpa di cui i suoi personaggi si macchiano ogni volta, senza tregua.

O almeno era quello che pensavo. Accettai un lavoro presso una casa editrice di libri per ragazzi: si trattava di curare un'edizione ridotta di *Tarzan delle scimmie*. Mi resi conto che ciò che avevo fatto con Updike somigliava molto a quel deprimente lavoraccio da scribacchino: dar forma alla mia vita copiando quella di un altro scrittore. Anche la mia vita privata risentiva di quei tentativi di imitazione: a fine giornata, mentre il gelo del New England si solidificava sotto le grondaie, io e la mia compagna ci insultavamo con un rancore e una frequenza sempre crescenti. Io ero infelice perché non scrivevo; lei era infelice per ragioni che non capivo bene. Pur avendo sì e no

venticinque anni, attorno a noi cominciava già ad aleggiare l'atmosfera delle occasioni perse.

Dopo un anno vissuto tra coppie che avevano il doppio della nostra età, eravamo stufi. Tornammo a New York. Lontani dal destino predeterminato di una vita simile a un libro di Updike, sentimmo le nostre prospettive rivitalizzarsi. Io decisi di dichiararmi, il che significava cercare un anello: fu l'ultima volta che ricorsi al mio idolo letterario. Di tanto in tanto avevo fatto un po' di pulizia negli scaffali, combattendo il mio amore per i libri quasi fosse un cancro che necessitava di un radicale intervento chirurgico; quello però tornava a crescere, spesso più aggressivo che mai. Allora optai per l'asportazione totale: via l'intera collezione di Updike. Ci vollero tre viaggi in taxi, ma in poche ore riuscii a portare tutti e tre gli scaffali a un libraio di New York.

Una settimana dopo percorrevo in taxi Park Avenue con una scatoletta di pelle rossa sulle gambe: mi sentivo purificato, assolto. Tutto l'avvilimento, tutta la saggezza e la debolezza che avevo assorbito da quei libri si erano condensati in qualcosa di eterno e puro: una fede nuziale. I dorsi di quei volumi non mi avrebbero mai più squadrato dall'alto, nel buio. Ero libero di diventare il marito che volevo essere e lo scrittore che avrei dovuto essere... qualunque cosa ciò significasse. Avevo inghiottito Updike tutto intero, e ne avevo sputato le ossa.

A sorprendermi fu la velocità con cui tutto andò a rotoli. Un anno dopo il matrimonio, mia moglie se ne andò di casa. Quando mi accorsi che le cose con lei non andavano, avevo cominciato a sognare una vita da single, come un giovane Updike, intento a scrivere nel mio solaio. Ora avevo quel luogo tutto per me, e lo riempii di mozziconi di sigarette. Guardavo dalla finestra, fumando, e pensavo a tutti i libri di Updike che avevo letto negli ultimi dieci anni: seguire i suoi romanzeschi sfaceli coniugali certo non mi aveva fatto bene. Studiare i suoi libri mi aveva sì migliorato come scrittore e come critico, ma nella vita ero cascato negli stessi identici errori dei suoi personaggi.

Divorziammo in autunno. Lei si era trasferita in California, e le leggi del Maine (Stato in cui ci eravamo sposati) imponevano che almeno uno di noi presenziasse durante le ultime formalità legate al divorzio. Partii da New York da solo e passai la notte da quelli che presto sarebbero stati i miei ex suoceri, nella loro casa sulla spiaggia, consumando la più insignificante delle cene a base di aragosta. La mattina dopo andai in tribunale in auto, insieme a mia suocera, che rimase ad attendere fuori dagli uffici vuoti mentre io

tagliavo il sottile filo giuridico che ancora mi legava a sua figlia.

Al ritorno non andai subito a casa. Quel pomeriggio – scherzi del destino, e dell'agenda di lavoro – avevo in programma un'intervista proprio con Updike, al museo di belle arti di Boston. Lui aveva appena pubblicato una raccolta di saggi sull'arte dal titolo *Still Looking*, e l'intervista che avevamo fissato prevedeva che passeggiassimo tra i dipinti in modo da permettergli di parlare a braccio di arte. Non era la prima volta che lo intervistavo. Quattro mesi dopo il mio matrimonio, avevamo già parlato del suo ventesimo romanzo, *Seek My Face*. Ero rimasto impressionato dalla sua intelligenza, cortese ma immensa, e avevo provato un grande sollievo quando avevo capito di essere in grado di trattarlo come un soggetto da intervistare, e non come l'incarnazione vivente di un sogno infranto.

Andando al museo sbagliai strada e arrivai in ritardo. Trovai Updike all'ingresso, con un paio di pantaloni color cachi e una giacca sportiva. A più di settant'anni aveva un sacco di capelli in testa e la prestanza fisica tipica di un uomo in forma. Attraversammo alcune sale mentre Updike, con cordiale amichevolezza, elargiva i suoi poemi in prosa sull'arte... quasi si sorprendesse da solo per la facilità con cui la propria mente, servendosi della lingua, creava espressioni di grande compiacimento. Io, invece, a un certo punto cominciai ad accusare il colpo. Al che lui mi guardò e disse: «Che dice, può bastare? Voglio dire... mi sembra molto stanco. Viene dal Vermont, mi pare di aver capito».

Gli dissi che non venivo dal Vermont, ma dal Maine, e per rispondere alla sua domanda su cosa facessi là, dissi che stavo divorziando. Interrompemmo l'intervista. Updike mi parlò con grande sincerità, la sua ironia sparì all'improvviso.

«Mi dispiace molto» disse. Non mi lasciò ironizzare sul divorzio che avevo appena formalizzato: disse che ci era passato anche lui, una volta – io lo sapevo –, e che era stato un inferno. Continuò per un po' a darmi consigli, ma sentirlo parlare della sua vita privata fu una situazione talmente surreale che oggi nemmeno ricordo cosa disse di preciso.

A quanto pare, però, lui memorizzò tutto. Poco prima della pubblicazione di *Terrorista*, il suo ventunesimo romanzo, il mio caporedattore al "The Australian" mi chiese di incontrare di nuovo John Updike. Chiamai il suo editore; prima mi misero in una lista di appuntamenti, poi rimandarono l'incontro più di una volta. Alla fine riuscii a contattare il suo agente, che passò dal viva-voce al ricevitore. Mi disse che, in merito all'ultimo nostro incontro, al museo di Boston, da John avevano avuto risposte contraddittorie.

Forse aveva notato i miei jeans strappati e la barba da fare, e lo sfogo personale a metà intervista – a quanto ricordo non fu una semplice divagazione – forse l’aveva messo a disagio. Cerchi di capire, mi disse l’agente, John è uno “vecchio stile”.

Io non sapevo cosa dire. Sulle prime mi sentii ferito, imbarazzato, ma presto mi feci più cauto. Se non l’avevo ancora capito, in quel momento me ne resi conto: quando un lettore si rivolge a uno scrittore, o a un suo libro, per ottenere le soluzioni ai propri problemi, finisce per violare la privacy di entrambi. È questo il rischio che si nasconde dietro ogni intervista, dietro ogni profilo biografico: quello di incatenare troppo la vita di un autore alle sue opere, o di intestardirsi nella convinzione che un romanzo possa sostituire il nostro essere destinati a commettere errori e a pagarne le conseguenze, per imparare a tirare avanti in maniera adeguata, se non addirittura felice.

Convinsi l’agente a lasciarmi portare a termine l’incarico assegnato. L’incontro andò bene. Ci sedemmo in una sala riunioni a Midtown Manhattan, talmente in alto che sembrava di stare su un elicottero. Tra un morso e l’altro a un panino al tacchino, Updike mi parlò di quello che aveva visto l’11 settembre. Indossavo il completo più bello che avevo, quello del matrimonio. Ma ad Updike non lo dissi, e solo una volta interruppi la sua pioggia di poesia in prosa.

Fu un perfetto momento “alla Updike”: potente e allo stesso tempo discreto, solo un po’ strano. Ma lui, Updike, questa volta non avrebbe avuto nulla a che fare con il significato di quel momento; né in ciò che avrei scritto, né tanto meno nella mia vita. A quello ci avrei pensato io.

Come leggere uno scrittore

Toni Morrison



Toni Morrison è il ponte che unisce il passato e il presente della letteratura americana. Sula (1973) e Amatissima (1987) sono lo straordinario racconto della storia della schiavitù in America, mentre in Canto di Salomone (1977) e Jazz (1992) la Morrison ha intrecciato storie che raccontano le conseguenze della schiavitù sugli afroamericani di oggi, sospesi tra il richiamo del passato e la necessità di inventarsi un futuro. All'inizio degli anni duemila ha cominciato a pubblicare una serie di romanzi brevi ed ellittici tra cui Amore (2003), scritto nel periodo in cui è stata fatta l'intervista che state per leggere, e A casa (2012). In tutti i suoi libri la lingua è curata e poetica, erede diretta del modernismo lirico di William Faulkner. Non c'è americano vivente che conosca meglio di lei le dissonanze e la musicalità dei dialetti statunitensi. I suoi scritti sulla razza e sull'America (raccolti in volumi come Giochi al buio, del 1992) hanno avuto un ruolo fondamentale nel far capire che la razza è un costrutto sociale e non un fatto genetico. Nata con il nome di Chloe Ardelia Wofford a Lorain, in Ohio, nel 1931, Toni Morrison ha vinto il premio Nobel per la letteratura nel 1993.

Tutti i giorni, Toni Morrison si alza mentre i camion della spazzatura di New York sono impegnati a raccogliere l'immondizia, e l'inchiostro dei giornali del mattino ti imbratta ancora le dita. Quando lavora a un romanzo, la scrittrice più osannata (e forse più pagata) d'America si siede, prende una matita e un bloc-notes giallo e comincia a scrivere finché non le fa male la mano. «Non mi piace scrivere per lunghi periodi di tempo» dice, seduta su un divano nel suo raffinatissimo *pied-à-terre* di Manhattan, con indosso una maglietta bianca, un cardigan nero e pantaloni neri e vaporosi. «Qualcuno penserà "Ma guarda che brava, si alza così presto!"» dice la Morrison, con la risatina rauca tipica dei fumatori. «Invece non c'entra niente. Io mi alzo perché prima di tutto il sole è sorto, e poi di mattina sono lucida. Di sera non rendo. Tutto qui».

Una routine spartana che non è mai cambiata da quando ha cominciato a scrivere. Quando era una mamma single e abitava a Midtown Manhattan, lavorava in una casa editrice; si alzava tutti i giorni alle cinque (anche prima) e scriveva un po' prima di svegliare i bambini e prepararli per andare a scuola. Toni Morrison è un'istituzione nel mondo della letteratura da così tanto tempo che è facile dimenticarsi che per quasi vent'anni ha vissuto così. La determinazione necessaria per reggere una simile doppia vita è ancora evidente nel passo e nella fierezza dell'espressione, che torna a rilassarsi dopo una delle sue fragorose risate.

Oggi Toni Morrison ha ragione a rilassarsi un po'. Quando nel 1970 pubblicò *L'occhio più azzurro*, il suo romanzo d'esordio, era una sconosciuta scrittrice trentasettenne. Da allora ha scritto altri sei romanzi, una raccolta di saggi sul significato di essere neri (*Giochi al buio*) e diversi libri per bambini, ha curato antologie, scritto i testi per un musical (*New Orleans*) e una commedia (*Dreaming Emmett*), oltre a insegnare a Princeton dal 1989. È stata per due volte finalista al National Book Award, ha vinto il Pulitzer con *Amatissima* e nel 1993 è stata il primo autore afroamericano insignito del Nobel per la letteratura.

Grazie al suo incredibile lavoro, le difficoltà economiche del passato sono ormai lontane. Stabilitasi in un palazzo un tempo appartenente alla municipalità e famoso per essere frequentato da modelle e celebrità, l'appartamento della Morrison non ricorda tanto la grotta in cui uno scrittore conserva i propri cimeli, quanto piuttosto un rifugio esclusivo. Adagiato tra Soho e TriBeCa, il suo è uno di quegli edifici che scegli quando tieni alla sicurezza e alla discrezione. Il resto del suo tempo Toni Morrison lo trascorre in una ex rimessa per imbarcazioni lungo l'Hudson. Non capita spesso che

uno scrittore ami questo tipo di vita. Dopo molti decenni di lavoro massacrante, Toni Morrison è entrata in quell'olimpico della letteratura in cui forse trovano posto soltanto John Updike, Philip Roth e Annie Proulx. Il compenso che riceve per ogni romanzo non si discute più; un po' come in un ristorante di alto livello, dove di prezzi non si parla, e il conto lo conoscono solo i clienti (e non lo dicono a nessuno).

Tutto ciò non impedisce a Toni Morrison di continuare il proprio lavoro di ricerca e scrittura, tant'è che nel 2003 ha pubblicato uno dei suoi migliori romanzi (*Amore*), la storia breve ma potente di cinque donne e dell'affascinante uomo che le tiene in pugno anche dopo essere morto. Facendo propria la famigerata citazione di William Faulkner – «Il passato non è morto. Non è nemmeno passato» –, le protagoniste del libro si crogiolano nel ricordo di vecchi affronti, continue recriminazioni e brutte storie di sesso.

«Sono semplicemente rimaste impigliate nella rete» dice Toni Morrison, sfoderando il perfido ghigno del burattinaio che gode nel far patire ai propri personaggi le pene dell'inferno. «Sono rimaste impigliate nella rete di quest'uomo, che le ha aiutate e le ha ferite, un uomo a cui hanno permesso alcuni di questi oltraggi per la generosità che li accompagnava».

Quando parla del suo lavoro, il tono della Morrison si fa quasi accademico. Di una cosa è più che certa: è lei la padrona di questo testo, è lei che ne possiede le chiavi. L'impressione che si ha osservandola è leggermente diversa. Bassa di statura, con un tratto delicato “da nonna”, Toni Morrison sembra quasi una donna dolce, ma quando risponde a una domanda profonda dal punto di vista intellettuale le sue parole si fanno più lente e la voce si abbassa in un sussurro solenne.

Da parecchi anni porta i capelli raccolti in lunghe trecce un po' nodose, che sembrano quasi sbocciarle dalla testa. Anche l'intera storia di *Amore* è sbocciata dalla testa di Toni Morrison: cosa abbastanza inusuale, considerato che i suoi ultimi quattro o cinque romanzi hanno preso spunto da fatti di cronaca. L'idea germinale di *Amatissima* è tratta da un articolo su Margaret Garner di Cincinnati, una schiava nera che aveva ucciso la propria figlia. *Paradiso* è nato dalla lettura di vecchi giornali per neri dell'Oklahoma che nel diciannovesimo secolo incoraggiavano gli schiavi liberati a stabilirsi in quelle terre. *Jazz* è stato invece ispirato dalla fotografia di una diciottenne assassinata per gelosia durante una festa dal suo amante.

E proprio la gelosia, come marchio di vita e di morte, è onnipresente in *Amore*, il cui titolo acquista nuove stratificazioni mano a mano che si procede nella lettura. L'amore di cui scrive Toni Morrison riscalda e divora allo stesso

tempo, e i suoi personaggi devono ancora trovare il giusto equilibrio tra i due aspetti. Questa tensione rende la lingua inquieta ma intensa, piena di espressioni idiomatiche tipiche del parlato, oltre che dei turbinii e delle folate degli uragani che infuriano nella zona della Florida in cui il romanzo è ambientato. Toni Morrison lavora molto per raggiungere questa qualità nella sua prosa: scrive a mano per poi ribattere il manoscritto al computer, e solo allora inizia un interminabile lavoro di revisione.

Avendo lavorato per circa vent'anni alla Random House (fino a metà anni ottanta), conosce bene l'importanza dell'editing e conta sul proprio lavoro di revisione per ottenere l'eleganza cui aspira. «La lingua deve avere una sua musicalità... la ricercatezza non c'entra, voglio che funzioni senza alcun suono, leggendola. E poi deve avere anche le proprietà del parlato: è una lingua orale, un mix composto da un inglese diciamo "corretto" e dallo slang che si parla in strada». Caratterizzata da continui flashback e dalla voce di L, che ha la tipica parlata degli afroamericani, la struttura di *Amore* ben si adatta alla complessità del linguaggio. I dettagli emergono poco a poco, come gli indizi durante le indagini su un omicidio; è necessario addentrarsi un po' nella lettura perché i ruoli precisi dei personaggi si chiariscano, strategia scelta deliberatamente. Secondo Toni Morrison l'arte, quando si scrivono romanzi, sta proprio in questa "struttura profonda": «Le trame sono interessanti, i personaggi affascinanti, l'ambientazione può essere davvero coinvolgente» dice, «ma la vera arte è la struttura profonda, il modo in cui sveli e nascondi le informazioni, facendo in modo che il lettore arrivi a scoprirle in modo appropriato, o in un momento che trasformi questa scoperta in un'esperienza intima».

Con tali presupposti, il gioco di nascondere le informazioni chiave costringe il lettore a entrare in un'atmosfera in cui le persone pensano di conoscersi, e in cui le invidie e le passioni si mescolano ma non trovano mai sfogo. Nelle città più piccole, dice Toni Morrison, «gli odi sono arcigni, atavici, le passioni e i silenzi più profondi, perché contano moltissimo, perché a quelli non puoi sfuggire».

La Morrison conosce bene queste comunità. La scrittrice è nata con il nome di Chloe Ardelia Wofford a Lorain, in Ohio, nel 1931. Per scrivere della sua cittadina è stata costretta ad andarsene. Si è trasferita a Washington, dove ha frequentato la Howard University, per poi passare alla Cornell, a New York, dove ha studiato inglese. In questo periodo ha conosciuto il suo futuro marito, l'architetto Harold Morrison, da cui ha poi divorziato. Per molti anni si è guadagnata da vivere facendo l'assistente all'università del Texas,

poi è tornata alla Howard ed è infine approdata alla Random House. In seguito ha abbandonato il lavoro per tornare alla scrittura, e all'insegnamento, a tempo pieno.

Mentre scriveva di queste comunità chiuse e ristrette, la “comunità di lettori” di Toni Morrison si è espansa sempre più, soprattutto dopo che Oprah Winfrey ha scelto un suo libro non una, non due, ma ben quattro volte per l'ormai defunto “Oprah's Book Club”. Sembra che ogni passaggio televisivo abbia aumentato le vendite dei singoli titoli anche di un milione di copie. Aggiungiamo il premio Nobel, l'adozione dei suoi libri da parte di scuole e università, i film basati sui suoi romanzi (*Amata* ha visto tra i protagonisti Danny Glover, una giovane Thandie Newton e, di nuovo, Oprah Winfrey) e non da ultimo la bulimia dei suoi lettori, e ci ritroveremo di fronte a un'autrice il cui numero di copie vendute ha fatto davvero storia, anche considerato che si tratta di un'afroamericana.

A differenza di Franzen, che ha snobbato Oprah e i suoi telespettatori quando l'“Oprah's Book Club” ha scelto *Le correzioni*, Toni Morrison si è prestata di buon grado al gioco, senza mai temere che ciò potesse compromettere la credibilità del suo lavoro. Ciò che l'ha impressionata più di ogni altra cosa è il modo in cui Oprah ha trasformato uno show di poche pretese in uno dei più potenti strumenti per vendere libri: «Credo che il suo effetto sia stato positivo, davvero molto positivo, in grado letteralmente di conquistare i lettori. Alla fine mi stupisce, e non poco, un personaggio televisivo che dice: spegnete la tv e leggete un libro».

Quando si parla del Nobel, Toni Morrison diventa suscettibile: non perché non creda di averlo meritato («Non ho mai pensato che il mio lavoro non lo meritasse»), ma perché vorrebbe che i critici la smettessero di valutare le sue opere a seconda che siano state pubblicate prima o dopo un premio che ormai risale a più di vent'anni fa. «Non è questo che dà valore a ciò che faccio; può soltanto dire che quelle persone hanno pensato che il mio lavoro fosse ottimo. Tutto qui. Ma l'anno dopo ce n'è un altro. Certo, i soldi sono una cosa splendida, però bisogna andare avanti».

Venticinque anni fa avrebbe pensato che le vendite e la visibilità datele dal premio l'avrebbero costretta a stare sotto i riflettori e ad essere la portavoce della comunità nera. Oggi non la pensa più così: «Ormai se la cavano benissimo da soli» dice. «Da editor ho avvertito questa responsabilità: andare a trovare nuovi autori che non fossero quelli proposti dagli agenti. Volevo contribuire a far pubblicare e acquistare i libri degli attivisti, in modo che le loro voci, le opinioni, le storie e il loro pensiero potessero arrivare tra la

gente, senza filtri».

Arrivata dov'è, Toni Morrison sembra quasi voler allontanare da sé un po' di quell'attenzione, e guarda con ottimismo al futuro della letteratura americana, che definisce promettente. Ama parlare di scrittori che stanno ampliando i confini del romanzo americano: autori come Chang-Rae Lee, Jhumpa Lahiri e Colson Whitehead. Pur non arrivando a definirli multiculturali, certamente apprezza il fatto che abbiano aggiunto nuove sfumature alla vita americana rappresentata nella narrativa. Sentendola parlare si ha la sensazione che in parte sia consapevole di aver reso possibile tutto ciò. Inoltre, cosa più importante, la sua vita di lettrice non ne ha risentito. Anche se ormai riceve vagonate di volumi, «ma con un fine ben preciso», Toni Morrison continua a uscire e a comprare un mucchio di libri. È il suo primo amore. E come sempre, ciò che ama di più è la lingua.

«L'inglese è una lingua poliglottica, per questo è eccitante scrivere in inglese; abbiamo una lingua che ha in sé tante altre lingue, tantissimi livelli. Quando trovi romanzi che attingono da diverse tradizioni, per me è un grande piacere, un piacere assoluto».

Agosto 2004

Jonathan Safran Foer



Jonathan Safran Foer ha debuttato sulla scena letteraria a ventiquattro anni con Ogni cosa è illuminata (2002), romanzo frenetico e commovente che ha per protagonista un personaggio di nome Jonathan Safran Foer che parte per l'Ucraina in cerca della donna che ha salvato la vita a suo nonno durante l'Olocausto. Nel libro Foer è guidato da Alexander "Alex" Perchov, che storpia la lingua e compone poesie sulle ragazze, sulle Lamborghini Countach e sul cappuccino. Nell'opera di Foer convivono il comico e il tragico, e la scrittura esplora i limiti di una lingua che si trova ad affrontare immense perdite.

Ho incontrato Foer in occasione della pubblicazione di Molto forte, incredibilmente vicino, il suo romanzo del 2005 che racconta la storia di un ragazzino il cui padre muore durante gli attacchi al World Trade Center. Negli ultimi anni Foer ha trasposto la propria ricerca di un significato in un saggio, una riflessione sui risvolti morali di quello che mangiamo (Se niente importa, 2009), e in New American Haggadah (2012), una riscrittura del testo ebraico che racconta l'esodo degli israeliti dall'Egitto e descrive il rituale del Seder di Pesach. Nato nel 1977 a Washington, Foer vive a Brooklyn insieme alla moglie, la scrittrice Nicole Krauss.

Sono le dieci e un quarto di un venerdì mattina. Alla Stuyvesant High School di Manhattan manca poco alla terza ora: c'è la lezione di inglese e gli studenti dell'ultimo anno non stanno nella pelle. Mentre entrano in classe gettano un'occhiata all'uomo piccolo e ordinato, con il maglione nero e i jeans, seduto in prima fila. Poi la campanella suona, e lui si presenta. «Buongiorno, sono Jonathan Safran Foer, e non sono un autore morto. Sono vivo». Risatine, poi di nuovo silenzio. Gli studenti stanno leggendo il suo primo romanzo, *Ogni cosa è illuminata*, e avere lo scrittore lì, in carne e ossa, è un po' come avere in classe Holden Caulfield, per poi scoprire che in realtà è J.D. Salinger travestito.

Ma oggi c'è un'altra cosa che dà un significato particolare alla visita di Foer. Il romanzo di cui è venuto a parlare, *Molto forte, incredibilmente vicino*, ha per protagonista un ragazzino di nove anni il cui padre muore durante gli attacchi terroristici dell'11 settembre. Tre anni e mezzo prima, gli studenti di quella classe avevano appena iniziato il primo anno delle superiori, quando due aeroplani si sono schiantati sulle torri gemelle, a meno di quattrocento metri da lì. Al crollo delle torri, le finestre della scuola sono letteralmente esplose.

Oggi, nel 2005, Ground Zero è ancora una grande fossa vuota con dentro un cantiere, e in quell'aula anche parlare di "quel giorno" è come una fossa vuota. Foer intuisce il nervosismo dei ragazzi; legge in successione le prime pagine dei suoi due libri e comincia a parlare delle loro somiglianze. Le mani si alzano e gli studenti, entusiasti, danno il via a un'accesa discussione sulla letteratura. In questo senso, Foer rappresenta un eroe letterario tutto particolare: vuole farsi capire, vuole che i ragazzi di quella classe si convincano che anche loro possono far sentire la propria voce nei secoli. E nelle tragedie, se vogliono.

È esattamente quello che Foer ha fatto in *Molto forte, incredibilmente vicino*, la cui scrittura arriva al cuore ancora ferito dell'11 settembre. Al centro del romanzo c'è un giovane e precoce newyorkese di nome Oskar Schell, che si mette alla ricerca della serratura aperta da una chiave che il ragazzo crede sia stata lasciata da suo padre, morto per aver presenziato a una riunione nel ristorante Windows on the World.

Oskar cerca di superare il dolore lasciando che la sua mente corra a tutta velocità. Immagina bollitori parlanti e scrive lettere ai suoi eroi, tra cui Stephen Hawking, parlando con chiunque incontri. «Si ha la sensazione che, se la sua mente non fosse perennemente occupata» dice poi Foer, seduto in un ristorantino di Brooklyn, «si autodistruggerebbe, un po' come i denti dei

castori, che crescerebbero fin dentro il cervello se dovessero smettere di rosicchiare».

Foer torna a scrivere del lutto e di una lingua che, nella prigionia imposta da quest'ultimo, diventa un contenitore bucato, incapace di tenere insieme il significato delle cose. I nonni del ragazzo, sopravvissuti al bombardamento di Dresda e le cui storie si dipanano parallelamente alla vicenda di Oskar, inventano una lingua che "taglia fuori" le cose di cui non vogliono parlare. Quando non ci riescono, scrivono lettere. Quando non riescono più nemmeno a fare questo, il loro rapporto di coppia si sfascia.

Lo stesso Foer non può fare a meno di manifestare nella sua persona tale preoccupazione. Risponde alle domande in maniera pacata e sibillina – spesso usando metafore o raccontando storie – tanto che hai l'impressione di avere davanti un oracolo vivente. Seduto nel giardino della villetta dove vive con la moglie, Foer cerca di spiegare la propria ossessione per quello che va perduto. «Da bambino scorrevo l'elenco telefonico e pensavo: "Tra cent'anni tutta questa gente sarà morta"». Gli chiedo se non lo ritenga un pensiero un po' morboso. «Non lo so. Scrivo di cose di cui ho paura oggi, e qualche volta mi accorgo che sono le stesse cose di cui hanno paura tutti gli altri».

Paure a parte, Foer ha avuto un'infanzia simile a quella di tanti altri ragazzini ebrei della middle class: una generazione da cui ci si aspettavano grandi cose. L'Olocausto appartiene alla generazione precedente, e a quella prima ancora. Lui e i suoi due fratelli hanno frequentato le migliori università private degli Stati Uniti. Rispetto alle altre famiglie non erano ricchi, ma comunque benestanti. I due fratelli di Foer sono anch'essi scrittori e giornalisti.

Eppure, nonostante il vantaggio e il privilegio di nascere in quella famiglia, qualcosa è andato perso. Per questo, durante gli anni del college, Foer è partito per l'Ucraina e ha immaginato di andare nello *shtetl* (il villaggio) di suo nonno, per poi immaginare se stesso che immaginava di entrare in quel passato. L'interazione tra le due cose ha dato vita ad *Ogni cosa è illuminata*.

Nonostante oggi tutto il mondo conosca il successo travolgente del romanzo, per Foer le cose non sono andate sempre altrettanto bene, dato che fino a quattro anni fa era un receptionist, e guadagnava dodicimila dollari l'anno. «Ben sei agenti mi hanno rifiutato; alla fine, uno ha detto di sì. Ha proposto il libro a tutti gli editori di New York, e tutti l'hanno rifiutato. A me sarebbe bastato vederlo pubblicato». Invece, dopo qualche revisione e un nuovo agente, il romanzo è diventato un best seller, nonché uno degli esordi

letterari più chiacchierati del 2002.

Tuttavia, mentre *Ogni cosa è illuminata* ha ricevuto le recensioni più entusiastiche tra tutte le opere prime dello scorso decennio, New York ha riservato a *Molto forte, incredibilmente vicino* un trattamento decisamente peggiore, prima che il resto degli Stati Uniti acclamasse il romanzo per il suo valore. Chiedo a Foer cosa pensi di queste sue prime disavventure. «Credo che nella cultura americana siamo arrivati ad avere un atteggiamento del tutto distruttivo: non ci limitiamo più a criticare tutto, no, dobbiamo annientarlo».

Sia come sia, la reazione del pubblico al romanzo di Foer dimostra che lo scrittore ha toccato un nervo scoperto. Ad accoglierlo alle presentazioni ci sono lunghe file di lettori, senza contare le lettere ricevute dalle persone che l'11 settembre hanno perso i propri cari.

Ironia della sorte, sul treno per Manhattan, di ritorno da casa Foer, per un attimo ti ritrovi davanti la fossa ripulita delle fondamenta, visibile dai buchi delle finestre dello scheletro di una stazione rimasta schiacciata dal crollo delle torri gemelle. Una fossa polverosa, scura, vuota.

Luglio 2005

Haruki Murakami



Haruki Murakami è uno scrittore giapponese, autore di romanzi e racconti oltre che traduttore, giornalista ed ex proprietario di un jazz club. Il suo primo romanzo, Kaze no uta o kike (1979), è stato ispirato da una partita di baseball. In seguito Haruki Murakami ha smesso di fumare, ha ceduto il jazz club e ha deciso di dedicare la propria vita all'esplorazione degli angoli bui e bizzarri dell'immaginazione umana. Inoltre ha cominciato a correre, attività che ha descritto nel suo saggio del 2007, L'arte di correre, per l'uscita del quale è stata realizzata questa intervista. I libri di Murakami spaziano dalle fantasie surrealistiche di Sotto il segno della pecora (1982) e La fine del mondo e il paese delle meraviglie (1985), fino a divertenti e ammiccanti tematizzazioni dell'anomia dei giovani come in Norwegian Wood. Tokyo Blues (1987) e La ragazza dello Sputnik (1999). I suoi libri sono pieni di gatti, jazz, pasta, interventi alieni e porte spalancate su altri universi. La sua opera migliore, L'uccello che girava le viti del mondo (1997), è una magistrale combinazione di tutte le sue modalità narrative, romanzo scherzoso ma anche intriso dell'orrore di fronte alla violenza da cui è nato il Giappone moderno. Il suo ultimo romanzo, IQ84, un grandioso progetto in tre volumi scritto in parte come risposta al libro di George Orwell, ha avuto un successo mondiale.

Per alcuni le rivelazioni arrivano in chiesa, per altri in cima a una montagna. Quella di Haruki Murakami è arrivata l'1 aprile 1978, sulla montagnetta erbosa dietro lo stadio di baseball Meji Jingu, in Giappone: "E se provassi a scrivere un romanzo?".

Trent'anni e una trentina di libri dopo, è evidente che Murakami ha risposto bene a quella domanda. I suoi romanzi, strani e meravigliosi, da *Il segno della pecora* ad *After Dark*, tradotti in quarantotto lingue, sono libri culto in tutto il mondo.

Ma, come l'autore precisa nel suo nuovo libro autobiografico, *L'arte di correre*, questa straordinaria prolificità sarebbe stata impossibile se non fosse stato per il contemporaneo arrivo, molti anni fa, di un'altra rivelazione, improbabile per un uomo che fumava tre pacchetti di sigarette al giorno: "E se andassi a fare una corsetta?".

Seduto nella hall poco illuminata di un albergo di Midtown Manhattan, dopo essersi alzato, dopo essere andato a correre, dopo altre interviste, questo energico scrittore cinquantenne spiega come quella che era nata come un'intuizione sia diventata il principio che governa la sua vita.

«Ho una teoria» dice con voce profonda, baritonale: «Se fai una vita molto ripetitiva, la tua immaginazione funziona alla perfezione. È molto attiva. Infatti io mi alzo presto la mattina, tutti i giorni, poi mi siedo alla scrivania e sono pronto a scrivere».

Sentendo Murakami parlare della sua scrittura, ti viene in mente lo strano incrocio tra un esistenzialista, un atleta professionista e un motivatore. «È un po' come entrare in una camera buia» dice, ora più lentamente: «Io entro in quella stanza, apro quella porta ed è buio, buio pesto. Però vedo qualcosa, riesco a toccarlo e a tornare in questo mondo, da questa parte, e descriverlo».

Rimane per un lunghissimo istante in silenzio, come fosse un quacchero, e poi prosegue con un monito: «Devi essere forte. Devi essere tenace. Devi avere fiducia in quello che stai facendo, se vuoi entrare in quella camera buia».

Anche quando è lontano dal Giappone, la vita di Murakami è sempre la stessa. Si sveglia presto, passa parecchie ore a scrivere, va a correre e poi passa il pomeriggio a tradurre narrativa. Tra i lavori di Murakami vi sono infatti la traduzione del *Grande Gatsby*, del *Giovane Holden* e, più di recente, di *Addio, mia amata* di Raymond Chandler.

La routine delle sue giornate, comunque, non potrebbe essere più diversa da quelle dei suoi personaggi. Murakami scrive di persone sbalottate in ogni direzione per colpa del caso o di circostanze bizzarre. In *Kafka sulla spiaggia*

ci sono gatti che parlano. In *Tutti i figli di Dio danzano* c'è la storia di un uomo convinto che una rana gigante stia per attaccare Tokyo.

In un certo senso, nonostante la scansione così ferrea delle proprie giornate, Murakami sa che il destino è in grado di dare un'improvvisa svolta alla vita. Nel suo caso, a fare la differenza sono stati due eventi. Il primo risale alla fine degli anni ottanta. Stanco di quelli che definiva «le bevute e gli scambi di favori» della scena letteraria di Tokyo, nella quale si sentiva un intruso, lasciò il paese e scrisse un romanzo, *Norwegian Wood. Tokyo Blues*.

«Vendette molto, molto bene... persino troppo!» dice Murakami ridendo. «Due milioni di copie in due anni. Per questo, agli occhi di qualcuno, divenni ancora più odioso. Agli intellettuali non piacciono i best seller». Murakami decise di non tornare in Giappone e si trasferì in America. Era il 1995.

Quell'anno il Giappone attraversò una gravissima crisi finanziaria, e vi furono attacchi terroristici nelle stazioni della metropolitana della capitale. Murakami tornò in patria e per un anno ascoltò i racconti dei sopravvissuti. Alla fine incanalò tutte queste voci in *Underground. Racconto a più voci dell'attentato alla metropolitana di Tokyo*. Quell'esperienza portò profondi cambiamenti in lui e nel suo modo di creare i personaggi. «Vede, tanta gente non ascolta le storie degli altri» mi dice: «La maggior parte delle persone pensa che le storie degli altri siano noiose. Ma se le ascolti con attenzione, scopri che sono affascinanti».

Da allora Murakami non solo ha cambiato il modo di creare i personaggi – «ogni tanto apro la finestra» dice lui: per due mesi l'anno risponde alle e-mail dei lettori. «Il mio intento è solo quello di parlare con chi legge i miei libri» dice, «ascoltare le loro voci».

Poi la finestra si chiude. La sua determinazione a scrivere si irradia da lui a ondate. Il suo desiderio è che ogni libro sia diverso, migliore del precedente. Ha appena terminato un romanzo enorme sull'orrore, *1Q84*. «È lungo il doppio di *Kafka sulla spiaggia*» precisa: il volume uscirà in Giappone il prossimo maggio¹.

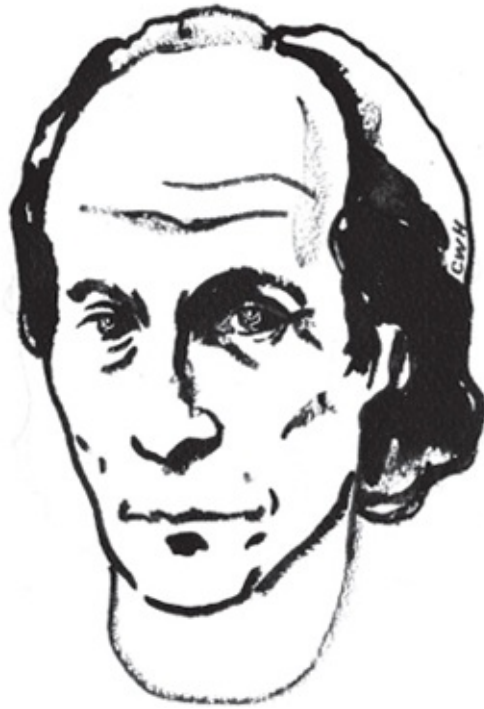
Ormai Murakami dubita che avrà altre rivelazioni. «Ricordo la sensazione» dice a proposito della stesura del primo romanzo: «È stata davvero particolare. Però credo che una volta sia sufficiente. Penso che tutti ricevano quella rivelazione, una volta nella vita. Ma temo che molti non se ne accorgano».

Dicembre 2008

¹ In Italia i primi due volumi della trilogia sono usciti per Einaudi, accorpati, nel novembre

2011. Il terzo volume è uscito a ottobre 2012, sempre per Einaudi. [N.d.T.]

Richard Ford



Richard Ford è nato nel Mississippi, ha studiato nel Michigan e ha vissuto quasi dappertutto negli Stati Uniti, dal Montana al New Jersey, di recente a New Orleans e nel Maine. Le sue opere sono piene di persone che viaggiano in lungo e in largo (A Piece of My Heart, 1976), liberi pensatori (la trilogia di romanzi su Frank Bascombe, ex cronista sportivo che vive nella provincia del New Jersey) e uomini tormentati da problemi matrimoniali (moltissimi suoi racconti).

Ford ha cominciato a lavorare ai racconti incoraggiato da un amico, lo scrittore Raymond Carver. La raccolta che ne è nata, Rock Springs (1987) è forse il miglior libro di Ford. La sua grandissima e malinconica lucidità permette all'autore di sbirciare con grazia straordinaria nelle vite di uomini violenti e disperati.

Lo stato delle cose (2006), l'ultimo dei libri che vede protagonista Bascombe, ha fornito l'occasione per questa intervista. Alcuni anni dopo, nel 2012, Ford è tornato alle pianure selvagge e al nord con Canada, il racconto di un ragazzo che se ne va nel Saskatchewan dopo che i genitori sono stati arrestati per aver rapinato una banca.

Richard Ford non scrive, in questo momento. Non scrive nulla. In realtà, da quando ha terminato *Lo stato delle cose*, il suo terzo romanzo su Frank Bascombe, lo scrittore americano premio Pulitzer ha fatto praticamente di tutto tranne che scrivere. Lui e sua moglie Kristina hanno passato lo scorso inverno a ricostruire case nella città dove hanno vissuto in passato, New Orleans, che ancora oggi lotta per rialzarsi dopo l'uragano Katrina. Negli ultimi tempi, Ford ha seguito le finali di basket della NCAA. E gioca a squash a New York. Quanto a scrivere, non ne ha le energie.

«Mi ha fatto capire le mie possibilità attuali» dice il sessantatreenne Ford parlando di *Lo stato delle cose*, seduto nel salotto della sua abitazione a Riverdale, tra pezzi d'antiquariato e mobili che un tempo decoravano la sua casa di Garden District, a New Orleans. Le finestre danno sull'Hudson, che scorre lento. «Alla fine sono stato male fisicamente. È durato parecchi mesi».

Alto e allampanato, con indosso una camicia porpora e un paio di Levi's, Ford non sembra esattamente un uomo distrutto. Ma non è certo questo che intende: «Quando scrivo un libro sfrutto fino all'ultima delle risorse di cui dispongo. Per questo non solo ho bisogno di andare in giro e scoprire cose di cui scrivere, ma ogni volta è un po' come reinventare la mia vocazione».

Negli ultimi tempi Ford si gode quello che una volta ha definito, in un articolo per il "New York Times", un «lussuoso periodo lontano dalla scrittura». «La gente, per esempio, mi chiede se scriverò di questo o di quello. In linea di principio mi piacerebbe molto farlo, ma non sento il minimo slancio. Il massimo che posso fare è prepararmi ai corsi di scrittura alla Columbia».

Nel panorama un po' stakanovista dell'America letteraria, dove si vendono sempre più libri nei grossi supermercati come Costco e Walmart, dove gli editori vogliono dagli scrittori un nuovo titolo da lanciare non appena il libro precedente arriva sugli scaffali delle librerie, l'atteggiamento di Ford è atipico. Qualcuno potrebbe arrivare a dire che di affari non capisce nulla.

A Ford, però, non è mai piaciuta né venuta in mente l'idea dello scrittore carrierista. La sua opera prima è una specie di romanzo gotico neofaulkneriano; il secondo libro si sarebbe potuto definire un thriller. Ford ha cominciato a scrivere racconti tardi, e in parte perché Raymond Carver l'ha incoraggiato a farlo. «Ricordo di avergli fatto leggere il mio primo racconto» spiega Ford parlando di *Rock Springs*. «All'inizio non gli è piaciuto. Io gli ho detto che si sbagliava. Me lo rivedo ancora, che mugugna con la sigaretta in bocca: "Ma sì... mah, chissà"».

Dopo la pubblicazione delle prime opere, quando è stato etichettato come

“autore del sud”, Ford ha chiuso baracca e burattini, se n’è andato, e ha scritto romanzi come *Incendi* e raccolte di racconti come *Rock Springs*. Quando l’etichetta è diventata quella di “autore dell’ovest”, ecco il primo romanzo di Bascombe, *Sportswriter*, ambientato nel New Jersey, un romanzo sulla provincia americana.

«Il New Jersey, l’unico luogo che speravo mi conquistasse, non c’è mai riuscito» dice Ford ridendo e guardando dalla finestra in direzione dello Stato di cui sta parlando, dall’altra parte dell’Hudson, con il viso contorto in un’ironica smorfia di dolente indifferenza. «Me ne sto seduto qui e guardo laggiù, in attesa, bramando quella chiamata».

Su queste cose Ford può scherzare: il New Jersey, infatti, non è esattamente il luogo “da cui sta chiamando”, come avrebbe detto Carver. Oltre che dal New Jersey, Ford ha chiamato dalla California, da Chicago e dal delta del Mississippi, dove ha acquistato una piantagione con tanto di fattoria e in cui ha vissuto per un periodo. «Sono stato benissimo, laggiù» dice «ma temevo che avrei smesso di cambiare. Il che – almeno era quello che pensavo – non era una buona cosa, per un giovane scrittore». Ford ha vissuto anche a Parigi, nel Massachusetts, nel Michigan e nel Montana, e ancora oggi ha una casa nel Maine, dove ormai vive quasi stabilmente.

La sua smania di viaggiare è dovuta, in parte, alla semplice ricerca di nuovi stimoli; in altri casi è dipesa dalla professione di Kristina, che è sua moglie da quasi quarant’anni. Ford la nomina spesso, e durante l’intervista lei si siede in cucina a leggere *Money*, il romanzo di Martin Amis. Non c’è libro di Ford che non sia dedicato a lei.

«Kristina ha avuto una carriera magnifica» dice. «È stata responsabile della pianificazione urbanistica a Missoula; ha insegnato all’università di New York; è stata capo dell’urbanistica anche a New Orleans. I suoi incarichi ci hanno fatto girare molto».

Tutti questi spostamenti – a parte una piccola parentesi nel Montana, un “ripostiglio” che Ford non sa se aprirà mai – hanno regalato alla sua personalissima prosa un tono, una struttura narrativa e un sapore tipicamente americani.

Oltre a “Coniglio” Angstrom di John Updike, sono pochi gli Everyman che nella narrativa americana del dopoguerra hanno catturato l’immaginazione dei lettori come ha fatto Frank Bascombe. Sconvolto dalla precoce perdita di un figlio, da una carriera professionale messa sottosopra, da un divorzio e infine dalla malattia, Bascombe procede, arranca fino allo *Stato delle cose* gettando uno sguardo attonito sull’America.

Ford dice di essersi divertito per molto tempo a stare con Bascombe, ma non è d'accordo con l'idea che nei tre libri il suo eroe avrebbe seguito un percorso in una direzione piuttosto che in un'altra. «L'idea che la nostra vita sia una linea continua è solo una specie di luogo comune. Forse la mettiamo così per il semplice fatto che è confortante pensarlo».

Nello *Stato delle cose*, Frank entra in quello che Ford chiama il “periodo permanente”, dove ogni illusione di miglioramento personale scompare, dove abbiamo già fatto i conti con ogni bivio (o quasi) che incontriamo lungo la strada e quel che rimane è solo, come suggerisce il titolo, lo stato delle cose.

Quello che Ford vuole misurare, però, non è soltanto la vita interiore di Bascombe, ma anche il paesaggio degli Stati Uniti. In *Sportswriter*, ambientato negli anni ottanta, si sente l'odore delle promesse e del denaro dell'America reaganiana. Nel *Giorno dell'indipendenza*, ambientato negli anni novanta, c'è una profonda nostalgia e una fioritura di elementi pastorali. *Lo stato delle cose*, ambientato alla fine degli anni duemila, periodo carico di ansie, indugia sui centri commerciali e sui SUV, sul proliferare di bettole che vendono cibi pronti e sui negozi di marca.

Ford ha inserito questi dettagli nel romanzo volutamente, a quanto dice. «È stata una delle grandi libertà che mi sono preso nello scrivere il libro. Ho un'ottima memoria e un buon orecchio per le stranezze della lingua. Alla fine sono riuscito a metterci dentro tutto. Sono tutte cose che porto sempre con me».

Tuttavia Ford definisce un errore pensare che il romanzo vada letto come un lamento funebre sul declino americano (pur ammettendo di non amare per nulla George W. Bush e le sue scelte politiche). «È una specie di rapsodia, con tutti quei nomi. Però non credo che sia una rapsodia in senso passivo. Puoi girare in auto tutta l'America – e molti di noi lo fanno – per poi dire: “Oh, che casino, guarda cos'abbiamo fatto all'ambiente, guarda che disastro di paese”. Se decidi di essere più propositivo, una delle cose che puoi fare è assumertene la responsabilità, accettare la situazione come qualcosa che in qualche modo anche tu e gli altri vi siete voluti».

In un paese come l'America dove, come scrisse il filosofo francese Bernard Henri-Lévy, la storia è percepita come una sorta di vertigine, questo è un pensiero controcorrente: l'idea che anche la nazione possa entrare in un periodo permanente, nel bene o nel male.

«Ha presente la splendida frase citata nel necrologio di Kurt Vonnegut» dice Ford, «“Ti viene da pensare che stare qui non gli piacesse”... ecco, penso che no, non voglio arrivare a questa conclusione, perché è con questo che

devo lavorare... E anche se ci sono parti di America che preferirei diverse, questa è la mia vita. E non ho nessuna intenzione di denigrarla in continuazione, così, senza pensare».

Ford non vuole continuare nemmeno con Bascombe. Con quel personaggio ha chiuso, una volta per tutte, spiega lo scrittore. «Chissà se ho ancora qualcosa di interessante da dire sulla mia vita dopo Bascombe».

Per ora, quindi, Ford porterà a termine i seminari alla Columbia University, andrà a qualche festa e ricaricherà le batterie della sua musa ispiratrice. Ha in mente un romanzo, ma non ha alcuna fretta di iniziare. «Sessantatré anni, in vita mia, non li ho mai avuti» dice: «Quasi quasi mi piace, avere sessantatré anni. Credo che per un po' farò questo».

Maggio 2007

Ngugi wa Thiong'o



Ngũgĩ wa Thiong'o è uno scrittore keniano, autore di saggi e pièce teatrali. Nato nel 1938 e battezzato con il nome di James Ngũgĩ, si è laureato al Makerere University College di Kampala, nel 1962. Il suo primo romanzo, Se ne andranno le nuvole devastatrici, è stato pubblicato nel 1964 mentre studiava in Inghilterra. È il primo romanzo pubblicato in inglese da uno scrittore dell'Africa orientale. The River Between, che vede come sfondo la rivolta dei Mau-Mau, ha visto le stampe l'anno seguente. Dopo l'uscita del terzo romanzo, Ngũgĩ è tornato in Africa, ha ripudiato il proprio passato coloniale, preso il nome di Ngũgĩ wa Thiong'o e cominciato a scrivere in swahili e in gikuyu. Nel 1977, una commedia che stava producendo ha attirato l'attenzione del governo keniano, e ciò gli è costato un anno di prigione. In quel periodo ha scritto il primo romanzo moderno in gikuyu, usando la carta igienica del carcere.

In Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature (1986), Ngũgĩ dice che gli scrittori africani dovrebbero tornare alle loro lingue native, perché altrimenti queste scompariranno. Tra le opere successive di Ngugi ricordiamo Petali di sangue (1977) e Wizard of the Crow (2006), il libro che coincide con il suo ritorno in Kenya e con questa intervista. Nel 2010 ha cominciato a scrivere una trilogia autobiografica.

Qualcuno, in Kenya, ha tentato per ben due volte di ridurre al silenzio Ngũgĩ wa Thiong'o. Nel 1977, Daniel Arap Moi, l'uomo che di lì a poco sarebbe diventato presidente dello Stato africano (all'epoca era vicepresidente), lo fece rinchiudere in un carcere di massima sicurezza senza alcun processo, per aver partecipato alla scrittura di una pièce teatrale critica nei confronti del governo. Ngũgĩ fu scarcerato un anno dopo, per scoprire che il suo posto di insegnante non c'era più. Temendo per la propria incolumità, nel 1982 lasciò il Kenya.

Per un po' la situazione ha fatto pensare che non sarebbe mai più tornato. «Moi diceva: "Posso perdonare tutti, ma non Ngugi"» racconta lo scrittore sessantottenne nella sua casa di Irvine, dove insegna inglese alla California University. Alto poco più di un metro e mezzo, con la risata sempre pronta, non ha certo l'aspetto del tenace rivoluzionario. Quando Moi ha accettato di rispettare il limite di mandati e il suo successore designato è stato sconfitto alle elezioni presidenziali, Ngũgĩ ha capito di poter tornare in patria. Il momento era quello giusto: aveva appena terminato un romanzo in sei volumi, *Murogi wa Kagogo* (pubblicato in inglese con il titolo *Wizard of the Crow*), audace satira che ha per protagonista un finto dittatore africano. Il libro è anche il più grande romanzo mai scritto nella sua lingua nativa, il gikuyu.

A quel punto Ngũgĩ ha deciso di trasformare il proprio ritorno in patria in un viaggio per presentare il romanzo e tenere un ciclo di lezioni. Lui e la sua seconda moglie, Njeeri, non si erano mai sposati con il rito tradizionale e, cosa più importante, non erano mai stati una famiglia, in Kenya. «All'aeroporto c'era un sacco di gente» ricorda. «Alcuni piangevano, altri stringevano in mano un libro. Tutti i giornali pubblicarono le mie parole in prima pagina».

«Alcuni di quei libri erano tutti infangati» dice Njeeri. «Avevano dovuto soterrarli, per nasconderli, quando erano stati proibiti».

Poi la situazione è precipitata. L'11 agosto 2004 alcuni intrusi hanno fatto irruzione nel loro appartamento. «Abbiamo capito subito che non si trattava di ladri» ricorda Ngũgĩ «perché non hanno preso nulla; diciamo che sono rimasti lì, aspettando che accadesse qualcosa. Con tutta franchezza, credo che ci avrebbero uccisi».

Moglie e marito sono riusciti a sfuggire al loro destino, ma non senza sofferenze. La moglie di Ngũgĩ è stata pugnalata e violentata davanti ai suoi occhi. «Io continuavo a gridare aiuto» ricorda la donna, «e loro cercavano ogni volta di zittirmi». Quando Ngũgĩ ha tentato di intervenire, gli hanno

bruciato la fronte e le braccia con le sigarette. «Lui ha la pelle così scura» dice Njeeri, con gli occhi gonfi di lacrime, «mio marito è stato letteralmente marchiato a fuoco».

La coppia è uscita dall'ospedale il giorno seguente e Ngũgĩ ha rilasciato una tristissima ma nobile dichiarazione: «Dobbiamo continuare a ribellarci. Chi mi ha aggredito non rappresenta lo spirito del nuovo Kenya».

Qualcuno, poi, è andato all'ospedale per mettere in guardia sua moglie affinché non dicesse nulla: «Di quello non parliamo» hanno detto alla donna. Ma Ngũgĩ e Njeeri non hanno obbedito. Mentre il processo per furto e stupro va per le lunghe, Njeeri ha raccontato la sua esperienza, e Ngũgĩ ha lavorato duro per tradurre la sua grande opera dal gikuyu in inglese: certo non una bazzecola, dato che stiamo parlando di un libro di quasi ottocento pagine. «La prima volta mappi il territorio» dice «la seconda volta, traducendo, lo percorri solo».

Seduto nel cortile dietro casa, davanti a un giardino di alberi di mango e avocado curati dalla moglie con l'acqua che stilla da una fontana, Ngũgĩ spiega il motivo che l'ha spinto a scrivere il romanzo in gikuyu. «Se l'avessi pubblicato prima, questo libro» dice tenendo in mano l'edizione inglese, «quest'altro» prosegue appoggiando la mano sull'edizione keniana «non esisterebbe».

Ambientato nell'immaginaria repubblica africana di Aburiria, il romanzo si prende gioco di un dittatore che si è circondato di ministri comicamente dediti al servilismo. Uno di loro si è ingrandito chirurgicamente le orecchie per dimostrare che è in grado di sentire tutto quello che dice la gente; un altro si è sottoposto a un intervento agli occhi per far vedere che li tiene sempre ben aperti sul popolo. Per il compleanno del dittatore, i ministri propongono di costruire una torre alta fino al cielo per permettere al capo di parlare direttamente con Dio.

Per finanziarsi, il grandioso e presuntuosissimo dittatore di Aburiria si rivolge alla Banca globale chiedendo denaro liquido ma si trova in continuazione a fare i conti con gente che lo sbeffeggia. Un gruppo di resistenza clandestina chiamato Movimento per la voce del popolo condanna le sue cerimonie ufficiali, mentre lunghe file di operai disoccupati sono la prova vivente della sua inadeguatezza nel provvedere al popolo.

«Quando si parla di Africa» dice Ngũgĩ, «spesso lo si fa guardandola attraverso una lente... e incolpando il popolo o la natura inospitale perché non c'è progresso. In questo libro io ho voluto mostrare tutto quanto: il ruolo degli aiuti umanitari, il neocolonialismo rappresentato dai capitali, e il modo in cui

tutto ciò si ripercuote sulla vita delle persone».

Tra le figure centrali del movimento di resistenza ci sono un giovane mendicante di nome Kamiti e una rivoluzionaria, Nyawira, di cui Kamiti si innamora. Quest'ultimo scopre di avere il dono della veggenza e si mette a fare il mago, dispensando consigli a chiunque voglia distruggere i propri nemici. Di tanto in tanto, quando non riesce a star dietro agli impegni, Nyawira lo sostituisce.

«La figura dell'imbrogliatore è molto importante, nel libro» dice Ngũgĩ. «Tutti i personaggi recitano se stessi: si reinventano in continuazione». Questo vale soprattutto per il dittatore, la cui presunzione è talmente grande da pensare di essere proprio lui lo Stato. E quando comincia ad accettare l'eventualità che le cose migliorino, si gonfia come una mongolfiera, mentre tutti pensano che sia caduto vittima di una maledizione.

«La giocosità linguistica che si trova nel romanzo è strettamente legata alla lingua in cui è stato scritto» spiega l'autore. «La parola *gravidanza*, in gikuyu, è allo stesso tempo un modo di dire e una parola. Quando succedono strane cose, infatti, si dice: "È incinta", intendendo le possibilità insite nella situazione. Insomma, è una specie di avvertimento».

Sebbene i completi in stile occidentale del leader politico ricordino gli abiti azzimati da avvoltoio di Arap Moi, Ngũgĩ ci tiene a precisare che non si tratta soltanto di un romanzo sul Kenya e sul fallimento degli aiuti internazionali. «Ho tratto ispirazione da molte dittature del Terzo mondo: ho pensato a Moi, ma anche a Mobutu, a Idi Amin e a Pinochet. Li avevo tutti in mente... Nel 1982, quando ho deciso di andare in esilio, ho vissuto a Londra e ho lavorato per formare il comitato per il rilascio dei prigionieri politici in Kenya. Sono stato a stretto contatto con persone che venivano dal Cile e dalle Filippine».

Una cosa che Ngũgĩ ha condiviso con loro è stata l'esperienza coloniale. Lo scrittore è nato in un villaggio rurale a nord di Nairobi, con il nome di James Thiong'o Ngũgĩ, e ha ricevuto un'educazione cristiana. Ha frequentato le scuole missionarie, dove ha letto Robert Louis Stevenson. Come Wole Soyinka e Chinua Achebe, ha lasciato l'Africa e ha continuato gli studi in Inghilterra, laureandosi a Leeds.

Tornato in Kenya ha chiesto all'Università di Nairobi di trasformare il suo dipartimento di inglese nel dipartimento di lingue e letterature africane, poco dopo aver rinunciato al nome di battesimo e preso il nome gikuyu. In passato Ngũgĩ ha spiegato che «la lingua è il veicolo della cultura di un popolo; la cultura è il veicolo dei valori di un popolo; i valori sono alla base del modo in cui un popolo si definisce».

Ngũgĩ ha convissuto con *Wizard of the Crow* per dieci anni. Il libro è stato la sua unica costante nel periodo trascorso in America, dove si è spostato continuamente da un'università all'altra. Ora che il lavoro è terminato, dice sua moglie scherzando, possono andare al cinema (lei lo spera) e suo marito può giocare ogni tanto una partita a scacchi.

Secondo Ngũgĩ, vivere nell'assolata Los Angeles getta una luce un po' surreale sugli eventi del passato. «Be', certo, guardi che orrore!» ironizza, indicando con la mano il suo rigoglioso giardino. Anche Njeeri guarda il giardino e scoppia a ridere. «È davvero surreale» dice. Ma ora quella è la loro casa.

E c'è un sacco di lavoro da sbrigare, lì, anche se a guardare il sole quasi sempre splendente e le ragazze pon-pon in parata al campus di Irvine non sembrerebbe. Dal 2003 Ngũgĩ è docente di letteratura, nonché direttore del Centro internazionale per la scrittura e la traduzione di Irvine.

«L'aspetto più catastrofico di una dittatura è il fatto che ti toglie la voce» spiega. E lo strapotere dell'inglese in tutto il mondo, afferma, non ha fatto altro che affilare una lama già puntata alla gola dei popoli indigeni. «Non può esserci equilibrio in una situazione in cui ogni lingua, per avere un significato proprio, è costretta a passare per l'inglese».

Agosto 2006

Günter Grass



Günter Grass è il più famoso scrittore tedesco vivente. Drammaturgo, poeta e artista visivo, è nato nel 1927 a Danzica, dove i suoi genitori possedevano una drogheria. Da adolescente ha prestato servizio in marina, e nel 1944, poco dopo aver compiuto diciassette anni, è entrato come volontario nelle Waffen-SS, un'esperienza di cui parlerà solo nelle sue memorie biografiche del 2006, Sbucciando la cipolla, occasione di questa intervista. La rivelazione dell'appartenenza di Grass alle Waffen-SS ha suscitato una reazione esplosiva in Germania, dove lo scrittore è celebratissimo fin dalla pubblicazione del suo corposo e bellissimo primo romanzo, Il tamburo di latta (1959), la storia di un uomo chiuso in un istituto psichiatrico che racconta la propria vita e la decisione di non crescere più. Il romanzo costituisce la prima parte della Trilogia di Danzica, incentrata sul periodo bellico e interbellico, e ambientata nella città natale di Grass. I suoi libri sono pieni di invettive satiriche contro l'abuso di potere e il bigottismo del pensiero perbenista, come per esempio Anestesia locale (1969). Il rombo (1977) è un romanzo allegorico che si rifà alla fiaba Il pescatore e sua moglie, nonché una delle prime opere narrative di Grass non incentrate sulla seconda guerra mondiale. Tra gli altri romanzi ricordiamo La ratta (1986), Una lunga storia (1995), grande narrazione epica sull'unificazione tedesca, e Il mio secolo (1999), pubblicato nell'anno in cui all'autore è stato assegnato il premio Nobel. Nel 2010 è uscito in Germania il suo terzo volume di memorie autobiografiche.

In mezzo secolo passato a scrivere narrativa, Günter Grass ha mostrato una predilezione per personaggi dal fascino bizzarro. La voce narrante del capolavoro con cui ha esordito, *Il tamburo di latta*, è quella di un genio dell'età di tre anni; *La ratta* è popolato da più roditori di quanti ce ne siano nella metropolitana di New York nel mese di luglio. Di tutti i suoi eroi, umani e non, il protagonista che gli ha dato più rogne è però l'uomo al centro di *Sbucciando la cipolla*: egli stesso.

«Alla mia età, tornare un ragazzino di quattordici, quindici anni, è un viaggio lungo... è un po' come osservare uno sconosciuto» dice il Nobel tedesco, alle soglie degli ottant'anni, mentre tiene in bocca una pipa nella suite di un albergo newyorkese.

Certo, è strano. Il Grass che incontriamo in *Sbucciando la cipolla* è un lontano parente di quella "coscienza della nazione" la cui *Trilogia di Danzica* ha ispirato altri scrittori, da W.G. Sebald a John Irving. Questo Günter Grass fu – da ragazzino e poi da adolescente – un ardente sostenitore del nazismo. Aderì a dieci anni alla gioventù hitleriana e a diciassette anni si arruolò nelle famigerate Waffen-SS.

Grass prestò servizio al fronte per diverse settimane, senza sparare mai un colpo; poi fu catturato e rinchiuso in un campo americano per prigionieri di guerra. La scorsa estate, quando ha cominciato a parlare della propria esperienza in occasione di alcune interviste, la stampa tedesca è esplosa in un'ondata di indignazione. «Sono profondamente deluso» ha dichiarato all'epoca il biografo di Grass, Michael Jürgs. «Se avesse rivelato tutto prima, dicendo di essersi arruolato nelle Waffen-SS a diciassette anni, nessuno avrebbe detto nulla, ma dal punto di vista morale, il fatto di svelarlo soltanto adesso mette in dubbio tutto quello che ci ha raccontato finora».

In realtà, Grass sostiene di aver già parlato del suo arruolamento nelle Waffen-SS negli anni sessanta, quando «nessuno ha prestato attenzione alla cosa» e dice che «a poco a poco, approfondendo i crimini commessi in quel periodo, la vergogna mi ha spinto a parlarne sempre meno».

Oggi Grass definisce il furore scatenatosi nell'estate 2006 «una vera e propria campagna», che ha fatto passare in secondo piano le più articolate discussioni sul passato tedesco aperte proprio da *Sbucciando la cipolla*.

«La reazione della critica c'è sempre» dice Grass, senza mostrare la minima irritazione, «però i lettori sono tanti e diversi. Grazie al libro ho ricevuto lettere da persone della mia generazione, da persone anziane, ma anche da giovani... gente che mi diceva: "Almeno sono riuscito, una buona volta, a parlare ai miei figli di quello che ho passato durante la guerra"».

Grass attribuisce questa forza del libro al fatto che *Sbucchiando la cipolla* non parla tanto del suo periodo nelle Waffen-SS, quanto dei silenzi che lo hanno tormentato dopo il 1945 e che, dopo aver scritto il libro, non riesce ancora a capire.

In *Sbucchiando la cipolla*, Grass confessa di non aver mai chiesto a nessuno cosa fosse stato di uno zio giustiziato sommariamente dai nazisti perché il suo aereo era stato abbattuto. Non ha mai chiesto notizie di un insegnante che era sparito all'improvviso. Non ha mai voluto sapere che fine avesse fatto un suo commilitone che si era rifiutato di imbracciare il fucile. «A proposito, ho ricevuto una lettera da una donna, c'era una foto» dice. «La donna mi scriveva: "Ho conosciuto quest'uomo in un campo di concentramento". Era proprio lui, quel soldato: è sopravvissuto fino agli anni ottanta».

Grass dice di aver scritto *Sbucchiando la cipolla* per tentare di dare un senso ai silenzi della propria giovinezza, per chiedere alla parte più giovane di se stesso perché non ebbe il coraggio di fare quelle domande. Alla fine, dice Grass, ha scoperto che i ricordi l'avevano ingannato.

«Sono stato un bugiardo fin da ragazzo» dice: «A mia madre piacevano quei racconti, sentirmi promettere che l'avrei portata in un posto o in un altro e che avrei fatto questo o quello... è stata la base della mia scrittura, volevo raccontare storie. Per questo devi diffidare della tua memoria. La memoria ama far sembrare tutto piacevole, rendere semplice ciò che è complicato... e io volevo scrivere proprio di questa diffidenza. È uno dei motivi per cui racconto storie che iniziano in questo modo e poi le correggo, le modifico».

Di tutti i libri di Grass, *Sbucchiando la cipolla* è quello che segue lo schema meno rigido. Prende una storia, la indaga, e in alcuni casi immagina cosa sarebbe potuto accadere... ammettendo che la verità, forse, non è più recuperabile.

È probabile che i critici, turbati dai trascorsi di Grass, vedranno in questa propensione alla dimenticanza un tentativo di autodifesa da condannare. Al centro culturale 92Y di Manhattan, lo scrittore viennese Amos Elon ha intervistato Grass e lo ha letteralmente messo sotto torchio. «Perché ha aspettato sessant'anni?» gli ha chiesto, tra gli applausi scroscianti del pubblico. Applausi che, va detto, hanno accompagnato anche la risposta di Grass.

A ottant'anni, seduto nella suite di un albergo, Grass porta con filosofia il peso di questo suo profondo esame di coscienza. Per tutta la mia intervista tiene in bocca la pipa, gettando rapide occhiate al fumo, come se le risposte alle domande sulla sua giovinezza, sulla sua «stupidità giovanile», così la

chiama, volessero essere altrettanto eteree.

«Ho scritto questo libro per avvicinarmi a quel ragazzo» dice stancamente Grass «per poter discutere con lui. Ma lui si è difeso, a volte mentendo, come facevo io da ragazzo. È un po' come se nel libro ci fossero due sconosciuti che si avvicinano sempre più, qualche volta fino a toccarsi».

Agosto 2007

Nadine Gordimer



Nadine Gordimer è nata nel 1923 nei pressi di Johannesburg, da madre britannica e padre lituano di origine ebrea. Ha cominciato a pubblicare racconti nel 1951, e dopo il 1960 ha aderito al movimento sudafricano contro l'apartheid. Nelson Mandela, in carcere a Robben Island, ha letto La figlia di Burger, il romanzo scritto dalla Gordimer nel 1979; la scrittrice è stata una delle prime persone che Mandela ha invitato a fargli visita dopo la scarcerazione. Nadine Gordimer ha scritto quindici romanzi, tra cui Il conservatore (1974), vincitore del Booker Prize, oltre a pièce teatrali, saggi e racconti. Nel 1991 ha vinto il premio Nobel per la letteratura. Oggi vive a Johannesburg, e lavora come "Ambasciatrice di buona volontà" per l'ONU. È stata giudice al Man Booker International Prize, occasione in cui ho avuto modo di incontrarla.

Nadine Gordimer, negli ultimi tempi, si dà alla rilettura. Dallo scorso novembre, quando l'ottantatreenne scrittrice premio Nobel ha incontrato per la prima volta Colm Tóibín ed Elaine Showalter, suoi colleghi giudici nella commissione del secondo Man Booker International Prize, ha dovuto leggersi una piccola biblioteca: le opere scritte dai quindici finalisti, scrittori che vanno da Don DeLillo e Doris Lessing a Carlos Fuentes e Alice Munro. Il vincitore sarà annunciato all'inizio del mese prossimo. «Mi sono fatta un programma di letture: ho letto i primi due libri di ciascun autore, un libro scritto a carriera più avanzata e poi il romanzo che ho ritenuto fosse *il* lavoro per eccellenza dello scrittore» racconta Nadine Gordimer parlando del proprio ruolo di giudice. «Poi sono arrivata alle opere più recenti. Così da rendermi conto dell'evoluzione». È stata una fatica fatta per amore, dice, che però le ha permesso di fare un'altra scoperta.

«In due casi, il libro che pensavo fosse il migliore si è rivelato ancora più eccezionale di quanto ricordassi, perché nel frattempo ero cambiata io» racconta, seduta in una camera d'albergo a New York, dove è arrivata dal Sudafrica per il PEN World Voices Festival. «Avevo vissuto» prosegue. «Avevo fatto nuove esperienze. E in quei libri c'erano cose che ora ero in grado di capire, a differenza di allora. Legga un libro ora, e lo rilegga tra vent'anni: le trasmetterà qualcosa di diverso».

Alla sua età, molti scrittori hanno smesso di scrivere, o quantomeno di ripensare ai vecchi libri. La scrittrice sudafricana, al contrario, si è testardamente rifiutata di interrompere la propria evoluzione. Nata nel 1923 a Springs, nel Transvaal, ha potuto crearsi una coscienza politica proprio grazie alla lettura. Non molto tempo dopo è stata invece la scrittura a farla entrare nell'attivismo antirazzista, e a farle vincere il Booker Prize grazie a *Il conservatore*, del 1974. Con la fine dell'apartheid si pensava che le sue opere avrebbero perso parte della loro vitalità. Invece, dal 1994, anno in cui in Sudafrica si sono svolte le prime libere elezioni, Nadine Gordimer ha pubblicato dieci libri, spostando lo sguardo verso i nuovi problemi della nazione: l'epidemia di AIDS, la povertà e la criminalità.

Accomodata su un divano nella sua suite, avvolta elegantemente da abiti color crema e grigio, i capelli acconciati da mani esperte, non ha proprio l'aspetto di un'artista tanto versatile. La sua postura è perfetta, l'orecchio attentissimo.

Sentendola parlare si avverte una grandissima discordanza generazionale: la dizione curata e la perfetta struttura sintattica delle frasi sono cose d'altri tempi, ma le sue preoccupazioni (le pistole, la sparatoria al Virginia

Polytechnic Institute, la guerra in Iraq, i faticosi progressi del Sudafrica) non potrebbero essere più attuali.

«Graham Greene ha detto: “Ovunque tu viva, qualunque forma di violenza sia commessa in quel luogo, questa entra semplicemente a far parte della tua vita e del tuo modo di vivere”» spiega la scrittrice. È ciò che è successo tra lei e la pistola. La Gordimer è rimasta sconvolta quando ha scoperto analogie tra la sparatoria al Virginia Polytechnic Institute e il suo romanzo del 1998, *Un'arma in casa*, la storia di un giovane che arriva a commettere un delitto passionale. Quello che Nadine Gordimer non dice è che ha già predetto il futuro in un altro romanzo, *Sveglia!*, del 2005: nell'autunno del 2006 la scrittrice è stata aggredita in casa da tre uomini disarmati, che le hanno rubato del denaro in contanti. «Quegli uomini avrebbero dovuto avere di meglio da fare, invece di rapinare due vecchie signore» disse all'epoca.

Nadine Gordimer sembra affrontare l'argomento senza battere ciglio; si rifiuta di pensare che l'episodio possa incrinare l'idea che ha del proprio paese: «Secondo me siamo rimasti un po' sorpresi dalle tantissime cose accadute dopo il cambiamento» racconta, parlando della vita dopo l'apartheid. «I muri dell'apartheid crollavano, e noi abbiamo festeggiato, poi abbiamo dovuto guardarci in faccia... e devo dire che l'abbiamo fatto con molto coraggio e grande determinazione. Ci sono tante cose che non vanno, ma in Sudafrica è stato fatto tantissimo per superare il passato. Ora, però, abbiamo il tipico “mal di testa del mattino dopo”».

Alcuni cambiamenti, comunque, sono stati meno dolorosi, come l'emergere di voci in precedenza quasi costrette al silenzio dall'apartheid. Al PEN Festival Nadine Gordimer ha più volte difeso il lavoro di un amico, Mongane Wally Serote, poeta e romanziere nato a Johannesburg. Da giovane, oltre a scrivere opere in versi e in prosa, Serote era impegnato nell'ala militante dell'African National Congress. Secondo Nadine Gordimer sarebbero state molte le occasioni in cui Serote ha rischiato di finire ammazzato. Dopo aver trascorso un periodo negli Stati Uniti, è tornato in Sudafrica ed è entrato a far parte del primo governo liberamente eletto. «Pensi che passaggio radicale: dalla clandestinità al parlamento!» dice l'autrice.

Di recente la vita di Serote è cambiata di nuovo: ha lasciato il proprio incarico, è andato nello Zululand ed è diventato un *sangoma*, un guaritore tradizionale... uno sciamano, insomma. La Gordimer l'ha incontrato non molto tempo fa e ha ricevuto un breve corso di rieducazione. «Gli ho chiesto: “Vuoi dire che fai filtri d'amore e di odio?”. Lui mi ha risposto: “Ma no, no”. E io: “Se vedi uno che sta male davvero, che ha i sintomi dell'HIV, per

esempio, che fai, gli dai dell'acqua santa?”. E lui: “Ma no, figurati”. Poi ha aggiunto: “Nadine! Ma non sai proprio niente!” Allora io gli ho detto: “Okay, Wally, voglio sapere”. E così mi ha spiegato tutto quanto».

Un argomento su cui la Gordimer si rifiuta di essere “rieducata” è Günter Grass. La controversia sulla rivelazione, fatta dallo scrittore tedesco nella sua autobiografia, di aver fatto parte delle SS da giovane, non le ha fatto cambiare idea né sull'amico né sulle sue opere. In realtà, la scrittrice pensa che il clamore mediatico su Grass sia sintomatico di una cultura assuefatta agli scandali ma carente di contesto. «Nel 1944, quando Hitler ha capito che stava perdendo la guerra, se Günter Grass avesse detto: “Non mi arruolo”, l'avrebbero preso e ammazzato» afferma con sguardo fiero. «Perché non ha detto nulla? Be', qualcosa ha detto... se legge i suoi libri, con la loro magnifica riflessione su ciò che è accaduto alla gente... non avrebbe mai scritto quei libri se non avesse vissuto quell'esperienza... Non riesco a fargliene una colpa: è stato costretto da circostanze inevitabili e imposte. Non poteva rifiutarsi».

A differenza di altri premi Nobel come Grass, Wole Soyinka o Dario Fo, ognuno dei quali ha pubblicato memorie autobiografiche che ripercorrono la propria formazione politica, Nadine Gordimer preferisce il silenzio. «Non amo parlare di ciò che io e mio marito abbiamo fatto quando eravamo attivisti» dice la scrittrice, mentre il viso si corruga in un'espressione severa. «Tre dei miei libri sono stati proibiti. Però mi è mancato il coraggio di battermi in prima linea. Per me, infatti, scrivere un libro di memorie avrebbe voluto dire riesaminare la mia vita privata e rivelarla, e credo che questa riguardi soltanto me. Penso che, della mia vita, le uniche cose che possano minimamente interessare agli altri siano i libri che ho scritto».

A parte questa differenza, è chiaro che Nadine Gordimer veda in Günter Grass affinità con la propria situazione; del resto anche lo scrittore tedesco aveva ammonito che la riunificazione delle due Germanie sarebbe stata più difficile di quanto affermato. La Gordimer riconosce che il Sudafrica è alle prese con un problema simile. I soldati, rimasti senza lavoro dopo la fine dell'apartheid, hanno trovato un nuovo impiego come mercenari per le milizie private: moltissimi di loro oggi combattono in Iraq. Il Sudafrica inoltre è invaso da armi abbandonate a causa delle guerre che si sono svolte o che sono tuttora in corso nei paesi confinanti. A Johannesburg è facile procurarsi un kalashnikov. «Voglio dire, oggi avere un'arma è come avere un gatto in casa» spiega la scrittrice. «Se ne sta buona lì, sullo scaffale. E non la puoi mica nascondere, perché se qualcuno ti entra in casa devi averla a portata di mano.

Ed ecco che diventa un oggetto come tanti altri. Ed ecco quindi anche i casi di cronaca nera, come questo, recentissimo: un ragazzo, arrabbiato con l'insegnante, prende la pistola che ha a casa e gli spara».

Rimangono anche problemi legati al razzismo, che faranno parte della sua raccolta di racconti *Beethoven era per un sedicesimo nero*, il cui titolo deriva da una notizia che ha sentito alla radio. «A volte sono i corvi che ti portano da mangiare» dice, illuminandosi in un sorriso. «Ascoltavo un canale di musica classica, di quelli dove c'è chi mette i dischi, come una volta, e poi spiega. Presentando una delle opere di Beethoven, lo speaker ha detto: "A proposito, Beethoven era per un sedicesimo nero". Questa cosa, la questione del DNA, mi ha davvero affascinato».

In prossimità del suo ottantaquattresimo compleanno, Nadine Gordimer pubblicherà un'altra opera di narrativa, settant'anni dopo il suo esordio letterario, un racconto sulle pagine domenicali di un giornale sudafricano. Ma difficilmente riuscirà a festeggiare: ora come ora tutta la sua attenzione è rivolta a sostenere un altro scrittore al Man Booker International. «Io e gli altri giudici dobbiamo incontrarci ancora una volta; lo faremo a Dublino e là, finalmente, arriveremo al dunque. Ognuno di noi ha uno scrittore che preferisce. Uno dei vantaggi di questo incarico è stato il grandissimo lavoro di lettura: abbiamo dovuto prepararci bene».

Maggio 2007

David Foster Wallace



David Foster Wallace è stato uno scrittore americano, autore di romanzi e racconti, oltre che un insegnante. Dopo una vita passata a combattere contro la depressione, il suo suicidio, avvenuto nel 2008, rappresenta una perdita incommensurabile per la letteratura contemporanea. Famoso soprattutto per Infinite Jest, a trasformare Wallace nel Jack Kerouac del suo tempo è stato più in generale lo stile (il fittissimo tessuto di riferimenti, umorismo e nevrosi autolesionistiche, il tutto stratificato all'interno di frasi linguisticamente perfette). I suoi libri sono oggetto di culto, ostentati come simboli dell'anticonformismo.

Nato nel 1962 a Ithaca, nello Stato di New York, figlio di due docenti universitari, David Foster Wallace è cresciuto nell'Illinois. Da ragazzo è stato un tennista di buon livello. Ha studiato filosofia e inglese all'Amherst College, ma ha anche approfondito il suo interesse per la matematica. A quel periodo risale il suo primo esaurimento nervoso. Il romanzo d'esordio, La scopa del sistema (1987), esplorazione filosofica sulla natura della realtà, rivela l'influsso di Jonathan Swift e Thomas Pynchon. In seguito Foster Wallace ha pubblicato La ragazza dai capelli strani (1989) e quindi Infinite Jest (1996), il suo caotico capolavoro sulla tossicità dell'America contemporanea, un mondo in cui ad assurgere a metafora che determina la vita di tutti i giorni non è la malattia ma la dipendenza.

All'inizio degli anni novanta, durante la scrittura del libro, gli editori hanno cominciato a chiedergli di fare il giornalista; un compito spaventoso, visto il rigoroso scetticismo che metteva tanto nelle attività all'apparenza più insignificanti (una partita a tennis piuttosto che una fiera statale) quanto in ogni sua opera. L'intervista qui riportata risale all'inizio del 2006, poco dopo la pubblicazione della sua seconda raccolta di saggi, Considera l'aragosta e altri saggi (2005). Dopo quella raccolta, David Foster Wallace non ha pubblicato altri libri.

A David Foster Wallace interessa moltissimo, di questi tempi, sapere come gli americani usano la lingua, mentre non gli frega proprio niente di come si usano le posate. In un sushi bar di Manhattan, lo scrittore quarantaquattrenne dalla parlata veloce inizia a mangiare con i bastoncini, ma presto passa alla forchetta. Per un po' funziona, poi qualcosa va storto. «Questa maniera di mangiare mi pare un po' troppo... *posata*». Allora comincia a prendere i pezzi di pesce crudo con le mani, e se li infila in bocca come fossero patatine.

Visto il suo genio, sarebbero molti i lettori disposti a perdonargli questo "errore culinario". Infatti, in una città così poco impressionabile dalla fama letteraria, quando arriva lui, si sente.

Tutto è cominciato quando Wallace ha pubblicato l'ambizioso *Infinite Jest*, un rimaneggiamento lungo più di mille pagine dei *Fratelli Karamazov*, ambientato nel campus di una scuola di tennis americana. Sono passati dieci anni da quando il romanzo, acclamatissimo, è arrivato nelle librerie. «Con *Infinite Jest*» proclamava entusiasta Walter Kirn sul "Time" «la concorrenza è annichilita. Immaginate Paul Bunyan che entra nella National Football League, o Wittgenstein che partecipa a "Rischiatutto". Il romanzo ha la stessa, enorme carica dirompente. E la stessa spettacolare bellezza».

Da allora, sebbene David Foster Wallace abbia scritto altre due brevi opere di narrativa, oltre a un saggio sul concetto matematico di infinito (*Tutto, e di più*), al momento non c'è alcun nuovo romanzo in vista. Però è successa una cosa bellissima: la sua nuova carriera di giornalista non-giornalista, popolare... e molto speciale.

«Continuavo a ripeterglielo, a quelli di "Harper's": "Lo capite che non sono un giornalista?"» racconta Wallace. «E loro mi rispondevano: "Certo che lo sappiamo: noi non vogliamo quella roba lì"».

Wallace parla del suo primo incarico, quando il mensile americano lo spedì come inviato alla fiera dell'Illinois, da cui tornò con una colossale tiritera su quanto sia kitsch la vita di provincia e sulla tirannia dello zucchero filato. Una crociera di lusso per anziani gli ha dato invece l'occasione di concentrarsi sul rifiuto della morte, elemento fondante della vita americana.

Negli anni, questi incarichi sono cresciuti trasformandosi in lavori più seri. Per un istante possiamo dedicarci al suo ultimo libro, *Considera l'aragosta*, che contiene, tra l'altro, un lungo articolo su come funzionano le *talk radio*, un ritratto tutt'altro che tenero del sistema politico americano e una brutale stroncatura di John Updike.

«Per me il momento più difficile è quello in cui si prendono appunti» dice Wallace. «Ti ritrovi tanta di quella roba... e quella interessante sembra

sempre pochissima. Mi fa venire un'ansia pazzesca. Con la narrativa ci sei tu e basta, sei tu che costruisci la realtà delle cose di cui parli. Questo non vuol dire che non sia difficile: solo che non è come starsene fermi a guardare uno tsunami che ti viene addosso. Mi sento così, quando scrivo saggistica».

Corre voce che Wallace sia un personaggio con cui si fa fatica a parlare. Nel corso degli anni qualcuno l'ha definito un solitario. Di persona, però, è un uomo divertente, delizioso e un po' sconcertato – il termine *perplesso* renderebbe meglio l'idea – dalla sua nomea di personaggio inafferrabile alla Pynchon. Dopo aver scritto anche lui qualche articolo simil-biografico, Wallace bolla come fasulle le descrizioni che lo dipingono come una persona ritrosa.

«All'inizio degli anni novanta sono venuti a trovarmi a casa un paio di ragazzi di non so quale rivista e hanno conosciuto il mio cane. C'era un tizio davvero curioso... tutto questo era conseguenza dell'ondata di celebrità arrivata dopo *Infinite Jest*. Lui mi faceva una domanda e io gli davo una risposta secca tipo: "In realtà non credo che la mia vita sia così interessante". Allora lui fermava il registratore e diceva: "Ha reso l'idea splendidamente. Che risposta intelligente... voglio dire, quella di fare una cronistoria della sua vita, ma mostrandosi come una persona umile"».

Wallace sostiene che la convinzione secondo cui tutte le apparizioni pubbliche seguano un copione predeterminato ha intaccato la nostra percezione di ciò che è reale e di ciò che è falso. Proprio in quel momento si avvicina Emma Thompson (o comunque una che le somiglia tantissimo) e Wallace si lancia in uno dei suoi caratteristici *refrain* descrittivi. «Le celebrità non ci interessano forse anche perché sono sempre affascinanti? Voglio dire... apparteniamo davvero alla stessa specie?». Sua moglie, Karen, comincia a ridacchiare, il che lo fa sprofondare in un tenero attacco di timidezza.

«Dico davvero» continua. «Mettiamo che stai scrivendo il profilo biografico di qualcuno. L'idea di fondo è quella di dare al lettore un senso abbastanza preciso di chi dovrebbe essere il personaggio, no? Oppure quello che scrivi è come il personaggio appare ai tuoi occhi e quindi cerchi solo di convincere il lettore a considerarlo nello stesso modo? E come fai, con Emma Thompson?».

Questo tipo di ginnastica mentale dà freschezza alla scrittura. Per esempio, il saggio da cui *Considera l'aragosta* prende il nome parla di un festival dell'aragosta nel Maine, ed è stato commissionato da una rivista di alta cucina, ma si sofferma sul modo in cui i crostacei sono uccisi. Allo stesso

modo, a proposito di una festa per l'annuale premio della rivista pornografica "Adult Video News", Wallace non fa altro che raccontare le gelosie tra pornografi rivali invece di soffermarsi sulla "carne" vera e propria.

L'approccio si fa sovversivo non appena si passa alla politica. *Forza, Simba*, vera e propria perla della raccolta, descrive una settimana durante la campagna elettorale per le primarie repubblicane del 2000. A differenza dei giornalisti politici con cui ha viaggiato, Wallace ha tratto gran parte delle informazioni dallo staff tecnico, gente che da anni segue la preparazione di questi eventi politici e che ha ormai una raffinatissima percezione di come si svolgerà l'intera messinscena.

«Uno dei motivi per cui ho finito per parlare con i tecnici è stato perché non erano di quelli che stanno sempre a pensare: "E tu chi sei?"» spiega, passando alla tipica parlata californiana che in pratica ti impedisce di rivolgergli domande accademiche, nonostante la cattedra al Pomona College, in California. «La prima cosa che i giornalisti politici facevano era cercare di capire per chi scrivevi; è un po' come se ti collocassero su un totem, ma molto in basso. Davvero della brutta gente».

Sul lavoro, l'atteggiamento di Wallace verso la professione del reporter somiglia molto all'approccio che ha caratterizzato l'ex direttore del "New York Times" Howell Raines, che era solito "inondare la zona", ossia inviare in un determinato luogo un numero enorme di cronisti. Wallace è un osservatore così acuto e intelligente da equivalere a un'intera squadra di corrispondenti.

Parlando del suo primo incarico, racconta: «Alla gente dovevo fare davvero una strana impressione». È andato senza nemmeno un taccuino, ma con gli occhi bene aperti, cogliendo qualsiasi spunto per scrivere. «La fiera non l'ho vissuta; diciamo piuttosto che me la sono sigillata in mente».

La sua grande sensibilità per l'intreccio e lo stile, oltre che per la storia, gli rende difficile rimaneggiare il proprio lavoro. «Di solito, quello che esce è al massimo il quaranta per cento di quello che gli mando» spiega, ma vale la pena notare che Wallace sa di prendersi qualche libertà, quando lavora. Un saggio di *Considera l'aragosta* comincia con il profilo biografico del presentatore californiano di un programma di interviste, di tendenze conservatrici, per poi evolvere in una stratificata esegesi dell'intera industria dei talk show. Wallace – famoso anche per l'uso massiccio delle note a piè di pagina – ha utilizzato dei riquadri per indicare i modi in cui ciascun tentativo di scrivere con lealtà ed equilibrio di questo pregnante materiale politico si allontana dalle normali modalità narrative. «Se provi a farlo con le note a piè

di pagina, devi metterti a scrivere in corpo sei» dice, con una smorfia al pensiero di quel compromesso, come se gli fosse capitato un'ora prima, «il che è letteralmente impossibile. Le note a piè di pagina sono soprattutto un botta e risposta: in fondo è come se avessi due voci».

Il grandissimo amore per la complessità gli crea enormi problemi nel tornare a un tipo di narrazione più lineare. Ogni cosa presenta sempre delle complicazioni e deve essere inserita in un contesto più ampio; così, in breve tempo, Wallace si ritrova un manoscritto che a guardarlo potrebbe finire in una presentazione in PowerPoint.

Wallace si gode il suo secondo lavoro da falso reporter, ma sente che la narrativa è molto più potente nell'aiutarci a sviluppare un senso di empatia reciproca. «Se la narrativa ha un valore, è quello di “farci entrare”. Io e te possiamo essere gentili l'uno con l'altro, ma io non saprò mai cosa pensi, e tu non saprai mai cosa sto pensando io. Non ho la minima idea di come sia essere te. Per quel che ne so, che si tratti di avanguardia o di realismo, quello che muove la narrativa è soprattutto la possibilità di bucare un po' tutte queste barriere».

Marzo 2006

Khaled Hosseini



Khaled Hosseini è nato nel 1965 a Kabul, in Afghanistan. Da giovane ha vissuto a Teheran e a Parigi; poi, a quindici anni, quando i genitori si sono trasferiti negli Stati Uniti in cerca di asilo politico, è andato in California. Tra gli anni ottanta e l'inizio degli anni novanta si è laureato in biologia e medicina, e ha esercitato la professione di medico per quasi dieci anni, finché un romanzo scritto di notte e nei fine settimana è diventato un travolgente best seller internazionale. Il cacciatore di aquiloni (2003), pubblicato sulla scia dell'invasione americana dell'Afghanistan dopo gli attacchi dell'11 settembre, è stato per milioni di persone una grande finestra sulla vita della popolazione civile afgana. Il seguito del 2007, Mille splendidi soli, che si concentra sulla vita di alcune donne in Afghanistan dopo il ritiro dei sovietici, è stato anch'esso un acclamato best seller. I due libri hanno venduto insieme qualcosa come quaranta milioni di copie. Ho parlato con Hosseini alla vigilia della pubblicazione del suo secondo romanzo.

Quattro anni fa, a pochi mesi dalla pubblicazione del *Cacciatore di aquiloni*, Khaled Hosseini è tornato in Afghanistan. È stata la sua prima visita dopo quasi vent'anni, e niente sembrava uguale a prima. Vent'anni di guerra avevano devastato il paese: le strade, le infrastrutture... tutto distrutto. Poi ha visto le donne. «Sembravano ridotte a figure bidimensionali» dice il quarantaduenne scrittore afgano delle donne che ha visto andare in giro in burqa o chador. «Come se sotto quelle vesti non ci fosse niente».

Seduto in un angolo, al tavolo di un ristorante al trentaquattresimo piano del Mandarin Oriental Hotel di Manhattan, gessato scuro e camicia bianca, Hosseini osserva con attenzione il panorama di Central Park. «È anche per questo che ho deciso di scrivere questo libro» spiega, riferendosi al suo ultimo romanzo, *Mille splendidi soli*. «Tu guardi una donna che cammina per strada, e dietro quel burqa c'è una storia: tristezza e speranza, gioia, felicità, stupidità e amore e amarezza, amore, invidia. Tutte queste cose sono là, sotto quel vestito». In *Mille splendidi soli* la scrittura di Hosseini si insinua in questi spazi chiusi, dando vita a due personaggi femminili dai percorsi di vita diversissimi.

Mariam, nata dal capriccio sessuale di un ricco uomo d'affari, cresce affascinata dall'idea di questo padre sconosciuto. Quando sua madre si suicida, a quindici anni va sposa a un commerciante di scarpe di nome Rashid. Il loro matrimonio parte bene, date le circostanze, ma la situazione precipita quando Mariam non riesce a concepire un figlio e la situazione politica del paese peggiora, con il jihad antisovietico, la guerra civile e l'ascesa dei talebani. In qualche modo passano diciotto anni.

Poi entra in scena Laila, quattordicenne. Rimasta orfana a causa degli scontri tra moderati e fondamentalisti islamici dopo l'invasione sovietica, le sue uniche alternative sono la prostituzione o un matrimonio combinato. Anche lei finisce promessa sposa a Rashid, che con il passare degli anni si è incattivito ed è diventato ancora più violento e più irritato dalle vicende del suo paese. A poco a poco, le due donne si alleano contro il brutale regime domestico del marito.

Il cacciatore di aquiloni ha venduto più di otto milioni di copie in tutto il mondo ed è diventato un film. Le aspettative sul secondo libro di Hosseini sono altissime, ma finora sembra essere stato all'altezza. Recensendo *Mille splendidi soli* sul "Washington Post", il critico Jonathan Yardley ha scritto: «Se siete curiosi, se vi state chiedendo "Sarà bello come *Il cacciatore di aquiloni*?"... Ecco, la risposta è no: è più bello».

La mattina della nostra intervista arrivano le prime recensioni e Hosseini

ha lo sguardo sollevato, anche se lo sforzo di portare a termine il libro gli si legge ancora in viso. Dopo appena un giorno di promozione, ha gli occhi stanchi e socchiusi. Stavolta, dice, è stata molto più dura: «Ci sono stati giorni in cui ho pensato di aver fatto il passo più lungo della gamba. Eppure c'è sempre la voglia di dimostrare a te stesso che con il primo libro non hai esaurito tutto quello che avevi da dire».

Hosseini ha scritto *Il cacciatore di aquiloni* di getto, in un anno di intenso lavoro, tra le cinque e le otto del mattino, prima di andare a lavorare come medico tirocinante. Due anni fa si è preso un periodo sabbatico dall'ospedale, e quindi ha avuto più tempo per maturare come scrittore, per raffinare lo stile e l'intreccio narrativo. Ha avuto anche la possibilità di svolgere importanti ricerche.

A Kabul, Hosseini ha parlato con alcune donne del luogo per capire meglio le loro vite. «Con qualcuna però non è stato facile» si lamenta. Nella Bay Area, dove vive, c'è una comunità numerosa di immigrati afgani che l'ha aiutato a ricreare il mondo di Herat, la città dove sono cresciuti i suoi genitori.

La scrittura, in un certo senso, ha permesso a Hosseini di tornare indietro nel tempo, ma con un pensiero costante: «Non riesco a togliermi dalla testa che, se il destino non ci avesse messo lo zampino, quella donna avrebbe potuto essere mia madre» racconta, riferendosi al fatto che la sua famiglia ha lasciato l'Afghanistan nel 1976, quando suo padre è stato trasferito al consolato afgano a Parigi.

Erano pronti a tornare, quando è iniziata la rivoluzione comunista. Sua madre, insegnante di lingua farsi e storia, non ha mai dovuto subire il controllo opprimente e le privazioni dell'Afghanistan di oggi. La famiglia Hosseini è emigrata negli Stati Uniti nel 1980, e per un certo periodo ha vissuto grazie ai sussidi statali.

L'altra donna nella vita di Hosseini è sua moglie Roya, che lavora nello studio legale della Intel. Khaled la definisce la sua prima e più severa lettrice: «Mia moglie è di una franchezza implacabile» spiega con un gran sorriso. «Se c'è qualcosa che non funziona, me lo dice senza mezzi termini. Qualche volta si arrabbia pure: “Ma cos'hai scritto qua? Cos'è questa roba?”».

I due figli di Hosseini, di quattro e sei anni, stanno appena incominciando a rendersi conto che il papà è un “pezzo grosso”, e incominciano anche a prendere le distanze. «Sanno da dove vengono i loro genitori» dice Hosseini dispiaciuto. «Entrambi parlano e capiscono il farsi, anche se negli ultimi due anni, da quando vanno a scuola, sono sempre più restii a rispondere nella loro lingua».

È chiaro che questo attrito, tipico degli immigrati di seconda generazione, a Hosseini non piace, ma leggendo *Mille splendidi soli* si capisce che avrebbero potuto vivere sotto l'ombra di preoccupazioni ben più serie.

Maggio 2007

Doris Lessing



Doris Lessing vive da ventiquattro anni in una villetta a schiera in un quartiere nella zona nord di Londra, a ridosso del cimitero di Hampstead, dove giace Sigmund Freud. Ogni mattina, l'ottantaseienne autrice del best seller Il taccuino d'oro (1962) si alza alle cinque del mattino e dà da mangiare a centinaia e centinaia di uccellini. Poi torna a casa, prepara la colazione, e alle nove si siede alla scrivania e comincia a scrivere perché, come dice lei in parole chiare e semplici, «è quello che faccio».

Il viaggio che ha portato Doris Lessing in questo luogo non poteva essere più tortuoso. Nata nel 1919 in Persia, dove i suoi genitori si sono conosciuti dopo che a suo padre era stata amputata una gamba nell'ospedale in cui sua madre lavorava, è cresciuta nella Rhodesia meridionale (oggi Zimbabwe). Suo padre si trasferì là con la famiglia per coltivare granturco. Doris Lessing ha frequentato una scuola femminile cattolica, se n'è andata di casa a quindici anni, e a vent'anni aveva già un marito e due figli. Figli che ha lasciato in Africa (insieme a un secondo marito) quando, nel 1949, è scappata a Londra per dedicarsi al comunismo e alla scrittura.

Nel freddo pungente di un pomeriggio del gennaio 2006, un anno prima di ricevere il Nobel, Doris Lessing mi ha concesso un'intervista per parlare del suo ultimo romanzo, La storia del generale Dann, della figlia di Mara, di Griot e del cane delle nevi (2005). Il libro è ambientato in un'era glaciale del futuro ed è il seguito di Mara e Dann (1999), in cui Dann e sua sorella si uniscono a un flusso migratorio diretto verso nord, in cerca di un clima abitabile.

Come accade con tutta la letteratura dell'immaginario, anche leggendo il suo romanzo si ha la tentazione di interpretarlo come una parabola del nostro tempo. Tuttavia, in passato, lei ha respinto questo assunto. È ancora della stessa opinione?

Sì. Vede, ho scritto un libro dal titolo *Mara e Dann* e mi sono molto preoccupata per il povero Dann. Alcuni lo odiavano, istigava parecchia violenza. Ma era un personaggio che mi interessava, quindi ho deciso di scrivere il seguito. Ho capito che l'ambientazione avrebbe dovuto essere la stessa. Non ho problemi a immaginare le ambientazioni. Tutta la vicenda di *Mara e Dann* si svolge durante un periodo di siccità, quella che avevo appena visto in Africa. C'era stato mio figlio John. Lei è mai stato in un territorio tormentato dalla siccità?

No.

Be', è dura. La gente muore, le riserve di acqua stanno per terminare e gli alberi sono morti. È una situazione davvero orribile. Non ho avuto bisogno di inventare nulla.

Le descrizioni dei profughi che Dann incontra mi hanno ricordato il libro che ha scritto negli anni ottanta sul viaggio in Afghanistan, quando ha visto i profughi scappare verso Peshawar.

Solo dopo aver finito di scrivere mi sono resa conto che in questo romanzo sono tutti profughi. Però scappano tutti dalla siccità, dalle inondazioni o dalla guerra civile. A questa gente io penso molto, davvero. Vede, non lontano da qui c'è una strada piena di profughi di ogni provenienza, e la gente ci va quando le serve un idraulico, un falegname o qualcuno che svolga lavori di questo tipo. Non c'è niente di ufficiale, in tutto questo, però loro sono là. Ci va anche una mia amica, quando le serve qualcosa. Sono persone molto competenti, nel loro lavoro.

Nel 1949, quando arrivò a Londra, la situazione era la stessa?

No, all'epoca tutti quelli che incontravo erano stati nell'esercito, in marina o in altri corpi armati, per cui la gente parlava di guerra tutto il tempo. E ha parlato di guerra fino a un certo punto, a metà degli anni cinquanta. Poi è venuta fuori una nuova generazione. All'improvviso nessuno ne parlava più. Ho pensato che, in un certo senso, fosse una brutta cosa. Oggi sono convinta che non possiamo rimanere per tutta la vita ossessionati da un passato terribile, non crede?

Questo è curioso. Pare che all'epoca qualcuno abbia deciso di reagire alla devastazione credendo in un'idea: il comunismo. Oggi però un'ideologia, a parte la religione, non ce l'ha più nessuno.

Nessuno crede più in niente. In tv abbiamo visto un sacco di film sulle proteste per la guerra del Vietnam. Noi li guardiamo e pensiamo: è l'America. E ora che ne è stato di tutto ciò?

Ha mai desiderato scrivere una storia d'amore?

Be', una storia d'amore non puoi scriverla con cinismo. Conosco un uomo che c'è riuscito. Non è un caso che fosse un fervido militante socialista. Mi ha anche detto: «Doris, ricordati che queste cose non si possono scrivere ridendo. Grazie a Dio io questa vena di sentimentalismo ce l'ho». Ha avuto un gran successo.

Quando ha pubblicato i suoi primi libri, negli anni cinquanta, non erano molti gli autori che oscillavano tra la narrativa di denuncia e la cosiddetta narrativa di genere, vero?

No, non erano molti, e ora è difficile distinguere narrativa da narrativa. Quando ho cominciato a scrivere, la fantascienza era un genere minore, letto da pochi. Ma oggi, per esempio, dove lo mettiamo Salman Rushdie? E gli scrittori sudamericani? Si accontentano quasi tutti di definirli esponenti del "realismo magico".

Lei ha scritto molti romanzi. Ce n'è qualcuno che vorrebbe venisse letto di più?

I miei libri di fantascienza. All'epoca *Canopus in Argos* ha avuto molti lettori, e ne è nata anche una religione. Qualcuno ha preso alla lettera *Shikasta* (il primo romanzo della serie) e ha creato una comune negli Stati Uniti. Mi hanno anche scritto chiedendomi: «Quando verranno a trovarci, gli dèi?». Io ho risposto scrivendo: «Be', questa non è una cosmologia; è pura invenzione». A quel punto mi hanno scritto di nuovo dicendo: «Certo, certo... Lei vuole soltanto metterci alla prova».

Non riesco a immaginare che una cosa del genere possa accadere oggi.

All'epoca era diverso. Andavo spesso a San Francisco. Una volta mi trovavo davanti a un pubblico numeroso, e un uomo si alzò e disse: «Doris, spero che non abbia intenzione di scrivere un altro dei suoi tetri romanzi realistici». Poi si alzò un'altra persona: «Doris, spero che non perderemo altro tempo con quegli stupidi romanzi di fantascienza». Quei due scatenarono un

putiferio, tra il pubblico. Non riesco a immaginare che possa accadere la stessa cosa oggi.

Pensa che la rivoluzione culturale degli anni sessanta si sia spinta troppo oltre?

Le droghe pesanti non sono arrivate fin qui: solo la marijuana. E nemmeno la cosiddetta rivoluzione sessuale, fenomeno che ho fatto sempre molta fatica a comprendere, come se prima non ci fosse mai stata una rivoluzione sessuale. In tempo di guerra si scopa, mi creda! Penso che il male degli anni sessanta sia stato il fatto che sono arrivati dopo la seconda guerra mondiale. All'epoca c'erano tanti sciroccati. Perché, si chiederà? Perché non avevano mai avuto tutto quel benessere. Mai. Ricordo uno dei loro leader prendere la parola e affermare, con una bella dose di coraggio: «Voi pensate di avere qualcosa di speciale, ma vi sbagliate. Voi siete il primo mercato di giovani del mondo. È per questo che avete tutti questi privilegi». Venne coperto d'insulti per quelle parole, ma secondo me aveva ragione.

Quali sono, secondo lei, i motivi per cui Il taccuino d'oro ha avuto così tanto successo?

Credo che uno dei motivi sia che fu il primo libro a contenere idee femministe, ma anche l'energia che mi spingeva a scrivere ebbe la sua importanza. Era la fine degli anni cinquanta, la mia vita era in subbuglio, e vedevi il comunismo sgretolarsi davanti ai tuoi occhi... Tutta questa roba è finita nel mio libro. È l'energia, ne sono sicura, a far vivere il romanzo ancora oggi.

Be', La storia del generale Dann ne ha parecchia, di energia, e lei ha ottantasei anni.

Però nel libro non metto in discussione nessuna idea. Può sembrare incredibile, ma quando ho scritto *Il taccuino d'oro* non pensavo minimamente che potesse essere un libro femminista. Ci avevo messo tutte quelle cose di cui le donne parlavano. Ma un conto è una cosa detta, e un conto è una cosa scritta. A giudicare dalla gente, sembrava che avessi scritto qualcosa di straordinario, eppure ho solo messo su carta quello che dicevano le donne in quel periodo.

A proposito... In una sua recente intervista ha detto che rispetto al pericolo di una nuova era glaciale, il rischio nucleare è uno scherzetto.

Questo romanzo è un avvertimento?

Be', è una cosa su cui rifletto molto: di ere glaciali ne abbiamo avute molte, e senz'altro ne arriverà un'altra. Ciò che mi rattrista è sapere che tutte le creazioni del genere umano sono nate negli ultimi diecimila anni, e la maggior parte in tempi recenti. Un'era glaciale spazzerebbe via tutto quanto. Davvero. E poi dovremo ricominciare da capo, no? Come facciamo sempre.

Gennaio 2006

Hisham Matar



Hisham Matar è poeta, ex studente di architettura e autore di due potenti romanzi nati all'ombra del brutale regime di Muammar Gheddafi, in Libia: Nessuno al mondo (2006) e Anatomia di una scomparsa (2011). Matar è nato a New York nel 1970, ma tre anni dopo la sua famiglia è tornata a Tripoli. A causa dell'impegno politico del padre, l'intera famiglia si è poi dovuta trasferire al Cairo nel 1979. Matar viveva a Londra, nel 1990, quando alcuni agenti egiziani hanno rapito suo padre. Nel 1992 l'uomo è riuscito a inviare una lettera, ma a parte alcuni testimoni che lo hanno visto vivo nel 2002 di lui non si sono avute quasi più notizie. I romanzi di Matar sono studi poetici e a volte un po' criptici sulle distorsioni della memoria, e sul dolore di una vita tagliata in due da una cesura, che sia il rapimento o i silenzi che si raggruppano attorno ai momenti di vergogna. Ho avuto con lui un breve incontro dopo la pubblicazione del suo primo romanzo, qualche anno prima della rivoluzione che ha provocato la caduta di Gheddafi.

Proust aveva le sue *madeleines*, Studs Terkel il suo scotch pomeridiano. A giudicare dalla cortina di fumo che è capace di sollevare davanti a una sola tazza di caffè, invece, a mettere le ali alla memoria di Hisham Matar sembrano essere le sigarette. Seduto in un bar, nel verdeggiante quartiere londinese di Holland Park, lo scrittore trentasettenne ci mette poco a farsi fuori mezzo pacchetto, e intanto i suoi pensieri si alzano insieme ai pennacchi di fumo. «Ricordo New York» dice Matar, nato a Manhattan all'epoca in cui suo padre lavorava alle Nazioni Unite. «Ricordo che ero in auto, diretto in centro, e ho alzato gli occhi verso le cime dei palazzi. Dovevo essere molto giovane». Spesso, ascoltando le parole di Matar, i ricordi si materializzano da un passato ancora vivido; un'atmosfera simile a quella in cui è immerso il suo acclamato romanzo d'esordio, *Nessuno al mondo*, la storia di Suleiman, un ragazzo che cresce nella Libia degli anni settanta, epoca in cui esprimere la propria opinione poteva significare sparire per sempre.

Nel corso del romanzo tutte le figure a cui Suleiman è attaccato si abbrutiscono fin quasi ad annientarsi. Sua madre beve di nascosto, mentre il padre rimane coinvolto in un gioco pericoloso e dissennato che forse ha a che fare con la politica. Il romanzo è uscito in Gran Bretagna nel 2006, ed è stato finalista al Booker Prize e al First Book Award del "Guardian". Su Matar e sul suo libro è stato scritto di tutto, e quasi tutti gli intervistatori partivano dal presupposto che *Nessuno al mondo* fosse un romanzo autobiografico. «All'inizio la cosa mi ha fatto arrabbiare, mi è sembrata una lettura del libro molto superficiale e rozza. A poco a poco, però, ho cominciato ad avvertire un maggiore distacco» racconta tranquillamente Matar. In cuor suo sa perché tutti danno per scontato questo elemento. A tre anni Matar è tornato in Libia, e lì ha vissuto fino a poco prima del nono compleanno. Quando il nome di suo padre è stato inserito nella lista dei dissidenti, i Matar hanno lasciato il paese. La sua famiglia ha rischiato di fare una brutta fine. Alla fine sono emigrati in Kenya per poi trasferirsi al Cairo (come la famiglia di Suleiman), dove tutto è andato liscio fino a un giorno del 1990, anno in cui Matar si trovava in Inghilterra a studiare, quando qualcuno ha bussato a casa della sua famiglia. Poco dopo il padre di Matar usciva accompagnato da agenti di sicurezza egiziani. Da quel giorno nessuno l'ha più visto.

Detto ciò, verrebbe da pensare che sia stata proprio questa esperienza a far diventare Hisham Matar uno scrittore. Lui ci spiega invece di essere stato scrittore fin da giovanissimo. «La gente si divertiva sempre ad ascoltare le mie poesie, le mie storielle. Avevo uno zio poeta» racconta. Anche il padre di Hisham era una specie d'intellettuale. Pur non vivendo in Medio Oriente da

vent'anni, Matar sembra essere un esempio vivente della sua «cultura da caffè». Spesso risponde alle domande sfrecciando qua e là tra i ricordi, talvolta frena, tornando ai labirinti letterari dello scrittore argentino Jorge Luis Borges.

Matar ha iniziato *Nessuno al mondo* quasi dieci anni fa, in versi: a sentirlo parlare, emerge cristallina la sua ferma convinzione che la forma di produzione letteraria più alta sia la poesia. «In Medio Oriente i poeti sono venerati» spiega. «Ci sono poeti libici che hanno venduto milioni di copie ma che altrove nessuno ha mai sentito nominare». Matar ha mantenuto una certa simpatia per i poeti. Durante l'ultima fase di scrittura del libro, lui e sua moglie, un'artista e scrittrice americana, si sono trasferiti a Parigi, dove Hisham ha stretto amicizia con i premi Pulitzer C.K. Williams e Mark Strand. «Sono andato a una presentazione ed erano tutti e due là. La poesia di Strand mi piaceva così tanto che ho deciso di chiedergli un'intervista. Strand ha detto alla persona accanto a lui: "Questo vuole intervistarmi per un giornale arabo!"».

Sebbene sia cresciuto parlando arabo, Matar ora scrive in inglese: non si tratta di un vero e proprio esilio dalla lingua d'origine, ma non si sente nemmeno del tutto a casa sua. «È un po' come un vestito, lo indossi perché ti sta bene... Certo, non è il tuo corpo, ma ti ci senti bene». Una sensazione simile Matar la prova nei confronti dell'Inghilterra: nato a New York, cresciuto a Tripoli e in Egitto, sposato con un'americana... la lista dei suoi esili è lunga. Quando torna a trovare la famiglia al Cairo, vede la cultura che ha sposato infiltrare quella che ha abbandonato. «È divertente... ti rendi conto che per certe parole si usa spesso l'inglese. Parole come *quality*, *efficiency* o *accountability*, qualità, efficienza e responsabilità». Ride. «Tutte cose che non trovi in Medio Oriente!».

Questo umorismo intriso di dolore è caratteristico del suo approccio alla politica. Matar preferirebbe parlare dell'opera di Javier Mariàs piuttosto che inveire contro Gheddafi che, nonostante il dolore che ha inferto a molte famiglie come quella di Matar, è stato riesumato dall'Occidente come amico nella guerra al terrorismo.

«Qualche volta mi chiedo se uno come me possa fare l'artista» dice Matar. «È un problema serio. Posso scrivere qualcosa che esuli dal punto di vista politico?». Matar crede che nello scrivere ci sia già abbastanza mistero, per dire che non sarà mai in grado di rispondere a questa domanda. La cosa non lo mette minimamente a disagio, così come si trova a suo agio con tante altre domande senza risposta.

«Mio padre amava New York e Roma. Diceva: “Roma è fatta per chi sa cosa vuole e la cosa non gli crea problemi. New York è fatta per chi non ha idea di quello che vuole. Io ho sempre voluto diventare romano”» racconta con un sorriso, rivelando la consapevolezza che le possibilità che ciò avvenga sono ridottissime, soprattutto quando il territorio della memoria rimane ricchissimo, vastissimo, tenebroso e, finora, quasi del tutto inesplorato.

Marzo 2007

Siri Hustvedt & Paul Auster



Siri Hustvedt è una scrittrice americana, autrice di romanzi e saggi, nonché critica d'arte. Nata nel 1955 nel Minnesota da genitori di origini norvegesi, alla fine degli anni settanta si è trasferita a New York per frequentare la scuola di specializzazione. Ha debuttato nel panorama letterario con una poesia pubblicata su "Paris Review". Nel 1983 è uscita una sua raccolta di poesie, cui hanno fatto seguito cinque romanzi e quattro opere di saggistica. Nel 1981 ha conosciuto Paul Auster, che all'epoca cercava di sfondare come scrittore e traduttore e che, qualche anno dopo, tra il 1985 e il 1987, avrebbe pubblicato la Trilogia di New York, un ciclo di romanzi ambientati nella Grande mela, brillanti e dolenti, che prendono spunto dal brivido tipico dei gialli. Negli ultimi venticinque anni Auster è diventato uno dei più prolifici e raffinati scrittori contemporanei, spaziando dall'autobiografia di Il taccuino rosso (1993) alla poesia e alle traduzioni. Siri Hustvedt e Paul Auster vivono a Brooklyn da quasi trent'anni.

La voce che viene dagli altoparlanti parte come un basso sussurro, che somiglia al primo suono che sentiamo appena svegli. Poi si fa più acuta e comincia a cantare di cuori spezzati, di solitudine. Qualche minuto e cambia di nuovo; stavolta si fa forte e profonda, molto blues, intrisa di femminilità e insolente. Siamo a Brooklyn, è pomeriggio, e mentre ascoltano, Paul Auster e Siri Hustvedt muovono la testa e battono il tempo con i piedi. Auster ha un sorriso tanto largo da arrivarci fin quasi alla nuca, mentre strizza gli occhi orgoglioso. È normale che sia compiaciuto: quella che canta è la loro figlia.

«Ha una voce splendida, non crede?» domanda Auster. Sophie, vent'anni, si sta laureando al Sarah Lawrence College, nello Stato di New York, ma intanto sta incidendo un nuovo album e in alcune occasioni mondane non disdegna nemmeno di farsi vedere insieme a suo padre. Non appena la musica si interrompe, Auster si mette a rovistare in cerca di altri demo. «Ehi, non vorrai fargli sentire tutto l'album?» chiede Siri Hustvedt, un metro e ottanta di donna, adagiata su una poltrona. Le chiedo perché mai una ragazza con una voce simile perda tempo all'università, al che Siri mi guarda con severità: «Una madre avrà pure il diritto di sognare» dice ridendo.

Da un'ora siamo nel loro appartamento di Brooklyn, a parlare dei prossimi libri. A vederli così si direbbe che siano felici, ora che creare è diventato un lavoro di famiglia. Daniel, il figlio che Auster ha avuto dal primo matrimonio con la scrittrice Lydia Davis, fa il fotografo e il deejay, e ha fatto un cameo in *Smoke*, il film del 1995 scritto da Auster e diretto dallo stesso scrittore insieme a Wayne Wang. Sophie invece è ben avviata verso una carriera da cantante. Eppure Auster e la Hustvedt non si sono rilassati. Anzi, hanno accelerato.

Negli ultimi dieci anni entrambi hanno pubblicato e curato più di diciassette volumi tra poesia, saggi, narrativa, graphic novel e sceneggiature. L'anno scorso è uscito un film scritto e diretto da Auster, *La vita interiore di Martin Frost*, che vede tra gli interpreti principali Michael Imperioli dei *Soprano*. Anche Sophie ha una piccola parte. Senza contare che sta lavorando a un nuovo romanzo.

Siri Hustvedt invece ha appena pubblicato una serie di libri ispirati, per non dire dedicati, al mondo dell'arte, e anche lei sta scrivendo un romanzo: *Elegia per un americano*.

«Facciamo una vita molto tranquilla» dice lei, seduta al tavolo laccato di rosso della sala da pranzo, vicino a una stampa di Calder usata come immagine di frontespizio nella prima raccolta di poesie del marito. Lui porta un paio di jeans e sta fumando con grande soddisfazione un *cigarillo*. Il

silenzio del condominio – guarda caso abitano qui anche la vincitrice del Booker Prize Kiran Desai e Jonathan Safran Foer – è una meraviglia, alle cinque del pomeriggio. La Hustvedt e Auster vivono qui da oltre venticinque anni; si sono sposati nel 1982 e hanno avuto tutto il tempo di vedere il quartiere ripulirsi e diventare più signorile, fino a ospitare i tanti scrittori che mano a mano stavano affluendo nella zona.

Entrambi, come capita a molti, a New York sono “profughi”. Auster è nato a Newark, nel New Jersey, mentre Siri Hustvedt nel Minnesota. Auster ha definitivamente fatto i conti con la propria infanzia nella magnifica e dolorosissima autobiografia del 1982, *L’invenzione della solitudine*. Oggi tocca a Siri Hustvedt fare altrettanto in *Elegia per un americano*, riprendendo i passi di un *memoir* che suo padre, docente universitario, ha scritto per i propri amici e inserendoli di sana pianta nel romanzo.

«Scrivendo questo libro ho pensato molto a *L’invenzione della solitudine*» dice Siri Hustvedt voltandosi verso il marito. «È stato un po’ come riordinare il passato nella mente, schedarlo, come se la mente riflettesse su se stessa». In *Elegia per un americano* i personaggi – un fratello (Erik) e una sorella (Inga) di origini scandinave che vivono a New York – si trovano a far fronte a problemi simili dopo la morte del padre, che lascia una misteriosa serie di lettere dalle quali si sospetta che l’uomo sia stato coinvolto in un omicidio.

«L’ho chiesto a mio padre prima che morisse, e lui mi ha dato il permesso» dice l’autrice. «Per me ha significato moltissimo mettere questo materiale nel libro». «Sono lettere incredibili» aggiunge Auster «e una volta inserite nel romanzo diventano qualcosa di completamente nuovo».

Non è la prima volta che Siri Hustvedt aggiunge tratti di vita reale alla sua narrativa. Il romanzo precedente, *Quello che ho amato*, parla di un gelido poeta, un famoso artista, della sua ex moglie e di un figlio inquieto. In *Elegia per un americano*, mentre lo psichiatra Erik cerca di risolvere il problema della propria profonda dipendenza dai pazienti, Inga comincia a ricevere lettere allusive e visite da parte di un giornalista che le parla del marito, un famoso scrittore appena scomparso, di cui il reporter afferma di conoscere un imbarazzante segreto.

Non ci vuole chissà quale acume per percepire una velata stoccata ai giornalisti invadenti che, in passato, hanno sbattuto la vita privata di Auster e della Hustvedt sulle pagine dei tabloid. Scherzando, la Hustvedt continua il suo gioco. «Vede, io ho fatto morire Paul» dice ridendo, riferendosi al marito di Inga. «A parte gli scherzi, di Paul non ha niente: è più vecchio, e fa una vita completamente diversa». Pur ridendo della loro celebrità, la scrittrice

ammette di essere in ansia per l'uscita del romanzo, così come è stato per tutti gli altri libri. «Sei nervosa» le fa notare il marito. Siri Hustvedt dice che lei non legge le recensioni, né gli articoli di critica: «Il problema non sono le cattiverie» dice lei «piuttosto temo le cose che finiscono per andare storte per puro caso».

L'unica cosa che *Elegia per un americano* trae dalla vita reale sono i concetti afferenti alla psichiatria che ha inserito all'interno del romanzo. Parecchi anni fa ha cominciato a fare volontariato in un centro per l'assistenza psichiatrica, tenendo corsi di scrittura ai pazienti, per capire l'ambiente e il modo di pensare di Erik. Forse ha studiato troppo. Per sentirsi all'altezza del compito ha sostenuto l'esame statale di abilitazione per gli psicologi. Parte di questo percorso è finita in un altro libro, sotto forma di dieci pagine di storia della psicopatologia, che Auster le ha raccomandato di tagliare. «Non volevo eliminarla, però lui aveva ragione».

Come accade di solito, Auster ha potuto leggere *Elegia per un americano* durante la sua stesura. «Gliel'ho fatto leggere ottanta pagine alla volta» dice la Hustvedt «sperando che mi dicesse: "Sei sulla buona strada, continua così"». Il che è quasi sempre ciò che mi ha detto». Nel frattempo, una volta al mese, Auster le leggeva passi tratti da *Uomo nel buio*, romanzo breve in cui un settantenne insonne immagina un mondo in cui la guerra in Iraq non c'è mai stata e le torri gemelle non sono mai cadute. La guerra in Iraq, che per un certo periodo ha occupato i pensieri di Auster e che lo scrittore ha criticato pubblicamente, è dappertutto, nel libro. «La vicenda si svolge in una sola notte» spiega Auster: «C'è un uomo disteso a letto; non riesce a dormire, così inventa storie e ricorda la propria vita. Inventa storie per non pensare a certe cose, troppo deprimenti».

Quando condividono i propri lavori, Siri Hustvedt è più portata a proporre la modifica di una parola qua e là, mentre Auster, ogni tanto, individua parti da tagliare. «Glielo dicevo sempre, a Paul, quando scendevo di sotto, la mattina: "Ho terminato un'altra battuta"».

«È vero» conferma Auster.

«Ogni battuta è un po' come esalare un respiro» prosegue la moglie. «Sono sempre rimasta in ascolto, in attesa della battuta successiva».

«Da cui iniziare» si intromette Auster.

«All'inizio ho pensato al libro come a una fuga musicale» dice la Hustvedt, rivolgendosi di nuovo a lui e a me.

È così che i due si stuzzicano a vicenda, concludendo l'uno le frasi dell'altra, partendo dai problemi della lingua e della memoria che attraversano

il nuovo romanzo di lei per arrivare a Kant e alle scienze cognitive.

«Posso dire una cosa?» domanda Auster a un certo punto. «Non ho mai visto nessuno osservare un dipinto con la profondità con cui lo guarda Siri».

«Mi prendo solo qualche ora di svago» spiega lei. Quindi Auster ricorda alla moglie quando lei, molti anni prima, scoprì in un quadro di Goya, al museo del Prado di Madrid, un'immagine che nessuno aveva mai notato, mettendo in subbuglio il mondo dell'arte.

«A proposito di arte figurativa...» domanda Auster «si può dire che guardare i dipinti somigli allo studio di un testo? Nei dipinti drammatici c'è narrazione, e per capire quei dipinti bisogna conoscere la narrazione».

Siri Hustvedt ci pensa un po' su. «Io ho un modo molto interdisciplinare di guardare l'arte» dice. «Non mi sento un essere sovrumano che scende dall'alto e spiega l'opera. Per me è un dialogo fra le tracce di una coscienza e la mia coscienza».

Osservando l'interazione intellettuale tra Paul Auster e Siri Hustvedt si capisce perché nelle opere della scrittrice continuano a comparire artisti e scrittori. Si capisce anche perché non lavorino sotto lo stesso tetto. Cinque anni fa, intervistandola, a un certo punto mi interruppi perché mi sembrava di sentire qualcuno che picchiava su una batteria. «È Paul che scrive a macchina» disse la Hustvedt con un sorriso ironico. «Sono circa quattro anni che non lavoro più qui» precisa Auster. «Per un po' abbiamo lavorato nello stesso posto, ma venivo interrotto di continuo, così ho pensato: "Al diavolo, torno al mio vecchio modo di lavorare. Fuori casa"».

Con la sua voce cavernosa, lo sguardo che ti penetra anche a dieci metri di distanza e un intero scaffale di romanzi che parlano di quanto possano essere elusivi la memoria, il caso e l'identità, Auster non ha l'aria di uno di quegli scrittori che amano lavorare in uno studio inondato di luce. Da qualche anno scrive nell'appartamento all'ultimo piano di una casa a schiera lì vicino. «Non chiama nessuno, tranne quei pochi che hanno il numero. Per cui, quando squilla il telefono so che è importante».

Pur scrivendo e pensando l'uno vicinissimo all'altra, una volta terminati i loro libri, per Paul Auster e Siri Hustvedt non è facile ritrovarsi insieme. Il romanzo di lei uscirà il mese prossimo, e per un bel po' di tempo dovranno stare lontani. È anche per questo che sono felici di imbarcarsi insieme alla volta dell'Australia per la Writers' Week di Adelaide. «Mi pare che il tuo programma preveda una tavola rotonda sulla vita, il mio una sulla morte» dice ridendo Auster. Non lo dice solo per scherzo. Per quanto si somiglino, i loro libri sono molto diversi. «Qualcuno ha detto che i libri di Paul sono come

pietre, i miei come fiumi» dice Siri Hustvedt.

E così la più prolifica industria letteraria d'America continua a produrre, una parola dopo l'altra.

Marzo 2008

Kazuo Ishiguro



Kazuo Ishiguro è nato a Nagasaki nel 1954 e si è trasferito in Inghilterra con la sua famiglia quando aveva sei anni. Dopo aver studiato alla University of Kent ha frequentato un corso di scrittura creativa alla University of East Anglia, tenuto da Malcolm Bradbury e Angela Carter. In seguito al romanzo d'esordio, Un pallido orizzonte di colline (1982), "Granta" lo ha inserito nella sua nuova classifica dei "migliori giovani scrittori britannici", insieme a Martin Amis, Pat Barker, Julian Barnes, Ian McEwan, Graham Swift e Salman Rushdie, tutti insigniti del Booker Prize. Ishiguro ha ricevuto il suo Booker Prize per Quel che resta del giorno (1989), la storia dolente di un maggiordomo che passa la sua vita al servizio di un lord inglese, nell'autunno dell'impero britannico. I romanzi di Ishiguro sono creazioni armoniose e raffinate, libri dalla fattura così fluida che ancora non ci si è resi pienamente conto del loro valore. Alcuni sono permeati dal ricordo di un Giappone scomparso e della sua perdita influenza, come Un artista del mondo fluttuante (1986) e Quando eravamo orfani (2000), entrambi candidati al Booker, mentre altri, come Gli inconsolabili (1995) e Non lasciarmi (2005), in occasione della cui pubblicazione ha avuto luogo questa intervista, riflettono la mente di un Kafka più vellutato.

Kazuo Ishiguro osserva il mio piatto di *scones* con costernazione. «Sta combinando un bel pasticcio, eh?». È pomeriggio, l'ora del tè al Café Richoux di Piccadilly, a Londra. Non so come, ma sono riuscito a spargere delle briciole sul lato del tavolo di Ishiguro. Con finta irritazione, studia il mio piatto e tenta di nuovo di istruirmi. «Prima di tutto spalmi per bene la crema, e poi ci sistemi sopra la marmellata, così» mi dice. «Immagini di spargere del sangue sulla neve fresca».

È difficile dire se questa manifestazione di fastidio sia una recita, una strategia per la nostra intervista: la prima, mi dirà poi, delle centinaia che darà sul suo romanzo *Non lasciarmi*. Se così fosse, sarebbe difficile dargli torto. Ishiguro ha compiuto cinquant'anni lo scorso novembre, e ha trascorso la maggior parte della propria vita adulta a scrivere romanzi (cinque, finora) e poi a parlarne in pubblico. Da *Un pallido orizzonte di colline* al libro che gli è fruttato il Booker Prize, *Quel che resta del giorno*, su un maggiordomo represso, Ishiguro ha portato il narratore "affidabilmente inaffidabile" al suo apice artistico, e non ha più lasciato la vetta. Ma se il suo talento gli ha fatto vincere, tra gli altri, il Booker e il Whitbread Prize, Ishiguro ammette che c'è un pericolo nascosto nell'essere troppo bravi in questa arte delicata.

«C'è un certo modo di raccontare una storia» dice. I suoi occhi sono gentili, ma il tono è brusco. «C'è una certa struttura, nelle scene, a cui finisci per abituarti. È la struttura della memoria. Devo stare attento a non continuare a usare gli stessi meccanismi del passato».

Non lasciarmi è, al momento attuale, la più radicale deviazione stilistica di Ishiguro. Ambientato nell'Inghilterra degli anni novanta del secolo scorso, il romanzo è essenzialmente una storia d'amore camuffata da fantastoria. Ma mentre *Il complotto contro l'America* di Philip Roth si serviva di una leggera alterazione della storia politica degli Stati Uniti, *Non lasciarmi* ricorre alla scienza, e immagina un mondo in cui sia stata l'ingegneria genetica – e non la tecnologia nucleare – a determinare l'esito della seconda guerra mondiale.

In *Non lasciarmi* non ci sono congegni né tecnologia. La storia si svolge in un mondo parallelo di cui sta a noi desumere i contorni. Ishiguro, elegantissimo con il suo maglione nero e i pantaloni impeccabili, si innervosisce quando uso la parola *fantascienza*. «Mentre scrivo un romanzo non penso mai in termini di genere. Il mio modo di scrivere è diverso, parte sempre dalle idee».

Anche se *Non lasciarmi* porta Ishiguro fuori dai suoi confini abituali, orbita comunque intorno allo stesso territorio tematico: la memoria. Mano a mano che il romanzo procede, la protagonista di Ishiguro, Kathy H, ripensa

alla sua infanzia ad Hailsham, un collegio immerso nella campagna inglese. Invece di ex studenti che sono diventati politici o sociologi famosi, il pantheon di Kathy è abitato da ex alunni divenuti “assistenti” e “donatori”.

Ci vuole un po' per capire cosa significhino i due termini, ma una cosa è chiara: all'età di trentun anni, Kathy non ha più molto da vivere; raccontare la sua storia serve a dare un senso a tutte le microcrisi e le minirappresentazioni della sua breve vita. «Mi è sembrata un'efficace metafora del modo in cui tutti viviamo» dice Ishiguro. «Ho solo piegato a fisarmonica l'arco temporale usando questo artificio. I personaggi in sostanza affrontano le stesse questioni che affrontiamo tutti noi».

Il divario tra donatori e assistenti e la relativa immaturità dei loro crucci quotidiani conferisce a *Non lasciarmi* una strana intensità emotiva. Il gruppo di personaggi adolescenti di Ishiguro è in piena tempesta ormonale, decisissimo ad essere cool, ma sul mondo esterno ne sa poco quanto i lettori. Solo Kathy, il suo amico Tommy e la ragazza di lui, Ruth, hanno la curiosità intellettuale di scoprire cosa gli riserva il destino.

«Cosa ti importa davvero quando sai che sta per succedere a te?» chiede, riferendosi alla morte che li aspetta. «Cosa ti tiene stretto, cosa vuoi correggere? Che rimpianti hai? Che consolazioni? E a cosa servono lo studio e la cultura se tanto te ne devi andare?».

Il titolo del romanzo è preso da uno standard jazz di Jay Livingston che ricorre per tutto il libro, mentre Kathy ricorda la sua amicizia e il suo amore per Tommy. Inizialmente, Ishiguro aveva cominciato a scrivere il romanzo ambientandolo nell'America degli anni cinquanta, su dei *lounge singers* che cercavano di sfondare a Broadway. «Il libro avrebbe raccontato quel mondo e sarebbe somigliato alle sue canzoni» dice Ishiguro «ma una sera è venuto a cena un amico e mi ha chiesto cosa stessi scrivendo. Io non volevo dirglielo, perché non mi piace parlare di quello che sto facendo. Così gli ho raccontato un vecchio progetto, in due sole frasi: gli ho detto che forse avrei scritto un libro sulla clonazione».

Un anno dopo, Ishiguro aveva abbandonato la sua prima versione di *Non lasciarmi* e stava dando gli ultimi ritocchi al libro che è appena uscito. Il fatto che l'abbia citato porta a credere che probabilmente l'autore non tornerà sul romanzo dedicato al mondo del jazz. In un certo senso l'ha già vissuto: i testi musicali sono stati la sua prima impresa letteraria. Quando insisto perché mi parli dei suoi anni da studente, quando corteggiava le ragazze suonando la chitarra, lui riporta la conversazione sulla scrittura: «Scrivi delle cose che hai vissuto. In sostanza, facevo lo stesso anche quando scrivevo musica».

Molti critici hanno cercato di leggere il primo lavoro di Ishiguro, nato a Nagasaki, come una velata autobiografia, e lui ammette che c'è qualcosa di vero in questa interpretazione, ma anche un lato negativo. «La gente continuava a chiedermi se stessi cercando di fare da ponte tra l'Oriente e l'Occidente. Era davvero un peso, e mi sentivo anche un autentico ciarlatano. Non ero nelle condizioni di fare l'esperto».

Da quando *Quel che resta del giorno* è stato portato sullo schermo, Ishiguro ha avuto rapporti sempre più stretti con il cinema. Nel 2003 la sua sceneggiatura *La canzone più triste del mondo* è diventata un film con Isabella Rossellini. Nel 2005 è uscito *La contessa bianca*, con Ralph Fiennes e Vanessa Redgrave.

Altre sceneggiature sono in cantiere, insieme a nuovi romanzi. Nel frattempo Ishiguro continuerà a raccontare la storia della sua vita tante e tante volte, raffinandone l'esposizione, fino a darle la lucentezza perfetta della sua prosa. E potete star certi che ne terrà sotto controllo ogni minuto.

Febbraio 2005

Charles Frazier



Charles Frazier è nato, ha studiato e vive tuttora nel North Carolina, lo Stato in cui ha ambientato i suoi tre eleganti romanzi storici. Il primo, Ritorno a Cold Mountain, è uscito nel 1997, quando aveva quarantasei anni, e narra la storia di un soldato confederato ferito che diserta e cerca di tornare a casa passando per le montagne del North Carolina. Grazie al passaparola dei librai degli Stati Uniti meridionali, il libro è diventato un colossale best seller e ha scaraventato il suo autore affabile e riservato su una ribalta verso cui ha sempre avuto un atteggiamento a dir poco ambiguo. Come c'era da aspettarsi, gli ci sono voluti quasi dieci anni per finire il suo secondo romanzo, Tredici lune (2007), ed è proprio alla vigilia dell'uscita di questo libro che ci siamo incontrati. Nel 2011 ha pubblicato il suo terzo romanzo, Nightwoods, un thriller.

Ci sono molte cose che Charles Frazier vorrebbe salvaguardare del suo North Carolina, ma in questo momento due occupano una posizione privilegiata nella sua mente: le librerie indipendenti e la lingua cherokee. È possibile che *Tredici lune*, il suo nuovo romanzo, possa fare la differenza in entrambi i casi. Seduto da Quail Ridge Books, a Raleigh, North Carolina, Frazier sta cominciando a mettere in atto il suo piano. Invece di partire e andare promuovere il suo libro nelle metropoli americane e nei talk show del mattino, ha scelto di presentare *Tredici lune* – forse il romanzo più atteso degli ultimi dieci anni in America – in questa piccola libreria indipendente.

Nella sala sul retro c'è un'atmosfera di giubilo, mentre Frazier firma metodicamente una catasta di libri grossa quanto un Land Rover. I commessi si passano i libri, creando un nastro trasportatore umano. Qualcuno dell'ufficio stampa gli offre un whiskey di sostegno, ma lui dice no grazie, sono solo le nove del mattino.

«Hanno creduto in me quando ero un perfetto sconosciuto» dice l'autore di *Ritorno a Cold Mountain*, mentre il proprietario della libreria ha il sorriso radioso di una madre orgogliosa. Frazier ha l'espressione esitante di un figlio dall'imbarazzo facile. Porta jeans trattati con la candeggina e una camicia di seta nera. Ha la barba bianca e corta.

La gratitudine di Frazier potrebbe sembrare forzata, se non fosse così vera. In fin dei conti è un uomo che ha mollato il suo lavoro di professore universitario a quarant'anni suonati per scrivere il suo primo romanzo su un soldato che sopravvive alla guerra civile americana. «Ricordo quando la libreria era dall'altra parte della città» continua dopo in un ufficetto, circondato da ordini di acquisto. «Lo so perché li ho aiutati a trasportare gli scatoloni quando hanno traslocato».

Forse non si direbbe, a giudicare dalla sfilza di libri sul bancone che criticano la guerra in Iraq, ma questo è il paese di Bush. Lo Stato ha dato al presidente un margine di vittoria di mezzo milione di voti nel 2004, e gli adesivi con Bush e Cheney adornano più di un paraurti. Eppure al reading di Frazier non ci sarà molto spazio per i discorsi patriottici.

Tredici lune racconta la distruzione della nazione cherokee – un tempo un paese dentro il paese – attraverso gli occhi di Will Cooper, novantenne adottato all'età di dodici anni da un capo cherokee. Sempre a quell'età conosce una ragazzina di cui si innamora e che inseguirà per il resto della sua vita. Quando non si strugge per il suo unico vero amore, Cooper combatte contro la marea di trattati ingiusti e contro l'espansione verso ovest incoraggiata dal presidente Andrew Jackson tramite l'Indian Removal Act del

1830, messo in atto dall'esercito nel 1838. Alla fine Cooper riesce a far sì che un gruppo di cherokee abbia diritto a un pezzetto di terra dei loro avi. Quella terra esiste ancora oggi: è l'Eastern Band.

Frazier si è fatto in quattro nel tentativo di ricreare l'atmosfera che permeava allora le terre dei cherokee. Tanto per dire, ha imparato persino la ricetta della zuppa d'orso e dello stufato di vespe; in una breve scena, poi, Will si cimenta in un gioco cherokee con la palla, a cui Frazier aveva dedicato vari giorni di ricerche senza però arrivare a capire con certezza quali fossero le regole. Alla fine, un giorno si è imbattuto in alcuni cherokee del luogo che ci stavano giocando all'imbrunire. «La palla è piccola così, come quella da ping-pong» dice. Dopo aver assistito alla partita non ha avuto problemi a descriverla nel romanzo.

Malgrado la loro cultura d'origine, i cherokee avevano già cominciato ad assimilarsi quando entrò in vigore l'Indian Removal Act. «Avevano un municipio e una sede per la Corte Suprema, e stavano per creare un museo» racconta Frazier. «Non c'era nessuna differenza rispetto al modo in cui si viveva nelle piantagioni dei bianchi in Georgia».

Figlio di un preside delle superiori e di una bibliotecaria, Frazier è cresciuto a un tiro di schioppo dalle campagne della Georgia, dove non era insolito vedere i contadini arare i campi con il mulo, ed è andato a scuola con alcuni dei loro figli. «Ricordo ancora quando c'era chi coltivava la terra all'antica» dice. In questa parte dello Stato, dove i distributori automatici contengono cotenna di maiale fritta e i capitreno chiamano le signore *ma'am*, sono cose che contano. «È solo un ragazzo di campagna» ha detto di lui un pezzo grosso del posto. Quando ha ricevuto le prime copie del nuovo libro, invece di mandarle agli amici scrittori Frazier le ha portate all'Eastern Band, per sapere cosa ne pensasse il consiglio della tribù. «Le ho date ad alcuni degli anziani... al capo Hicks e ad altre persone della comunità perché le leggessero. Poi siamo andati a pranzo per parlarne» spiega Frazier. «Una delle cose che ho detto quel giorno è stata "Quel che cerco di fare in questo libro non è di raccontare la vostra storia, ma di raccontare la nostra storia: la storia di questa terra che abbiamo occupato tutti insieme"».

L'importanza di questo gesto non è passata inosservata nell'Eastern Band. I parenti di Frazier erano tra i coloni bianchi che avevano soppiantato molti cherokee dei dintorni. «I miei antenati arrivarono nel North Carolina subito dopo uno di quei trattati, dopo che la guerra di indipendenza aveva reso accessibili all'occupazione dei bianchi le terre a ovest di Asheville... Le cose andarono come vanno di solito: arrivarono i ricchi, che comprarono grossi

appezzamenti di terreno e li affittarono ai meno ricchi».

Tredici lune per molti versi è nato da questo retaggio. Nel romanzo, i cui diritti sono stati venduti per la ragguardevole cifra di otto milioni di dollari sulla base di qualche pagina e una traccia, Frazier inizialmente pensava di seguire la vita di William Holland Thomas, un confederato bianco adottato dai cherokee che era arrivato a rappresentarli al Congresso. Alla fine Thomas morì in un ospedale psichiatrico.

Facendo delle ricerche sulla figura di Thomas, Frazier ha iniziato a trovare dei documenti interessanti: le carte dimostravano che quell'uomo non era un'anomalia, che le vite dei coloni e degli indiani erano più intrecciate di quanto si pensasse. «Quando l'esercito buttò fuori i cherokee» dice Frazier «conservò i libri mastro dei loro possedimenti, perché i cherokee sarebbero stati rimborsati quando fossero andati a ovest. Quindi puoi visitare una casa colonica dopo l'altra e vedere cosa possedevano. Ogni volta gli elenchi riportano esattamente ciò che avevano i miei antenati: una casetta, alcuni campi, qualche animale, un aratro».

In un certo senso, con questo libro Frazier sta cercando di fare una specie di ammenda. Non ha solo raccontato la storia dei cherokee, ma ha anche creato un fondo in cui far confluire parte dei proventi del libro all'interno di un progetto per la tutela della loro lingua. «Se andrà avanti di questo passo, tra venti o trent'anni sarà una lingua morta» si rammarica Frazier.

Il primo progetto di questo esperimento di traduzione riguarda la terza sezione del romanzo, intitolata *La rimozione*, una cronaca della cacciata dei cherokee – alcuni solo con un ottavo di sangue indiano – dalla loro terra. Per Frazier non è che un inizio «per capire quali problemi ostacolano la pubblicazione in lingua cherokee». In definitiva spera di poter passare ai libri per i giovanissimi, così che i bambini usciti dagli asili cherokee abbiano qualcosa da leggere nella loro lingua.

Questo tipo di generosità stona con l'immagine di Frazier legata al suo compenso milionario, ma chi lo conosce bene dice che era imbarazzato dall'attenzione suscitata dal contratto. Frazier continua a vivere a Raleigh, ha una casa in Florida e una fattoria con i cavalli nei dintorni. Dice che la sua vita non è cambiata molto. «L'altro giorno qualcuno mi ha chiesto cosa faccio per divertirmi» racconta con un altro sorriso imbarazzato. «Faccio le stesse cose che facevo quando avevo dodici anni: vado in bicicletta, leggo libri, passeggio nei boschi, sento musica».

Sono le uniche attività che Frazier si è concesso negli ultimi dieci anni, mentre cercava di finire *Tredici lune*. La prima parte del periodo l'ha dedicata

alle ricerche, ma una volta che ha cominciato a scrivere le cose sono rallentate molto. «In una giornata buona scrivevo al massimo un paragrafo o due» dice. Per diversi anni quasi non ha parlato con il suo agente o i suoi editori: «Continuavo a dirmi: “Voglio finire questo libro senza farlo diventare un secondo *Ritorno a Cold Mountain*”».

L'accoglienza nella comunità letteraria americana è stata piuttosto unanime, al riguardo. «Mentre la narrazione in *Ritorno a Cold Mountain* era ricca e densa come una torta di frutta secca» ha scritto la terribile Michiko Kakutani del “New York Times”, «*Tredici lune*, malgrado l'argomento spesso cupo, è un'opera considerevolmente più ariosa, molto più vicina a Larry McMurtry che a Cormac McCarthy». Il libro si è preso anche la sua dose di critiche feroci, ma non ne ha risentito. Alla sua uscita, *Tredici lune* è finito al secondo posto nella classifica dei best seller di narrativa del “New York Times”, mentre Frazier stava partendo per il suo tour nelle città del sud. Sembra sapere cosa vuole la gente da un narratore, e come darglielo. Ma soprattutto, sa che i boschi saranno lì ad aspettarlo quando tornerà a casa.

Novembre 2006

Edmund White



Edmund White ha cominciato a scrivere a quindici anni, e non ha più smesso. La storia della sua vita, dall'infanzia a Cincinnati all'arrivo in una New York antecedente all'AIDS, al decennio trascorso a Parigi, è raccontata meravigliosamente nei suoi libri di memorie e nei suoi romanzi, compresa la tetralogia semiautobiografica che si apre con Un giovane americano (1982), considerato il primo romanzo di coming out, e si chiude con L'uomo sposato (2000), l'elegiaco racconto della morte di un amante malato di AIDS. White ha contribuito alla fondazione della Gay Men's Health Crisis di New York, per combattere il silenzio sulla diffusione dell'epidemia di AIDS. È tanto dotato quanto prolifico. Autore di biografie di Proust, Genet e Rimbaud, saggista e curatore di antologie di racconti gay, White ha fatto conoscere al mondo la scrittura omosessuale e ha anche reso possibile una narrativa post-gay.

Per qualche strano caso di karma immobiliare, nella stessa via di Manhattan abitano tre delle figure più illustri dell'arte e della letteratura gay. In cima alla strada c'è l'appartamento del poeta John Ashbery; più avanti vive invece Martin Duberman, saggista e storico che con il suo libro autobiografico *Cures* ha liberato schiere di omosessuali dal giogo della terapia dell'odio di sé. Infine, vicino all'ottava strada, dove il sabato i palestrati si aggirano come pavoni, a un tiro di schioppo dai caffè e dai negozi sadomaso dell'angolo più gay di quella che è probabilmente la città più gay d'America, vive Edmund White. Giusto a fianco di una chiesa.

Per apprezzare l'ironia di questo accostamento può forse tornare utile qualche cifra: per esempio, un centinaio è grosso modo il numero di uomini che White dice di aver sedotto da quando aveva sedici anni. Altra cifra importante, venti, è il numero di anni da cui White è sieropositivo e in salute. Finora White è uno dei pochi fortunati in cui il virus non progredisce, lasciandolo incagliato nel cosiddetto mondo post-AIDS con una marea di ricordi e un senso di *carpe diem*. «Malgrado quel che dice il medico, non sono mai riuscito a rifiutare una seconda fetta di torta» ammette il corpulento sessantacinquenne. «Anche se so che mi fa male».

La vittoria di White sull'autocensura è stata un faro per molti, ma è anche una complicazione per l'intervista. Ci siamo incontrati alla vigilia dell'uscita del suo libro di memorie, *My Lives*, ma cosa si chiede con esattezza a un uomo che ha ammesso di aver allacciato il corsetto alla madre e di averle schiacciato i punti neri? Come fai a far aprire qualcuno che ha già raccontato in pagine e pagine di prosa lirica di essersi fatto legare in una cripta sadomaso? «Nei miei libri sono molto esibizionista» dice White, quasi come per scusarsi di uno degli imbarazzanti momenti di silenzio. «Invece di persona sono piuttosto restio a parlare della mia vita».

È vero. Seduto nel suo salotto White è in un certo senso ritroso e, circondato dall'aroma pungente di una salsa al formaggio, l'autore di *Un giovane americano* e di altri romanzi dimostra di essere un'eccellente fonte di pettegolezzi, conversazioni letterarie e buon umore. Parla in fretta e con scioltezza, ed è disposto a seguire una discussione fin nei suoi risvolti più impensati. Ma quando si passa all'argomento "essere Edmund White", è tutt'altro che un grande esperto.

Quel sapere è stato travasato nei suoi libri, e *My Lives* sembra essere quello per cui White ha lavorato negli ultimi trent'anni. «Alan Hollinghurst ha detto che secondo lui questo è finora il mio libro migliore» si lascia sfuggire a un certo punto, e lo dice con una gioia infantile che rende perdonabile questa

vanteria. Ti viene da comprargli un gelato in premio. Hollinghurst, il vincitore del Booker Prize, ha ragione. Questo è il libro migliore di White, quello che presenta la sua prosa più bella e che riesce comunque a chiudere il buffet prima che cominci a puzzare. Parte del successo è dovuto alla struttura. *My Lives* procede per lunghi capitoli “a tema”, con titoli come “Mia madre”, “La mia Europa” e “Il mio Genet”. Il risultato è uno sguardo ancora più personale e lirico sulla sua vita e il suo tempo.

Se i romanzi autobiografici fossero la planimetria della sua memoria, questo libro ne sarebbe il modellino tridimensionale. «Avrei potuto scrivere un intero libro come questo su argomenti del tutto diversi» dice White. Ma non voleva rimanere vittima del confessionale: «Sentivo che se fossi andato in ordine cronologico mi sarei impantanato nell’infanzia. Fa parte della nostra cultura del rimpianto, qui in America, questo eterno lamento sulla nostra infanzia». White avrebbe un mucchio di motivi per lagnarsi: come rivela *My Lives*, è cresciuto nel cuore degli Stati Uniti molto tempo prima che il gratuito bigottismo omofobo diventasse uno strumento elettorale dei Repubblicani.

White ha più diritto di essere texano di George W. Bush. Entrambi i rami della famiglia provengono dallo “Stato della stella solitaria”, dove uno dei nonni era membro del Ku Klux Klan e l’altro era un disadattato con una gamba sola. Alcuni dettagli sono riusciti a entrare in *Un giovane americano*, ma non tutti, e *My Lives* chiarisce quanto il suo autore avesse per così dire “smussato gli angoli”. Come spiega White, in *Un giovane americano* «ho cercato di rendere il ragazzo più normale di quanto non fossi: in realtà sono stato molto precoce sia dal punto di vista intellettuale sia da quello sessuale... Ho cercato di normalizzarlo un po’».

Col tempo le opere di White si sono messe in pari con il ritmo frenetico della sua vita. Dopo due decenni formativi a New York si è trasferito a Parigi, e i suoi romanzi l’hanno seguito. *Un giovane americano* ha portato a *E la bella stanza è vuota* e a *La sinfonia dell’addio* del 1997, che nelle intenzioni doveva essere il suo ultimo romanzo. Nel 2000 però questa trilogia è diventata una tetralogia con il malinconico romanzo sulla morte del suo amato, Hubert Sorin, malato di AIDS: *L’uomo sposato*. È indicativo della forza della prima persona il fatto che, sebbene White abbia pubblicato tre raccolte di saggi, una biografia di Jean Genet, una breve biografia di Proust, un *memoir* sulla sua vita parigina, tre raccolte di racconti, un libro di viaggio e un romanzo storico, continui ad essere famoso per la sua tetralogia semiautobiografica.

Una delle ragioni del successo di queste quattro opere è la bravura di

White nell'isolare il ricordo dalla storia: l'autore è attento a non romanticizzare la graduale riduzione dello scarto tra il modo in cui viveva e le cose che poteva scrivere. Ha dovuto sacrificare buona parte dell'odio di sé e della propria insicurezza, elementi che sono evidenti in *My Lives*. «Penso che la maggior parte della gente tenda a riscrivere il passato alla luce di quello che è successo dopo» dice. «Per esempio, se negli anni cinquanta eri uno stalinista, adesso diresti di essere stato un socialista. Lo vedo di continuo: la gente non è disposta a confessare in cosa credeva così ardentemente».

Anche se nei suoi primi due romanzi elaborati e "cifrati", *Forgetting Elena* e *Nocturnes for the King of Naples*, White si limita ad alludere all'omosessualità, dopo è stato relativamente fedele nel difenderla, sia sulla carta sia dal vivo. Il suo secondo libro è *Le gioie dell'omosessualità*, scritto insieme al suo terapeuta; quindi è stata la volta di *Stati del desiderio. Guida alle città e agli uomini americani*. Nel 1982, ha fondato, insieme a Larry Kramer e alcune altre persone, la Gay Men's Health Crisis, come risposta al silenzio della Casa Bianca di fronte al problema dell'AIDS.

My Lives tace gran parte dei pettegolezzi che potrebbe spifferare, però un po' ce n'è. Susan Sontag fa una breve comparsa a una cena, così come il filosofo francese Michel Foucault, che White salva da un bagno turco in cui il professore si sta facendo un brutto viaggio con l'Lsd.

White sa (e teme) che il suo incontenibile senso dell'umorismo probabilmente gli «procurerà un bel po' di noie». Il critico inglese Mark Simpson ha attaccato White per la sua ideologia "gaia". Lo rimprovera anche di aver sdoganato la «gaytudine, un prodotto inventato ed esportato dall'America», che definisce «non l'antitesi della ricerca americana della rivelazione di sé e della perfezione, ma la sua incarnazione palestrata».

Dato che il compagno con cui White sta da più di dieci anni lo protegge da questi attacchi, non gliene arrivano molti; ma questo non significa che abbia perso il contatto con la realtà o che si sia fossilizzato. «Penso che *La linea della bellezza* di Alan Hollinghurst sia un perfetto esempio di letteratura post-gay», dice, parlando dell'idea che in futuro forse non esisterà più una cosa come la letteratura omosessuale. «Credo che avrebbe scritto lo stesso libro anche se fosse stato etero».

Nel caso di White un cambiamento del genere sembra improbabile; anzi, dopo *My Lives* sembra proprio al di là del regno del possibile.

Marzo 2005

Geraldine Brooks



Geraldine Brooks è nata in Australia nel 1955 ed è cresciuta ad Ashfield, un sobborgo di Sydney. Ha esordito come giornalista del “Sydney Morning Herald”, quindi ha seguito i conflitti in Africa, Medio Oriente e nei Balcani per il “Wall Street Journal”, dove lavorava insieme al marito, lo scrittore Tony Horwitz. Il suo primo libro, Padrone del desiderio (1995), descrive le vite claustrali di nove donne che vivono in paesi musulmani. Padrona del mio destino (1997) celebra e ricorda la sua relazione, da ragazzina, con amici di penna sparsi per tutto il mondo. I suoi romanzi riflettono interessi altrettanto globali, nonché l’incredibile mole di ricerche svolte prima di scriverli. Annus mirabilis (2001) è ambientato nel Seicento in un villaggio del Derbyshire colpito dalla peste bubbonica; L’idealista (2005), vincitore del Pulitzer, reimmagina la guerra di secessione attraverso le vite dei personaggi dei classici di Louisa May Alcott, un periodo storico a cui la Brooks è tornata in L’isola dei due mondi (2011). I custodi del libro (2008) – il romanzo per cui sono andato a Martha’s Vineyard a parlare con lei – parla dell’Haggadah di Sarajevo, uno dei testi sefarditi più antichi del mondo.

Geraldine Brooks avrà anche appeso al chiodo il tesserino da giornalista, ma la corrispondente estera diventata romanziera ha ancora un vero talento per mimetizzarsi.

Prova numero 1: la sua scelta del posto dove pranzare a Martha's Vineyard a dicembre inoltrato. Accanto all'oceano Atlantico il vento è tagliente, e il cielo alto e luminoso, ma la scrittrice australiana con le guance rosse, a bordo di una Volvo, pensa che sia il posto perfetto per trovare un buon panino all'aragosta. La Brooks, cinquantadue anni, si accomoda su una panchina e comincia a mangiare il panino con il silenzio ruminante tipico dei "new englanders" ogni volta che contemplanò la terrificante indifferenza della natura. «Sono queste le giornate che si perdono i turisti» urla uno del posto avvicinandosi all'acqua. Geraldine Brooks annuisce, la battuta è sui forestieri.

Tornati in auto con i suoi tre cani, mentre andiamo verso la grande casa in stile ellenico che condivide col marito, il premio Pulitzer Tony Horwitz, la Brooks ammette che non riesce a ingannare gli abitanti più scafati: «Alcuni direbbero che sono stata trascinata a riva di recente».

È probabile che questo non la fermerà. Non l'ha fermata quando ha osato usare, lei che è un'immigrata, uno dei classici più amati d'America, *Piccole donne* di Louisa May Alcott, per ricreare l'America della guerra di secessione nel suo romanzo *L'idealista*, che nel 2006 si è aggiudicato il premio Pulitzer per la narrativa. E ha di nuovo rischiato grosso con *I custodi del libro*, che racconta la storia dell'*Haggadah di Sarajevo* – un raro e illuminato libro ebraico di preghiere, risalente al quattordicesimo secolo – che scompare dalla biblioteca cittadina durante la guerra dei balcani.

Geraldine Brooks, che non è una credente né una studiosa delle religioni, segue l'*Haggadah* indietro nel tempo, attraverso i pericoli scampati (con i nazisti e altri occupanti) su su fino al suo artefice.

Allo stesso tempo, in un filo narrativo ambientato ai giorni nostri, il romanzo racconta la storia di Hanna, brillante restauratrice di libri australiana che viene chiamata a Sarajevo per riportare in vita il codice danneggiato. Questi due fili creano una specie di *Codice da Vinci* letterario, un libro che non si occupa tanto degli occulti misteri della fede quanto del potere che hanno i libri di unire le persone. «Andiamo dritti al punto» ha scritto un critico sul "San Francisco Chronicle", «*I custodi del libro* è un *tour de force* che ci impartisce una sonora lezione tratta dalla storia». Quando le chiedo di che lezione si tratti, la Brooks risponde che «le nostre società sono sane e forti soprattutto quando reputano la differenza un valore».

Lei questa lezione non l'ha imparata dalla storia, ma per esperienza

personale. Quando lavorava per il “Wall Street Journal” era stata inviata in zone piagate dalla guerra e dalla carestia, come la Somalia e l’Iraq, spesso insieme a Horwitz, e aveva visto società soffrire per non aver dato retta a quella lezione. È stato verso la fine di quel periodo che la sua strada ha incrociato quella dell’*Haggadah di Sarajevo*: «Ero lì per seguire la missione di pace delle truppe Onu» spiega, seduta nella sua cucina a un mondo di distanza da qualunque zona di guerra.

La biblioteca della città era bruciata e l’*Haggadah* era scomparsa. «Giravano voci di ogni tipo: che fosse stata venduta per comprare armi, oppure che gli israeliani avessero mandato un commando a recuperarla» dice. «Poi venne fuori che era stata salvata da un bibliotecario musulmano, il quale nei primi giorni del conflitto era andato alla biblioteca per cercare di mettere in salvo alcuni dei volumi che temeva sarebbero andati distrutti se i serbi avessero preso il controllo dell’edificio. Aveva portato l’*Haggadah* in banca e l’aveva chiusa in una cassetta di sicurezza». E là si trovava ancora il libro quando la Brooks aveva avuto il permesso di assistere al suo restauro: «Mi ha fatto capire come lavora una restauratrice, i suoi strumenti e la sua formazione».

La Brooks aveva sentito dire che il libro era stato salvato in modo simile anche dai nazisti durante la seconda guerra mondiale. Così, una volta tornata a Sarajevo ha scoperto per caso che la vedova del bibliotecario che aveva salvato il libro dai nazisti una cinquantina d’anni prima era ancora viva. Aveva la sua storia.

All’inizio di quest’anno la Brooks ha tenuto degli incontri in giro per il paese per spiegare perché l’*Haggadah di Sarajevo* sia così importante. Mi dà un assaggio delle sue conferenze quando mi accompagna al piano di sopra per mostrarmi due copie del volume.

Il libro è più piccolo di quanto ci si potrebbe aspettare, ed è di una bellezza straordinaria. Geraldine Brooks prima si fa silenziosa, poi scoppia in una risatina, come se stessimo guardando un tesoro.

Febbraio 2008

Imre Kertész



Imre Kertész è nato nel 1929 a Budapest ed è stato insignito del premio Nobel per la letteratura nel 2002. Quando era ragazzino fu deportato con molti altri ebrei ungheresi prima ad Aushwitz e poi a Buchenwald. La sua esperienza di reduce è alla base del suo primo romanzo, Essere senza destino (1975). Nel suo lavoro di commediografo e romanziere, Kertész ha seguito da vicino la storia dell'Ungheria post-nazista, la cancellazione della memoria di quei tempi e il crollo del comunismo. Ho parlato con lui tramite un interprete in occasione dell'uscita di Liquidazione (2003), romanzo che immagina la fine della memoria dell'Olocausto in una società molto simile alla sua.

Per essere un uomo che negli ultimi cinquant'anni ha passato la maggior parte del tempo a pensare al suicidio, Imre Kertész ha un sorriso di allarmante larghezza. «Albert Camus ha detto una volta che il suicidio è l'unico problema filosofico» dice l'affascinante settantacinquenne, parlando negli uffici del suo editore americano. «Tendo a dargli ragione».

Una parte di Kertész gioca a nascondersi. Dopotutto, il suo ultimo romanzo, *Liquidazione*, racconta di un sopravvissuto all'Olocausto di nome B, che scrive una commedia di cui è egli stesso un personaggio. Alla fine della commedia, che si intitola anch'essa *Liquidazione*, B-personaggio si suicida, proprio come all'inizio del romanzo di Kertész si suicida il protagonista, lasciando dietro di sé interrogativi sul motivo del suo gesto.

Questo vertiginoso paradosso metafisico – l'idea che la sopravvivenza in senso convenzionale stia nel conformarsi, e che la vera sopravvivenza a volte significhi prendere in mano la situazione – è alla radice di tutte le opere di Kertész. *Kaddish per il bambino non nato* esamina questo dilemma dal punto di vista di un sopravvissuto all'Olocausto che non vuole avere figli in un mondo dove esiste lo sterminio di massa.

Essere senza destino, il suo capolavoro, secondo il comitato del premio Nobel, narra la storia di Kertész, della sua prigionia ad Aushwitz e Buchenwald quando era ragazzino e della sua sopravvivenza, e di come abbia capito che la vita nel mondo e la vita nel campo di concentramento condividono lo stesso problema filosofico: dato che vivere significa conformarsi, allora perché vivere?

Kertész riflette su questo dilemma da quando è stato liberato a Buchenwald, ma gli ci sono voluti quasi trent'anni per trovare il modo di esprimerlo in un libro. Dopo la fine della prigionia ha lavorato come traduttore letterario, e dal 1949 al 1951 come giornalista, ma è stato giudicato inadatto al lavoro.

«Ogni volta che dovevamo scrivere un articolo su Mátyás Rákosi, che in sostanza era lo Stalin d'Ungheria, dovevamo usare tre aggettivi» racconta. «Ricordo che mentre stavo dettando alla dattilografa quello che sarebbe stato il mio ultimo articolo, me ne vennero in mente due, ma il terzo non riuscivo proprio a ricordarlo. Insomma lei era lì, le dita sospese sulla tastiera; stavamo per andare in stampa, ma il terzo aggettivo continuava a sfuggirmi. Così ho dovuto ammettere di non essere adatto».

Nei successivi trent'anni, Kertész ha scritto commedie musicali per finanziare le proprie opere letterarie. «Era solo un modo per sbarcare il lunario» risponde quando gli chiedo se vedremo presto quelle commedie, «e

stavo bene attento che non avessero alcun valore letterario». All'epoca Kertész non parlava a nessuno del suo vero lavoro di scrittura. «Allora in Ungheria dovevi tenerti lontano dall'aura del successo, perché in quel sistema il successo era una strada totalmente sbagliata. Chiunque abbia vissuto sotto il comunismo scriverebbe romanzi come *Kaddish per il bambino non nato* ed *Essere senza destino*».

Alla fine, dopo aver sforbiciato di oltre mille pagine il suo manoscritto, Kertész porta a termine *Essere senza destino*. Ha quarantasei anni. Il libro esce nel 1975 e in Ungheria l'accoglienza è piuttosto tiepida. Invece ha un forte impatto in Germania.

«Ricevevo pile di lettere dai lettori tedeschi, anche giovani» dice Kertész senza alcuna amarezza. C'è voluto molto tempo prima che potesse ricevere delle lettere anche dai lettori inglesi e americani. La traduzione inglese di *Essere senza destino* è stata pubblicata solo nel 1992, ma per lo più è rimasta a languire nei magazzini di una piccola casa editrice universitaria. Nel 2004 la sezione americana di Vintage Books ha ripubblicato il romanzo insieme a *Kaddish per il bambino non nato*, in una nuova traduzione di Tim Wilkinson, che ha tradotto anche alcuni saggi di Kertész.

In un certo senso, Kertész sembra attribuire l'insuccesso della versione inglese del suo romanzo alla prima traduzione. «Direi che fu un problema di circostanze sfavorevoli: il romanzo era uscito in una traduzione piuttosto mediocre. Le nuove traduzioni sono quelle che adotterei».

Kertész farà un altro tentativo con i lettori inglesi quando uscirà la versione cinematografica del libro (*Senza destino*, nelle sale dalla fine del 2005). Dopo alcuni problemi di finanziamento, il film è finalmente in produzione. Kertész ha scritto la sceneggiatura. «Uno sceneggiatore professionista non sarebbe capace di seguire questa lentissima, lineare successione di eventi nel film» dice in uno dei suoi commenti di caratteristica schiettezza, «perché avrebbe paura che il film fosse noioso, se non capitano delle cose. La prosa analitica in realtà non è qualcosa che si possa portare sul grande schermo. Quindi, quello che ho cercato di fare è stato scrivere, se così si può dire, una versione del romanzo che funzionasse bene al cinema».

Nel frattempo la relazione tra Kertész e i lettori ungheresi è migliorata, anche se di tanto in tanto affiorano delle tensioni. Per esempio, a un reading tenuto il giorno della nostra intervista, mentre il pubblico acclamava lo scrittore, alcuni conservatori integralisti ungheresi lo hanno fischiato. Il suo interprete mi ha spiegato che una piccola minoranza è convinta che Kertész abbia ricevuto il Nobel per le pressioni della "lobby ebraica".

È un triste memento del fatto che l'Ungheria ha nutrito dei sentimenti contrastanti nei confronti dell'Olocausto. Durante la seconda guerra mondiale, il governo filonazista ha collaborato alla deportazione e al successivo sterminio di seicentomila ebrei ungheresi, e i dibattiti sul ruolo del paese in quel periodo toccano ancora un nervo scoperto. Pur senza amarezza, Kertész ritiene che ci sia un legame tra quegli anni di collaborazionismo e l'avvento del comunismo. Ne ha parlato in un romanzo intitolato *Fiasco*.

Spesso gli si attribuisce l'etichetta di narratore dell'Olocausto, ma Kertész dice che il comunismo ha avuto un'influenza altrettanto potente su di lui, ed è stato attraverso questa specie di seconda sopravvivenza che è diventato lo scrittore che è oggi. «Pensi sempre, sempre, all'idea del suicidio, soprattutto se vivi sotto una dittatura» dice. «Credo che avrei scritto romanzi molto diversi se avessi vissuto in una democrazia».

Quando parla di quel periodo, gli occhi di Kertész si velano di malinconia, il suo sguardo si fa distante, come se la mancanza di frizione nel suo mondo odierno abbia reso lui – o la sua opera – obsoleto. È un timore con cui combatte anche B in *Liquidazione*.

«Col senno di poi, quando ripenso a quel periodo davvero buio tra gli anni sessanta e novanta, quando penso a tutti quei suicidi, e al “gioco dei suicidi” – e quando uso questa espressione la uso nella sua seria interpretazione goethiana –, provo una sensazione di malinconia» dice Kertész. «All'epoca mi aveva fornito un terreno molto fertile per sviluppare i miei pensieri».

Sebbene non sia ancora chiaro ai lettori che lo seguono in inglese, Kertész spiega che i suoi romanzi formano una tetralogia sull'Olocausto, in cui *Essere senza destino* descrive i campi di concentramento, *Fiasco* l'Ungheria post-nazista, *Kaddish per un bambino non nato* analizza l'afflizione metafisica di un sopravvissuto e *Liquidazione* affronta la dissoluzione della memoria dell'Olocausto che accompagna la morte dei sopravvissuti. Kertész dice che *Liquidazione*, come tutti gli altri suoi romanzi, è nato da un senso di felicità. Quando obietto che, ancora una volta, sembra aver creato un paradosso piuttosto spinoso – romanzi sull'Olocausto e sul suicidio che nascono in un contesto felice – lui ride: «Be', ho ucciso il protagonista, mentre io sono sopravvissuto».

Dicembre 2004

Oliver Sacks



Oliver Sacks fa il neurologo a New York da quasi mezzo secolo. Ha cominciato nel 1966, presso la struttura sanitaria per malati cronici del Beth Abraham Hospital, nel Bronx. Tra i suoi primi pazienti c'era un gruppo di malati affetti da encefalite letargica; quei pazienti e la loro terapia sono alla base del suo secondo libro, Risvegli (1973), e anche della sua doppia vita di medico attento ai pazienti e di autore che ne scrive per un pubblico vasto e non specialistico. È stato il primo caso di scrittore-medico, quando ancora non c'era molto interesse per libri che parlassero di cure mediche o del corpo umano. La sua opera ritrae un vasto assortimento di casi, da pazienti affetti da agnosia visiva (L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello, 1985) o dalla sindrome di Tourette (Un antropologo su Marte, 1995) a persone con allucinazioni musicali e altri disturbi uditivi e neurologici (Musicofilia, 2007). È stato in occasione della pubblicazione di questo libro che ho incontrato Sacks.

Oliver Sacks è stranamente indifferente al rumore del martello pneumatico. Seduto nel suo studio nel West Village, a Manhattan, con le scarpe da ginnastica, i pantaloni della tuta e un pullover, il neurologo settantaquattrenne chiacchiera per dieci minuti prima di accorgersi che il frastuono proveniente dalla strada mi impedisce di sentirlo. «Oh, accidenti» dice precipitandosi a chiudere la finestra. «New York è la città più rumorosa in cui abbia mai vissuto» si lamenta, aprendo una parentesi sul senso americano per il volume e l'altezza dei suoni. «Detesto quando la musica ti viene imposta» dice. «Ho paura che suonerà antiamericano, ma... accidenti, parlate più forte della maggior parte della gente». Poi continua: «Dappertutto senti questa specie di voce starnazzante».

Parlando con Sacks bisogna essere pronti a questi boomerang conversazionali. «Mi piace divagare» ammette, e così ci prendiamo alcuni minuti per esaurire l'intera gamma dei motivi di irritazione prima di tornare alle questioni più importanti trattate in *Musicofilia*. Il rumore della strada e la modulazione della voce sono bazzecole in confronto alle tintinnabulazioni, alle sinfonie, agli echi e alle allucinazioni musicali che i pazienti di Sacks raccontano di sentire gorgogliare nelle loro teste. A volte il problema viene dall'alto, come nel caso di Tony Cicoria, un chirurgo ortopedico di quarantadue anni che è stato colpito da un fulmine e che da allora compone ossessivamente musica. «Non si esaurisce mai» ha detto Cicoria a Sacks descrivendo la musica che ha in testa. «Anzi, mi tocca spegnerla».

Sacks racconta la storia di una donna tormentata dai canti di Natale o da vecchie canzoni; altri invece sono perseguitati da motivetti ebraici. «Di solito questi attacchi durano solo una decina o una ventina di secondi, ma ripetuti più e più volte» spiega Sacks. Sembra comico, fin quando non ti succede. «È davvero sbalorditivo, come se la musica fosse nella stanza e sopra le loro spalle, lì» dice indicando un punto con il capo. «Quando ti succede, capisci subito che non si tratta del solito motivetto che ti è rimasto in testa».

Come nei libri precedenti di Sacks, da *Risvegli* a *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, analizzando quei disturbi *Musicofilia* getta luce sul modo in cui opera il cervello. Sacks è convinto che la musica, come il linguaggio, nasca nel cervello; e chiama la propensione ad ascoltare e apprezzare la musica – che è meglio incoraggiare fin dalla più tenera età – *musicofilia*. «Sappiamo che nel cervello ci sono circa venti aree che corrispondono a parti diverse dell'ascolto e della composizione musicale» dice; la nuova tecnologia per la scansione cerebrale permette di studiare il cervello mentre ascolta o produce musica. «La mia speranza è che in futuro si

prosegua su questa strada» spiega Sacks «perché il potenziale di quello che possiamo imparare è enorme». Questa tecnologia però non rende meno misteriosa la musicofilia. «La musica non ha un vocabolario, e non significa nulla» fa notare «eppure può ispirare le emozioni più profonde».

Sacks si dedica a questo genere di lavoro – sentirsi raccontare storie fantastiche e ascoltare esiti paradossali – fin dall’inizio della sua professione di medico. Dopo aver studiato a Oxford, e aver svolto l’internato al Middlesex Hospital di Londra, ha lavorato come neurologo al Beth Abraham Hospital, dove si è occupato di un gruppo di pazienti affetti da un insolito disturbo del sonno. Alla fine ha scoperto che alcuni di loro potevano essere “risvegliati” grazie a un farmaco usato per il morbo di Parkinson, la L-Dopa. Questa esperienza è alla base di *Risvegli*, il libro da cui è stato tratto il film omonimo con Robin Williams. Una di quei pazienti, che una volta risvegliata ha chiesto di registrare le canzoncine piccanti dei music-hall degli anni venti, compare anche in *Musicofilia*.

Risvegli racconta una storia piuttosto incoraggiante, ma spesso non c’è cura per le patologie che affliggono i pazienti di Sacks. È il caso di Leo Rangell, il famoso psicanalista che a ottantadue anni, dopo un volo aereo, ha cominciato ad avere allucinazioni musicali. Non sono mai più cessate; ora Rangell, che ha cominciato a chiamare quel rumore «la mia radiolina», sta scrivendo un libro su quell’esperienza. Secondo Darshak Sanghavi, pediatra e firma di “Slate”, questa è una perfetta storia sacksiana: «La neurologia può risultare frustrante perché la medicina ha poche cure da offrire. Ecco perché Sacks è un pensatore e uno scrittore così interessante», perché «si concentra sull’adattamento delle persone alle loro malattie, e riesce a trovarci della poesia».

In alcuni casi le persone con cui Sacks parla non desiderano affatto una cura: certi danni cerebrali e certe patologie sono come un’ispirazione. Sacks ricorda un paziente con un tumore inoperabile che premeva su una parte del cervello, procurandogli delle crisi accompagnate dalla musica. Chi soffre della sindrome di Williams – caratterizzata, tra le altre cose, da tratti del viso deformati e quoziente intellettuale molto basso – ha anche un meraviglioso senso della musica, senza il quale la sua vita avrebbe meno significato.

Per trovare queste storie, Sacks tiene un ritmo di vita impressionante. Il giorno del nostro colloquio si è svegliato alle 4.30 del mattino per andare a nuotare, ha visitato alcuni pazienti, poi è andato nel suo studio in centro, dove tra le dieci e le undici ha risposto alla cinquantina di e-mail che riceve ogni giorno. «Di solito rispondo subito, e se la corrispondenza prosegue propongo

di sentirci al telefono». Sacks prende molto sul serio questa corrispondenza, perché gli fornisce le storie che danno ai suoi libri quella dimensione umana così unica. «Questa è la mia pagina preferita del libro» spiega aprendolo ai Ringraziamenti, dove compaiono i nomi delle oltre centocinquanta persone che hanno condiviso con lui le loro vicende.

Mentre mi racconta questa storia, mi accorgo che la parte più usata dello studio è la sua sedia girevole, che rivela con esattezza l'umore e il livello di interesse del suo occupante. Quando risponde a una domanda su di sé, Sacks si gira leggermente di lato; invece, quando gli si racconta una storia, un aneddoto o qualcosa di interessante, si rigira e si sporge in avanti, il testone barbuto e gli occhi strizzati improvvisamente vispi e attenti.

«Secondo me quello che fa Sacks è diventare amico... voglio dire, davvero amico, di queste persone» dice Jerome Groopman, professore di medicina ad Harvard e corrispondente scientifico per il "New Yorker". «È come se avesse assunto l'antico ruolo del medico, che era molto simile a quello del prete. Lui è presente... nel senso che permette ai pazienti di raccontare in qualche modo la loro storia; di confessarsi, quasi».

Sacks dice che durante le interviste parla poco, un'abitudine che è difficile da perdere. Mantiene gli aneddoti personali al minimo indispensabile, come se avesse dato fondo alle rivelazioni in *Zio Tungsteno*, il libro di ricordi uscito nel 2001 in cui racconta la sua infanzia nell'Inghilterra della seconda guerra mondiale, quando per evitargli i bombardamenti fu spedito con suo fratello in un collegio dove venivano picchiati senza pietà. «La musica» dice oggi «è stata l'unica cosa bella del periodo passato in quel posto orribile». Questa mattina la sua radiosveglia gli ha dato il buongiorno con la sesta sinfonia di Schubert, «che mi fatto pensare a mia madre» aggiunge accennando un sorriso.

Questa sua riservatezza ha reso Sacks un modello da seguire, dato che in America gran parte del suo pubblico è costituito da aspiranti medici che leggono i suoi libri e assorbono per osmosi la compassione. «Oliver Sacks mette sempre in luce i lati umani della professione medica e dei pazienti» dice Robert Klitzman, un suo collega che insegna alla Columbia University. «Ha ispirato un'intera generazione di studenti di medicina, specializzandi, giovani – e meno giovani – dottori, pazienti e famiglie dei pazienti».

Sacks è ben consapevole del peso che questa venerazione gli carica sulle spalle. «Devi stare sempre attento a non approfittarne» dice, prima di spiegare che fa di tutto per includere nei suoi libri le persone con cui parla. Molta della sua attuale corrispondenza ha a che fare con le reazioni a *Musicofilia*, per cui

sta già preparando un'edizione economica ampliata. «È impossibile farci stare dentro tutto» aggiunge preoccupato.

Ma puoi metterci dentro molto. Malgrado l'artrite, che lo costringe a scrivere con penne oversize, lo studio di Sacks è stracolmo di faldoni con i progetti futuri. È terribilmente incuriosito dalla creatività, e dal perché alcuni sembrano possederne più di altri, e anche dai fenomeni visivi. Negli ultimi anni, Sacks ha perso parzialmente la percezione della profondità, il che significa che «adesso vedo... in due dimensioni».

Scuote il capo, come se fosse sconcertato. Poi, dopo che un'ombra gli ha attraversato il viso, va a prendere a passetti veloci un cilindro di metallo. «Tenga» dice, lasciandomi cadere in mano un pezzo di tungsteno. È incredibilmente pesante e miracolosamente immobile, quasi come il peso del mondo. «Stupefacente, vero?» mi chiede, di nuovo raggianti.

Novembre 2007



Kiran Desai

Kiran Desai è nata a Delhi, e ancora adolescente si è trasferita negli Stati Uniti passando prima per l'Inghilterra. Ha studiato nelle università di Bennington, Hollins e alla Columbia, ma è probabile che sulla scrittura abbia imparato altrettanto a casa propria: sua madre è Anita Desai, tre volte finalista al Booker Prize. Il primo romanzo di Kiran, La mia nuova vita sugli alberi, è uscito nel 1998; racconta la storia di un ragazzo di un piccolo villaggio indiano che fa credere a tutti di essere diventato un veggente. La sua seconda fatica letteraria, la vasta e ambiziosa epopea Eredi della sconfitta, le ha fruttato il Booker Prize e il National Book Critics Circle Award quando aveva solo trentacinque anni. Le ho parlato quando il libro è uscito in edizione economica.

Kiran Desai non sembra proprio una donna arrabbiata: ha la voce squillante e tranquilla di una ragazzina, e in lei si nota subito una certa timidezza, forse umiltà. Nonostante sembrino i suoi tratti distintivi, se la ascoltate attentamente avrete una seconda impressione: Kiran non è solo preoccupata per la situazione mondiale, è *furiosa*.

«È davvero un mondo nuovo?» si chiede durante un'intervista a Manhattan: «Non so se oggi qualcuno lo definirebbe così, ma quando penso a questa globalizzazione mi sembra la solita vecchia storia. E fa proprio schifo». Questi sentimenti sono gli stessi dei personaggi del suo potente secondo romanzo, *Eredi della sconfitta*, che ha vinto il Booker Prize.

Ambientato negli anni ottanta in uno sperduto villaggio himalayano, il libro descrive una società in cui andarsene è la norma, mentre arrivarci coincide quasi sempre con l'infrangersi di un sogno. Prendiamo l'anziano e collerico giudice Jemubhai: cresciuto in un villaggio bengalese, parte alla volta di Cambridge accompagnato da tutte le speranze e i sogni della sua famiglia; in alcuni flashback lo vediamo preso in giro per il suo accento e ridotto a una timidezza tale da non osare quasi entrare in un negozio per comprare tè e latte. Tornerà in India pieno di amarezza e confuso riguardo al proprio posto nella società.

Il libro comincia con Jemubhai che accoglie in casa la nipote ribelle, Sai, mentre l'ultimo domestico rimastogli è riuscito a mandare negli Stati Uniti il proprio figlio, Biju. Kiran è molto brava nell'intrecciare la vicenda principale con vari episodi della vita di Biju: a New York il ragazzo passa da un lavoretto all'altro e finisce per approdare in un ristorante indiano dove la notte dorme sui tavoli avvolto nelle tovaglie.

«C'è un'incredibile desiderio di raccontare il passato dell'India come una storia piena di speranze e potenzialità» dice l'autrice «visto che oggi abbiamo una middle class molto numerosa. Ma a che prezzo? Negli Stati Uniti la comunità indiana continua a ripetere che siamo gli immigrati di maggior successo, dal punto di vista economico, però siamo anche quelli più poveri, e di questo, naturalmente, nessuno parla».

Raccontando la storia di Biju, il libro offre una vivida descrizione di questa mischia invisibile: immigrati di successo che sfruttano i nuovi arrivati, la lotta per la sopravvivenza; in una scena feroce e allo stesso tempo divertente, Biju cerca disperatamente di raggiungere lo sportello per il visto dell'ambasciata americana. «Al primo posto, lo sgomitatore capo: faccia sorridente e soddisfatta, si stava dando una spolveratina per presentarsi coi modi squisiti del gatto. Mi creda, sono una persona civile, pronto per gli Usa, sono una

persona civile» scrive Kiran. In un'altra scena, uno dei compagni di stanza di Biju evita le telefonate di alcuni immigrati zanzibaresi cui i suoi genitori, in patria, hanno assicurato che avrebbe trovato un tetto e un lavoro.

«L'immigrazione non è un'allegria avventura che ogni giorno diventa più spassosa. Molte volte, perché tu possa restare, qualcuno viene gettato a mare». Kiran non si è mai trovata in situazioni del genere, però ne è stata testimone: «Il libro è nato in parte quando vivevo sulla 123esima Strada, ad Harlem. Ricordo che nei paraggi c'era una panetteria molto simile a quella di cui scrivo; molti dei miei personaggi sono ispirati alla gente che viveva là, che conoscevo e con cui chiacchieravo».

L'autrice sa che cosa significhi sentirsi intrappolati. È cresciuta a Delhi quando la città era ancora tagliata fuori dal resto del mondo, e non il centro del futuro del pianeta. «I libri erano l'unico modo di entrare in contatto con il mondo: l'unica cosa da fare era leggere tantissimo». Aveva preso da sua madre: «Quando scriveva lei, il mondo era molto diverso. Non esisteva una scena letteraria; non c'erano tour promozionali pagati. Mia madre spediva i manoscritti agli indirizzi che trovava sulle quarte di copertina dei libri, ed è andata avanti così fino agli anni ottanta. Ricordo che dovevamo farci dare i soldi dal Comune».

Anche Kiran, come Sai, è stata spedita un anno in uno sperduto villaggio dell'Himalaya (nel suo caso, a vivere con una zia), e quell'esperienza l'ha segnata: «È terribile; nel periodo dei monsoni ti ritrovi isolato; ti senti completamente annientato, soprattutto se sei povero». In *Eredi della sconfitta* la rabbia e il risentimento derivanti dal trovarsi intrappolati in quel modo sfociano in un movimento locale di resistenza per il Kashmir che allontana da Sai il suo tutore, istruito e piccolo borghese, trascinandolo in un'impresa ben più pericolosa. Oggi si parlerebbe di terrorismo. «Perché tutta questa violenza?» domanda Kiran «perché tutta questa rabbia? Non c'è affatto da stupirsi: il divario tra ricchi e poveri è più ampio che mai, e spesso i più arrabbiati sono quelli che hanno visto entrambi gli estremi». Ancora una volta, l'autrice calzerebbe con questa descrizione: le ci sono voluti otto anni per scrivere questo romanzo e in questo periodo ha imparato ad abituarsi alla solitudine, viaggiando, vivendo di poco, da sola, spesso vicino ai poveri.

Il suo primo libro, *La mia nuova vita sugli alberi*, aveva fatto scalpore, facendole ottenere gli elogi di Salman Rushdie e di molti critici. Eppure, invece di gioire per l'attenzione ricevuta, avrebbe voluto scappare, dice. «Vivevo da poco in America latina. Lavoravo in Brasile, Cile e Messico. Penso che quando passi tanto tempo da sola, ti succede qualcosa di molto

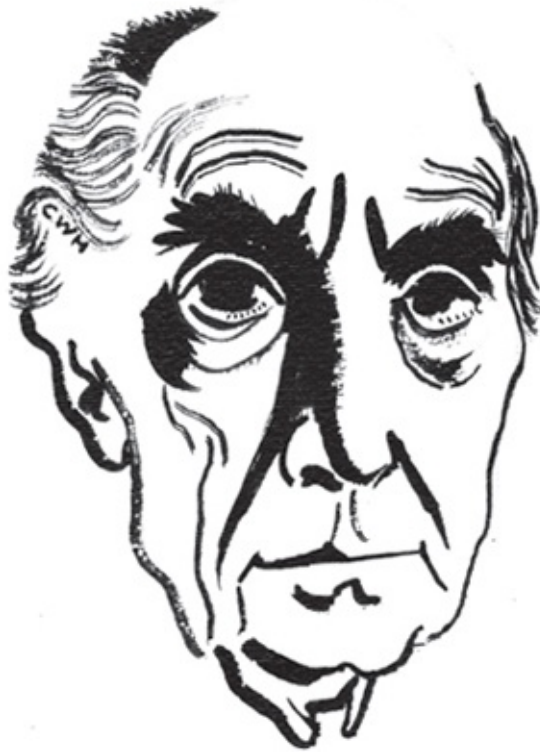
strano. Non parlavo quasi più con nessuno; quando arrivava il postino, mi nascondevo».

Oggi forse sembra perfetta nella parte della giovane romanziera glamour; invece non si fida affatto di questo particolare tipo di pseudo-fama letteraria, perché sa che non ha nulla a che vedere con la scrittura. «Chi scriverà un libro onesto? Guardare qualcosa dritto negli occhi richiede un mucchio di tempo. Chi lo farà? Non lo so proprio: non vedo volontari in giro. È molto più divertente andare ai festival letterari e bere champagne o qualsiasi altra cosa, partecipare a una conferenza e spassarsela un mondo. In questo senso, non c'è mai stato un periodo migliore per fare gli scrittori. Ti ricoprono di regali e di carinerie. Scrivi per “Travel + Leisure” e mangi sushi a colazione».

Ma per Kiran Desai le vere storie sono quelle di chi il sushi te lo serve.

Ottobre 2006

Philip Roth



Philip Roth è il più venerato scrittore americano del secondo dopoguerra, nonché la prova vivente che i romanzieri americani danno il massimo quando scrivono di contesti reali. Nato a Newark, nel 1933, da una casalinga e un assicuratore, è ritornato più volte a quel periodo nelle sue opere, da Goodbye, Columbus (1959), suo esordio letterario premiato con il National Book Award, a Patrimonio (1991), un libro di memorie sul padre, fino a Pastorale americana (1997), romanzo vincitore del Pulitzer, che racconta le fratture provocate nelle famiglie e nelle comunità statunitensi dalla rivoluzione della controcultura degli anni sessanta. Lamento di Portnoy (1969), la finta confessione di un giovane ebreo ossessionato dal sesso a un analista, segna una svolta nella carriera di Roth, facendone un uomo ricco, un luminare, e un parafulmine per le femministe. Roth ha continuato a pubblicare in mezzo alla confusione di questa notorietà, e nel 1979 ha introdotto il suo alter ego più amato, Nathan Zuckerman, nel romanzo perfetto Lo scrittore fantasma. Zuckerman ritorna come narratore o personaggio in altri otto romanzi di Roth, dall'abbagliante e postmodernista La controvita (1986), all'elegiaco e più recente Il fantasma esce di scena (2007). Come Don DeLillo e Saul Bellow, passati i settant'anni Roth ha sviluppato uno stile tardivo, che dà forma a quattro romanzi brevi incentrati sulla mortalità e la moralità e, malgrado entrambe, la persistenza del desiderio. Durante questo periodo, Roth ha cominciato a parlare più apertamente del suo lavoro.

Nessun romanziere americano conosce il proprio mestiere meglio di Philip Roth. Eppure nell'ultimo decennio, mentre sfornava un capolavoro dietro l'altro e tornava ad essere, a settant'anni, uno degli scrittori più venduti, Roth si impraticava con una forma per lui nuova: l'elogio funebre. «Non è un genere che avrei voluto padroneggiare», si rammarica lo scrittore, in pullover nero e camicia azzurra, negli uffici di Manhattan del suo agente letterario. «Ho partecipato ai funerali di, diciamo, quattro cari amici, uno dei quali era uno scrittore». Non era preparato a nessuno dei quattro.

«Funziona più o meno così» spiega: «Prima muoiono i tuoi nonni. Poi, col tempo, muoiono i tuoi genitori. La cosa davvero sorprendente è che comincino a morire i tuoi amici. Questo non fa parte del piano». È questa esperienza, dice, ad averlo spinto a scrivere *Everyman*, una formidabile riflessione sulla mortalità. Il libro si apre con il funerale del protagonista, senza nome, e poi procede a ritroso per raccontarci la sua vita. Per molti versi, *Everyman* non è il tipico personaggio di Roth. Lavora nel settore della pubblicità, e per lunghi periodi è un buon padre e un marito fedele. «Volevo un uomo che visse nel rispetto delle convenzioni sociali» dice Roth. «Questo tizio cerca di condurre una vita secondo le regole; e le regole lo tradiscono, come fanno regolarmente».

Col passare del tempo, mentre il suo corpo va in pezzi, il personaggio di Roth lascia la moglie, litiga con il fratello e alla fine molla il lavoro per andare in pensione e dipingere. Nel frattempo il suo orologio biologico ticchetta implacabile. Anzi il romanzo, che Roth aveva pensato di intitolare *The Medical History*, potrebbe essere interpretato come una “cartella clinica rimpolpata”. «Con l'avanzare dell'età» dice Roth «la storia delle persone si riduce alla loro storia clinica. Si passa il tempo a farsi assistere da medici, ospedali e farmacie, e alla fine, come capita qui, non c'è quasi più differenza tra biografia e biografia medica».

Bastano i numeri per capire che Roth ha avuto l'idea giusta: la popolazione americana sta invecchiando, e le questioni riguardanti la salute – e la mortalità – saranno sempre più attuali. Jerome Groopman, opinionista del “New Yorker” e professore alla Harvard Medical School, dice che Roth «chiaramente si è preparato su molti aspetti clinici». Alcune scene delle operazioni chirurgiche sono descritte nel dettaglio, così come i particolari tecnici delle procedure cliniche. Secondo Groopman, però, il romanzo non si esaurisce lì: «La polpa del libro, il suo cuore, è la storia di quest'uomo e della condizione umana, degli errori che commettiamo nella nostra vita – di come si ripresentino e si dimostrino incapaci di proteggerci dalla paura e dalla

solitudine che proviamo davanti alla nostra mortalità».

In questo senso, il romanzo attinge dall'omonima *morality play* quattrocentesca, in cui un giovane vigoroso incontra sulla propria strada la Morte. «Everyman pronuncia allora quello che forse è il verso più potente mai scritto tra la morte di Chaucer e la nascita di Shakespeare», dice Roth assaporando le parole: «Oh death, thou comest when I had thee least in mind» (“o morte, sei arrivata quando meno pensavo a te”). Il protagonista del libro di Roth vive una serie di momenti simili. Durante l'infanzia rischia di morire per un'appendicite; da giovane ha un'illuminazione mentre si trova su una spiaggia: «La profusione di stelle gli diceva senza ambiguità che era destinato a morire» recita un passaggio.

Non è la prima volta che Roth si occupa della mortalità. Aveva già affrontato il tema con toni toccanti in *Patrimonio*, il suo libro autobiografico vincitore del National Book Critics Award, e con un umorismo sopra le righe nel *Teatro di Sabbath*, che gli valse un secondo National Book Award. L'ultima riga di quel libro recita: «Come faceva a rinunciare? Ad andarsene? Tutto ciò che detestava era lì». *Everyman* però non offre nessuna di queste infioresciture iperbolicamente divertenti: «È estremamente cupo» dice il poeta e premio Pulitzer Mark Strand, amico dell'autore da più di quarant'anni, «e non è alleggerito dai soliti momenti di ilarità e umorismo con cui Roth condisce i suoi romanzi».

Sarà interessante vedere se i suoi lettori lo seguiranno in questo territorio oscuro. A quanto si dice la versione hard cover di *Il complotto contro l'America* ha venduto da sola dieci volte quello che hanno venduto i libri precedenti. Grato ma crucciato, Roth rifiuta di farsi rincuorare da questo successo. «Be', non cambia la mia opinione sulla realtà della cultura» dice aggrottando la fronte: «Che sia quel libro o uno di Joan Didion a colpire la fantasia della gente, non cambia il fatto che la lettura non è una fonte di sostentamento o di piacere per un gruppo che era solito leggere per entrambi i motivi».

Il metodo di scrittura di Roth è sempre lo stesso da decenni. «Scrivo il testo dall'inizio alla fine; poi intervengo in bozza, ampliandolo da dentro, il che significa che di solito non lavoro per aggiunte successive. Prima di tutto viene la storia, e solo dopo capisco cosa devo sviluppare al suo interno per darle forza e renderla più interessante».

Quando arriva a un punto in cui non gli resta altro lavoro da fare, porta il manoscritto a un gruppo selezionato di primi lettori, di cui non fa il nome. «E poi ci troviamo per tre o quattro ore, o quanto ci vuole, e ascolto ciò che

hanno da dirmi. Per gran parte del tempo me ne sto zitto: tutto quello che dicono è utile, perché sento l'opinione di qualcun altro sul mio libro. È questo che mi serve. Loro prendono il libro e lo squartano, lo fanno a pezzi, e io posso tornarci su per l'assalto finale».

Lo scrittore Paul Theroux, che ha letto il romanzo «tutto in una volta» e poi lo ha riletto «con ancora più entusiasmo e ammirazione», dice che traspare chiaramente l'attenta riflessione di Roth sull'effetto della sua storia. «Una cosa che ammiro tantissimo di Roth è la sua apparente semplicità: in realtà i suoi effetti sono studiati con grande cura». In questo caso, la capacità di Roth di lavorare rinunciando alle solite “trovate” fa di questo romanzo un'opera straordinaria, secondo Theroux. «La sua forza nasce dai dettagli convincenti, dai suoi personaggi pienamente realizzati e riconoscibili, e soprattutto dalle loro debolezze».

In passato, Roth ha messo molto di sé nei suoi libri, tanto che si è tentati di confonderlo con i suoi personaggi, e con le loro debolezze. Negli anni sessanta, quando *Lamento di Portnoy* stava toccando le cinquecentomila copie vendute, persino Jacqueline Susann, autrice del best seller *La valle delle bambole*, disse scherzando che avrebbe voluto conoscerlo, ma che non era sicura di volergli stringere la mano. *Everyman* ha la sua dose di tipici momenti “rothiani” – per esempio, *Everyman* è eccezionalmente virile malgrado i suoi settant'anni suonati – ma tendono ad essere tenere note biografiche. La scena di apertura allude al funerale del caro amico e mentore letterario, Saul Bellow. Più avanti, dopo vari interventi chirurgici, il protagonista chiama i suoi amici, anch'essi malati, per dire loro addio.

Alla fine, il protagonista visita la tomba dei genitori, e incontra l'uomo che probabilmente aveva scavato la loro fossa. «Questo episodio è quasi sicuramente basato su un'esperienza personale» dice Strand. «Niente va perso con Philip; tutto ciò che può usare, lo usa». Eppure sarebbe sbagliato immaginarsi Roth mentre contempla la fine con mani tremanti. Di persona, il romanziere è in forma e vigoroso e si presenta all'intervista con una sacca, come se fosse appena uscito dalla palestra. Lo sguardo è potente e intenso. La morte non lo spaventa ancora. «[Il libro] non mi è venuto in mente perché pensavo alla mia morte, che credo – meglio, spero – non sia imminente» dice ridendo. Anche quando ha subito un intervento a cuore aperto, nel 1988, non aveva dubbi sull'esito. «Be', non ho mai pensato che avrei esalato il mio ultimo respiro. Ero piuttosto sicuro che quei ragazzi sapessero cosa stavano facendo, che mi avrebbero rimesso in sesto. E così è stato».

«Ha avuto dei problemi fisici» dice Strand «ma è sempre stato molto più

forte e atletico di tutti noi. Quando lo ho conosciuto, era un giocatore di baseball fenomenale: poteva sparare una palla a un miglio di distanza. E dal punto di vista intellettuale è una delle persone più acute che mi sia mai capitato di incontrare. Tira fuori delle storie che sono semplicemente ipnotizzanti, ed esilaranti».

«Quando ero bambino» dice Roth «siccome mio padre lavorava per un'assicurazione e aveva opuscoli pieni di dati statistici, sapevo che le donne vivevano in media fino a sessantatré anni e gli uomini fino a sessantuno. Ora credo si sia arrivati a settantatré anni. Non è un cambiamento spropositato se si pensa al progresso compiuto dalla medicina dopo la seconda guerra mondiale». Groopman vede una certa, triste verità in questo: «Con tutta la tecnologia che abbiamo, c'è questa illusione predominante, questa sensazione che dovremmo avere il controllo sulla nostra morte». Ma, come scopre il personaggio di Roth, e come scopriamo anche noi, così non è. «Il contratto è pessimo, eppure dobbiamo sottoscriverlo tutti» ironizza l'autore con tono grave. Nei romanzi ottocenteschi come *La morte di Ivan Ili'c* di Tolstoj, la consapevolezza della fine spingeva i personaggi a cercare Dio o la religione. Lo stesso non si può dire per *Everyman*. O per il suo autore: «Niente mi forzerà la mano» dice senza tanti giri di parole.

Maggio 2006

Lawrence Ferlinghetti



Lawrence Ferlinghetti ha fatto conoscere la poesia, la resistenza e i tascabili a intere generazioni di lettori. Dalla vetrina della sua City Lights, l'influente libreria aperta a San Francisco nel 1953, Ferlinghetti è riuscito a mettere assieme la vecchia scuola degli scrittori eruditi, tra cui Kenneth Rexroth, giovani autori come Allen Ginsberg e romanzieri di ogni parte del mondo. Le edizioni City Lights pubblicano infatti da più di cinquant'anni autori francesi, guatemaltechi, cileni, italiani e di molti altri paesi.

Ferlinghetti è nato a Yonkers nel 1919. Suo padre era un banditore d'asta e la madre era di origini ebreo sefardite, francesi e portoghesi. La ferma nella marina americana durante la seconda guerra mondiale e i successivi studi alla Sorbona lo avrebbero reso il leader maturo e rispettato degli artisti beat, di cui pubblicava le opere e a cui sarebbe sopravvissuto. La sua opera spazia da A Coney Island of the Mind (1958), che all'epoca vendette più di un milione di copie, come mi dice Ferlinghetti in questa intervista – realizzata alla fine del 2005, quando la National Book Foundation lo ha insignito del primo Literarian Award –, al saggio Poesia come arte che insorge (2007). Oltre all'attivismo e al lavoro di libraio, Ferlinghetti dipinge dal 1948, e nel 2010 i suoi dipinti sono stati esposti in una personale a Roma.

È difficile scatenare una rivoluzione se la controcultura è diventata mainstream. Come scrive William S. Burroughs nella sua poesia *Remembering Jack Kerouac* «Kerouac ha aperto un milione di bar e venduto un milione di Levi's a entrambi i sessi. Woodstock nasce dalle sue pagine». Il poeta Lawrence Ferlinghetti capisce bene questa ironia. Quando i libri economici li vendevano solo i *dime stores*, i bazar dove tutto costava pochi centesimi, a San Francisco la libreria City Lights di Ferlinghetti era diventata il ritrovo di beatnik come Kerouac e Burroughs. Il negozio era aperto fino a tardi, incoraggiava i clienti a sfogliare i volumi e offriva bei libri a prezzi contenuti.

Oggi questa formula ricorda tanto il motivo del successo delle grandi catene di librerie. A ottantasei anni Ferlinghetti è ancora in attesa di sentirsi riconoscere un po' di merito. «Ci stanno copiando!» scherza il poeta, sempre pronto alla battuta, durante una visita al suo editore newyorkese, New Directions: «Una volta le librerie chiudevano alle cinque del pomeriggio. Noi siamo stati i primi a tenere aperto sette giorni su sette fino a mezzanotte. Cavoli, all'inizio chiudevamo alle due del mattino!».

La City Lights diventò anche una casa editrice, e pubblicò nel 1955 la prima opera di Ferlinghetti, *Pictures of a Gone World*. Il quarto libro della sua collana Pocket Poets, *Urlo* (1956), il celebre lamento del cuore di Allen Ginsberg, fu accusato di oscenità, ma uscì vincitore dalla causa, determinando una rapida espansione della produzione artistica della controcultura. «Ci fece finire sotto i riflettori, per gentile concessione del San Francisco Police Department» dice Ferlinghetti a proposito del processo a Ginsberg: «È difficile pensare a una pubblicità più efficace di questa». Il movimento beat avvampò e poi si spense, e i suoi protagonisti finirono con il rendere commerciali quelle stesse cose che un tempo combattevano.

La City Lights invece ha portato avanti la propria missione, e si è messa a stampare anche romanzi, saggi e manifesti politici. Oggi il negozio si estende su tre piani, e la casa editrice ha in catalogo più di duecento titoli, dalle poesie dell'autrice nicaraguense Daisy Zamora allo humour del surrealista francese André Breton.

E Ferlinghetti continua a scrivere. Dalla fine degli anni cinquanta ha pubblicato dozzine di volumi di poesie, romanzi, diari di viaggio, commedie, edizioni in folio dei suoi dipinti e manifesti politici. Cinque decenni passati a pubblicare letteratura d'avanguardia in un paese spesso ostile agli intellettuali hanno munito Ferlinghetti di un crudo realismo a proposito del suo lavoro: «Ancora oggi, pubblicare un libro di poesie è come lasciarlo cadere giù da un

ponte e aspettare il tonfo nell'acqua. Il più delle volte non si sente niente».

Uno sguardo alla sua biografia rivela quanto fosse improbabile che Ferlinghetti si mettesse a scrivere poesie, e tanto più a pubblicarle. Nato a Yonkers nel 1919, con il nome di Lawrence Ferling, poco dopo la nascita fu spedito da una zia in Francia: suo padre, che aveva abbreviato il cognome, era morto, e sua madre era stata internata in un ospedale psichiatrico.

Ferlinghetti imparò l'inglese solo quando rientrò in America, a cinque anni, con la zia. Fu lei ad allevarlo in un sobborgo di New York, dove lavorava come governante presso una famiglia. Ancora bambino, la zia lo abbandonò, e lui rimase con gli ex datori di lavoro fino al crollo del 1929, quando venne accolto da un'altra famiglia, da cui poi fu messo in collegio perché sorpreso a rubare. Sebbene tecnicamente fosse un orfano, Lawrence riuscì comunque a laurearsi all'università del North Carolina, alla Columbia e alla Sorbona, dove conseguì un dottorato approfittando delle borse di studio per veterani.

Divenne maggiorenne quando il baricentro della cultura mondiale si stava spostando dalla Francia agli Stati Uniti, e seguendo quell'onda si trasferì a San Francisco, su consiglio del poeta Kenneth Rexroth. «Quando sono arrivato a San Francisco portavo ancora il mio berretto francese» ricorda. «I beat non c'erano ancora. Avevo sette anni in più di Ginsberg e Kerouac, ero più grande di tutti tranne che di Burroughs. Cominciai a frequentare i beat dopo averli pubblicati».

Ferlinghetti è finito a fare il libraio quasi per caso. Un amico, Peter Martin, pubblicava una rivista letteraria intitolata "City Lights", in onore del film omonimo di Chaplin¹, e gli servivano delle entrate per poter tenere in piedi la propria creatura. Martin propose di aprire una libreria, un'idea che piacque molto a Ferlinghetti, appena tornato da una città dove i libri venivano venduti come pagnotte sulle bancarelle lungo il fiume.

Col senno di poi, un'idea imprenditoriale quanto mai felice. La City Lights aprì i battenti all'apice della rivoluzione dei libri tascabili, in una città che brulicava di avidi lettori. «Stavamo rispondendo a un grande bisogno» ha detto una volta Ferlinghetti alla "New York Times Book Review". «La City Lights era praticamente l'unico posto al mondo in cui potevi entrare, sederti e leggere libri senza che nessuno ti tormentasse affinché comprassi qualcosa. È così che dev'essere. E poi ero convinto che una libreria dovesse essere un centro di attività intellettuale, e sapevo anche che era un posto perfetto per una casa editrice».

Non solo Ferlinghetti ha pubblicato scrittori beat come Gary Snyder,

Ginsberg, Burroughs e Kerouac, ma è anche un personaggio dei loro libri. Compare nel classico del 1958 di Kerouac, *I vagabondi del Dharma*, con il nome di Monsanto, e quattro anni dopo spunta fuori anche in *Big Sur*, il romanzo in cui Kerouac racconta del proprio tentativo di raggiungere la costa della California e disintossicarsi. «Era un romanzo triste» dice Ferlinghetti. «[Kerouac] aveva perso tutto il suo entusiasmo. Se confronti la prosa fiacca di questo libro con alcuni dei suoi primi racconti, come *Ottobre nella terra della ferrovia*, mancano del tutto l'energia e la *joie de vivre*. Quando scrisse *Big Sur*, negli anni sessanta, era un alcolista ed era venuto nel mio bungalow per disintossicarsi. Naturalmente non ci riuscì, perché Neal Cassidy andava a trovarlo in continuazione. Invece di tenersi a secco, finì sempre più a mollo».

Mentre alcuni artisti beat si bevevano tutto il loro talento, Ferlinghetti lavorava diligentemente alle proprie poesie. La City Lights inaugurò la collana Pocket Poets con il suo primo libro, l'opera con cui si riappropriava del proprio cognome per intero, Ferlinghetti. La sua seconda raccolta è *A Coney Island of the Mind* (1958), il cui ritmo jazzato e irregolare ha affascinato una generazione di lettori contrari al sistema.

...I am waiting for my number to be called
and I am waiting
for the living end
and I am waiting
for dad to come home
his pockets full
of irradiated silver dollars
and I am waiting
for the atomic tests to end...

Questo messaggio, alla fine, ha raggiunto più di un milione di lettori, tanto che *A Coney Island of the Mind* è uno dei libri di poesia più venduti del Novecento. Il libro insegue Ferlinghetti come un amichevole fantasma.

«Ancora oggi» racconta «quando tengo reading di poesia all'università, tra il pubblico c'è sempre una donna di mezza età che mi dice: "Avevo quattordici anni quando ho letto *A Coney Island of the Mind*, ero in prima liceo a Des Moines", o qualcosa del genere, e poi: "Mi ha cambiato la vita". E io rispondo sempre: "Ah, ma davvero? E gliel'ha cambiata in meglio o in peggio?"».

Chi ha letto anche i libri successivi di Ferlinghetti, come il recente *Americus*, ha trovato in quelle pagine una poesia del tutto diversa. Il tono

giocosso e quasi surreale del suo linguaggio si è tramutato in qualcosa di più affabulatore e barocco. «Il mio stile è molto cambiato» dice: «Ci ho provato, ma non riesco più a scrivere poesie come quelle di *A Coney Island of the Mind*. Non mi vengono più, tutto qui. Le avevo scritte in pochi mesi, perlomeno le ventinove che fanno parte proprio della sezione *Coney Island*. Mi sono arrivate dal nulla. È come se a scriverle fosse stata una mano misteriosa, ma quella mano non esiste più». Forse non è un gran male, dato che Ferlinghetti ha dedicato il proprio tempo ad “allevare” altri autori.

«Io e la mia socia di *City Lights*, Nancy Peters, abbiamo l'impressione che oggi i lavori più interessanti provengano da autrici donne e da scrittori del Terzo Mondo» dice. «Sarebbe bello pubblicare un nuovo, grande poeta rivoluzionario americano, ma non puoi pubblicare una rivoluzione in un paese dove non ve n'è alcuna. Cerco sempre di non scrivere poesie politiche» aggiunge, come per scusarsi. «Sono una tale noia. La politica è una noia. Voglio dire, preferirei mille volte scrivere poesie d'amore. Ma sotto la presidenza di Bush i ricchi diventano sempre più ricchi e i poveri sempre più poveri. È così che vanno oggi le cose, persino a New York. Lo dicono pure i taxisti».

Novembre 2005

Uscito in Italia con il titolo *Luci della città*. [N.d.T.]

Dave Eggers



Dave Eggers è editore, attivista, memorialista e romanziere. È nato a Boston nel 1970 e quando era bambino la sua famiglia si è trasferita nei sobborghi di Chicago. Nel 1992 i suoi genitori sono morti a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro, entrambi di cancro, ed Eggers è rimasto solo a crescere il fratello minore, Toph. Questa esperienza è il seme da cui è nato il suo primo libro, L'opera struggente di un formidabile genio (2000), che è per il romanzo autobiografico quello che l'opera di Donald Barthelme è stata per il racconto: una bomba atomica che ha fatto piazza pulita delle regole più sacre del realismo. A quel punto, Eggers aveva già aperto e chiuso una rivista ("Might") e ne aveva messa in piedi un'altra ("McSweeney's"), destinata a diventare un oggetto editoriale di culto.

Nel decennio successivo all'uscita del suo primo libro, Eggers ha dimostrato cosa può fare un'energia senza limiti. Ha trasformato "McSweeney's" in una casa editrice; ha fondato un'associazione no-profit con otto sedi sparse in giro per l'America che ha l'obiettivo di formare bambini e adolescenti alla scrittura creativa; ha aperto una rivista letteraria ("The Believer") e dato vita a un progetto di memoria orale, per documentare le storie della gente, che si tratti di carcerati prosciolti da ogni accusa o zimbabwesi; ha firmato due sceneggiature che sono diventate due grandi film (Nel paese delle creature selvagge di Spike Jonze e American Life di Sam Mendes); e ha scritto un'enorme quantità di libri, tra cui varie raccolte di racconti, due romanzi, incluso il best seller pluripremiato Erano solo ragazzi in cammino, su un profugo sudanese, e diverse opere di saggistica, come Zeitoun (2009), su un uomo di origini siriane che l'uragano Katrina ha trasformato in un senzatetto, e Teachers Have It Easy (2005), una riflessione sull'importanza di aumentare gli stipendi degli insegnanti. È stato proprio in occasione dell'uscita di questo libro che ho incontrato Eggers a Brooklyn.

È l'una del pomeriggio di una gelida giornata da screpolature alle mani garantite, sono nel negozio Brooklyn Superhero Supply di New York, e Dave Eggers ha mille cose da fare. Dopo aver concluso una riunione con i soci della sua ultima impresa, un'organizzazione no-profit chiamata 826 NYC, il giovane scrittore, editore e fondatore-direttore della rivista letteraria "McSweeney's" si lascia cadere su un vecchio divano tutto logoro. Sta per appoggiarsi allo schienale quando all'improvviso si raddrizza: non è ancora il momento di rilassarsi.

Dopo la nostra intervista, alle due e mezza Eggers deve andare a un incontro a Manhattan. Poi ha altri appuntamenti, e domani lo aspetta un lungo viaggio in auto fino a Pittsfield, Massachusetts, dove raccoglierà fondi per Word Street, un centro per lo studio che si ispira a 826. La sua borsa da viaggio nera è accucciata ai miei piedi come un cane che implori di portarlo fuori. «Sto cercando di ridurre gli spostamenti» dice Eggers, quando gli chiedo dove trovi il tempo di scrivere, «ma in casi come questi non voglio proprio dire di no».

Se il suo romanzo d'esordio non lo avesse ancora chiarito, la velocità è una componente essenziale della vita di Dave Eggers. In soli dieci anni è passato dalla posizione di oscuro direttore di una rivista umoristica semiconosciuta ("Might") a quella di quanto mai imprevedibile star della letteratura, una specie di miscuglio tra Mark Twain, i Monthly Python e George Plimpton.

E anche se i suoi reading anticonvenzionali hanno avuto grande eco sulla stampa – durante una di queste "letture" Eggers si è tagliato i capelli – la vera forza motrice della sua ascesa non è stata un'interpretazione warholiana della celebrità, ma il talento.

L'opera struggente di un formidabile genio scava un fossato d'ironia intorno alla perdita dei suoi genitori, morti entrambi di cancro nel giro di tre mesi, e nel farlo chiude fuori dai ricordi ogni sacralità. A stretto giro esce il suo fantasioso primo romanzo, *Conoscerete la nostra velocità*, in cui due giovani amici girano il mondo cercando di sbarazzarsi del loro denaro solo per scoprire quanto sia arbitraria la loro generosità.

Aggiungete a tutto questo alcune antologie destinate a rinvigorire il genere del racconto breve, una nuova rivista, "The Believer", che intende riportare nelle recensioni dei libri quello che Eggers chiama «un livello di rispetto», un volume sulle giraffe, l'ampiamiento di "McSweeney's" a casa editrice, e infine due negozi che vendono, rispettivamente, forniture per pirati e (come quello in cui ci troviamo, a Brooklyn) per supereroi; il tutto per finanziare programmi formativi per ragazzi. Capirete che Eggers ha delle ambizioni

enormi, seppure eccentriche.

Ma la sua ambizione più grande sta cominciando a diventare chiara. Mentre parliamo della sua recente raccolta di racconti, *La fame che abbiamo*, mi rendo conto che Eggers non vuole solo far ridere la gente. Servendosi dei suoi mezzi culturali e stilistici vuole spingere i lettori oltre le proprie certezze. E vuole che anche loro diventino degli attivisti.

Negli ultimi cinque anni ha dato il buon esempio. A San Francisco tiene due corsi di scrittura gratuiti alla settimana all'826 Valencia, il quartier generale dei suoi laboratori creativo-formativi. Un corso è sulla scrittura, l'altro si intitola "The Best American Nonrequired Reading", che alla fine è diventato un'antologia pubblicata in America da Houghton Mifflin. Come dice Eggers: «Parte come un corso di lettura in cui [gli studenti] leggono qualunque testo su cui riescano a mettere le mani, e poi si trasforma in un po' di tutto: consigli, scrittura creativa e via dicendo. E va avanti per circa otto mesi».

Grazie alla reputazione di Eggers, il genere di studenti che si presentano all'826 Valencia e all'826 NYC è leggermente cambiato. I genitori stanno cominciando a capire il calibro del talento che dà lezioni gratuite in fondo all'isolato. Daniel Handler, il cervello che si cela dietro lo pseudonimo Lemony Snicket (quello di *Una serie di sfortunati eventi*), è coinvolto attivamente nei programmi, così come il premio Pulitzer Michael Chabon, che poco tempo fa ha tenuto un corso sull'horror.

«Una storia che ha dell'incredibile...» dice Eggers con entusiasmo. «Michael stava parlando con Stephen King: "Ehi, lo sai che insegnerò a un corso di scrittura? Lo terrò sui tuoi libri". E King: "Se lo fai, vengo anch'io". Ed è andata proprio così. È arrivato dritto dal Maine per tenere una lezione di due ore a trenta studenti».

La cosa affascinante del personaggio pubblico Eggers è che nelle sue mani il problema di come restituire qualcosa al mondo è diventato una passione esistenziale e un'ossessione artistica. Convincere la gente a partecipare a campagne e progetti è una passeggiata, per lui. Il centro di formazione coinvolge cinquecento studenti; solo lo scorso semestre il centro di San Francisco ha offerto qualcosa come settemila sessioni di seminari: nel loro complesso, attingono a un bacino di circa ottocento volontari. Di recente è stata inaugurata una sede a Los Angeles e altre sono in preparazione a Chicago, Seattle e Ann Arbor. Se questi numeri vi sembrano piccoli, state pur certi che cresceranno. Una volta i tour per promuovere i suoi libri erano degli spettacoli dadaisti, oggi sono delle occasioni per raccogliere fondi.

A giudicare dall'iniziale rapporto aggressivo-passivo di Eggers con la stampa, non sembrava una figura adatta a lavorare sotto i riflettori. Oggi però ogni ruvidezza è scomparsa: nella nostra ora e mezza insieme, Eggers è cordiale e allegro, e ritorna di tanto in tanto sui progetti per 826, attribuendone sempre il merito a colleghi come Nínive Calegari, amica e insegnante di grande esperienza con cui ha dato vita a questa iniziativa.

Insieme a Daniel Moulthrop, che come specifica subito Eggers «quanto a lavoro ha fatto la parte del leone», i tre hanno scritto un libro sul salario degli insegnanti intitolato *Teachers Have It Easy*. Il libro si serve dei racconti in prima persona dei docenti per dimostrare che l'unico modo per migliorare la scuola pubblica americana è "appesantire", e di tanto, la busta paga degli insegnanti.

Molto è stato scritto sull'insegnamento e sul perché non funzioni; Eggers e i suoi coautori però sono riusciti a procurarsi nuove storie e nuove statistiche. E nella loro ricerca hanno scoperto che fare l'insegnante non è affatto una vacanza; anzi, circa il quarantadue per cento dei docenti americani lavora anche nelle scuole estive o fa un secondo lavoro per riuscire ad arrivare a fine mese. Questo si traduce in lunghe giornate per persone come Erik Benner, che arriva alle sei del mattino alla Cross Timbers Middle School, dove apre la palestra per l'allenamento di football, e smonta alle dieci di sera, quando finisce il suo secondo lavoro in un negozio di elettrodomestici.

L'insegnamento è qualcosa che Eggers ha nel sangue, ed è molto sensibile con chi condivide questa vocazione. «Mia madre, mia sorella e io eravamo insegnanti, e una delle mie più care amiche, che era nel nostro consiglio di istituto a San Francisco – si chiama Casey Fuller – faceva l'insegnante in quella città. La conosco da quando ho dodici anni e ricordo quando ha preso la laurea e il master. Ha insegnato alle elementari e poi alle superiori. Era la persona più motivata e ispirata e felice che io abbia mai conosciuto, in qualunque campo».

Ma, come in molti casi, Casey Fuller non riusciva a conciliare le finanze con la passione. «Con il passare del tempo – ormai insegnava da cinque anni – diventava sempre più difficile sbarcare il lunario. Divideva la casa con una coinquilina, e non poteva permettersi di andare a vivere da sola, a meno di sposarsi».

Finché ai piani alti non decideranno di risolvere il problema, dice Eggers, i laureati più talentuosi d'America continueranno a pensarci due volte prima di lavorare in campo scolastico. Il settantotto per cento dei laureati intervistati in un'indagine svolta nel 2000 ha detto che essere «gravemente sottopagati» è

uno dei principali deterrenti all'insegnamento.

Ecco perché Eggers e i suoi coautori stanno capovolgendo la *reaganomics* per sostenere e promuovere un aumento degli stipendi degli insegnanti. «La nostra teoria è che tutto parte da lì» dice Eggers. «Se gli stipendi sono alti e le condizioni di lavoro sono buone, allora hai un buon sostegno, c'è molta comunicazione tra i docenti, finanzia la formazione supplementare degli insegnanti, e gli studenti imparano».

Questo approccio basato sulla narrazione è un modello perfetto per il libro – dopotutto gli insegnanti sono quasi del tutto invisibili, in America – ma è anche un'azzeccata metafora della storia stessa di Dave Eggers. Lo scrittore è stato colpito da un'enorme perdita, e anche se la narrazione non poteva riportare in vita i suoi genitori, gli ha fornito un contenitore per il suo dolore. Il potere del racconto lo ha anche fatto uscire da Brooklyn e lo ha riportato in California, dov'è più felice e dove oggi vive con sua moglie, la scrittrice Vendela Vida.

Il potere del racconto ha fatto uscire “McSweeney's” dalla nicchia, dandole visibilità. Il racconto ha anche dato a Eggers la forza di pubblicare se stesso e gli autori in cui crede. E oggi i racconti delle lotte degli insegnanti daranno al messaggio di Dave Eggers la forza di uscire nel mondo, e di convincere la gente a dare qualcosa in cambio.

Giugno 2005

Vikram Chandra



Vikram Chandra è nato a Nuova Delhi nel 1961, e ha studiato in America. Dopo aver flirtato con la scuola di cinema – sua madre è sceneggiatrice e commediografa, una sua sorella fa la regista e un'altra la critica cinematografica – ha studiato con i postmodernisti americani Donald Barthelme e John Barth alla Johns Hopkins University di Baltimora. La loro attenzione al linguaggio ha lasciato tracce nel suo lavoro, anche se i romanzi di Chandra non hanno nulla della loro tipica interiorità corruciata. Il suo romanzo d'esordio, Terra rossa e pioggia scrosciante (1995), è una grande epopea ispirata a James Skinner, soldato angloindiano vissuto nell'Ottocento. Due anni dopo è uscita una raccolta di racconti, Amore e nostalgia a Bombay e, nel 2007, ha pubblicato uno dei romanzi più acuti ed emozionanti sulla cosiddetta Nuova India, Giochi sacri. Il libro è stato una delle più clamorose omissioni del Booker Prize in tutta la sua storia quarantennale.

Negli ultimi sette anni, Vikram Chandra ha trascorso un mucchio di tempo con gente molto cattiva. Ha conosciuto uomini per cui l'omicidio era un mestiere, e altri che si dedicavano "solo" all'estorsione e alla tortura. L'hanno caricato in auto incappucciato e portato in covi segreti. «Una sera sono uscito a bere una birra con alcuni di quegli assassini» ha raccontato lo scrittore quarantaquattrenne durante un suo recente viaggio a New York «e ho pensato: "Santo cielo, quasi quasi potrei diventare amico di 'sti tipi. Sono davvero simpatici". Poi mi è venuto in mente che probabilmente più tardi sarebbero andati ad ammazzare qualcuno».

Chandra non faceva tutto questo per divertimento. Ha passato gli ultimi dieci anni a lavorare su un grande romanzo, e finalmente eccolo qui: *Giochi sacri* racconta la storia di un boss della malavita e di un ispettore di polizia sikh, le cui vite si incrociano a Bombay (l'odierna Mumbai) e in altri luoghi durante gli anni ottanta e novanta del Novecento. È un libro magnifico, geniale, potentissimo, un ibrido tra *Delitto e castigo* e *Il padrino*, con in più una certa ironia alla *Soprano*, e ha dato a Chandra un po' di notorietà anche in India. «Adesso, ogni volta che a Bombay c'è una sparatoria, qualcuno mi chiama per propormi di andare a parlarne alla tv. L'ultima volta che è successo ho risposto: "Be', non è che sia esattamente un esperto in questo campo". E il giornalista ha replicato impassibile: "Certo, capisco... Può venire lo stesso?"».

L'idea di identificare Bombay con il crimine organizzato potrebbe sembrare bizzarra, ma Chandra dice che non è il genere di cose su cui la gente ama scherzare. Negli anni ottanta il racket era tanto potente da influenzare le elezioni. Poi negli anni novanta i bagni di sangue sono saliti agli onori della cronaca. «La mattina aprivi il giornale e c'erano quattro morti ammazzati» dice Chandra «e l'indomani ce n'erano altri sei. Sembrava di leggere i risultati del cricket». I cittadini della middle class non erano più solo dei testimoni; erano diventati dei bersagli. «Persone che conosco, che fanno il medico, ricevevano telefonate minacciose, tipo: "Dacci tot soldi e ti lasceremo vivere"».

Quando il cognato di Chandra, produttore cinematografico, assunse delle guardie del corpo, lo scrittore decise che era venuto il momento di affrontare l'argomento. Scrisse di getto un racconto breve su un ispettore sikh di mezza età e sentimentalmente infelice, che uscì nella raccolta *Amore e nostalgia a Bombay* (1997), ma non bastò a saziare la sua curiosità. «Cominciai a informarmi sulle pratiche della polizia indiana, più di quanto farebbe un normale cittadino. Cominciai a uscire con gli agenti, divenni amico di un paio

di loro, e il personaggio di quel racconto non voleva proprio lasciarmi in pace. Avevo la sensazione di dover portare a termine un lavoro incompiuto».

Così Chandra si tuffò nel progetto, convinto di scrivere un libro non particolarmente corposo. «Mi immaginavo un libro di duecento pagine. Ha presente, uno di quei thriller in cui qualcuno rinviene un cadavere nell'acqua, e duecento pagine dopo viene spiegato tutto». Ma ogni volta che annodava un filo se ne slegava un altro, e poi un altro ancora. Quello che sembrava un fenomeno locale è invece diffuso in tutta l'India, anzi in tutto il subcontinente, al punto da interferire con l'attuale situazione geopolitica e con la guerra al terrorismo.

«Le agenzie di intelligence usano volentieri queste organizzazioni come supporto logistico» spiega Chandra. «Questi uomini operano come un'arma extra-costituzionale, così il governo può sempre negare ogni responsabilità se qualcuno viene pizzicato a fare qualcosa che non dovrebbe fare. Solo che diventano come dei cyborg che nessuno riesce più a controllare. I gruppi militanti a volte ottengono armi da queste gang criminali, che fanno affari con il traffico illecito. E poi importano eroina in Afghanistan e in Pakistan, il che fa sì che riportino nuovi guadagni. È uno sporco triangolo incestuoso».

Una delle cose più sorprendenti è che molti dei più grandi boss della mala hanno messo le mani sul mondo del cinema, e quindi riescono a imbrigliare o comunque influenzare la descrizione mitizzata che viene data di loro. In *Giochi sacri*, il gangster più importante del libro, Gaitonde, si fa strada fino al cuore di Bollywood, dove ricicla denaro sporco. Suona improbabile, eppure, come molte altre cose del libro, è tratto dalla realtà. «Un film di qualche anno fa sul mondo delle gang ha vinto un premio importante» dice Chandra. «Alla cerimonia di premiazione, sul palcoscenico sale un tizio per ritirare la statuetta e tutti si accorgono che è il fratello di uno dei boss più importanti del paese. Proprio così... perciò in pratica il film era sulla sua vita».

Chandra è cresciuto con Bollywood, quindi non ci ha messo molto a trovare il modo di entrarci. Nella sua famiglia c'è chi scrive sceneggiature, chi produce, chi dirige e chi recensisce i film. Chandra stesso si è diletto con il cinema, cofirmando *Mission Kashmir*, un dramma su un poliziotto che adotta il figlio di un uomo da lui ucciso mentre dà la caccia a un terrorista. Il film non ha sbancato al botteghino, però ha ricevuto una bella spinta negli Stati Uniti quando Shaquille O'Neal, il cestista dei Miami Heat di centocinquanta chili per due metri e quindici di altezza, l'ha elogiato in un episodio di "MTV Cribs", definendolo il suo film preferito. «Le vendite sono schizzate» conferma lo scrittore. Anche se sembrava destinato a tenere un

piede dentro quell'ambiente, Chandra non ha mai pensato di dedicarsi a tempo pieno. Si è iscritto alla scuola di cinema della Columbia University, a New York, ma l'ha mollata per scrivere il suo primo romanzo, *Terra rossa e pioggia scrosciante*, pubblicato a trentatré anni. Dopo questo esordio, Chandra ha lavorato per qualche tempo come programmatore e consulente informatico.

Giochi sacri ha decretato la fine dei secondi lavori. Negli Stati Uniti il libro ha venduto per più di un milione di dollari, e nel Regno Unito gli incassi hanno raggiunto i sei zeri; non abbastanza per comprarsi una bella casa in California, ma abbastanza per dare a Chandra un po' di respiro. Oggi vive quella che potremmo definire un'esistenza "globale", tra l'India e Berkeley, in California, dove insegna letteratura e vive con la moglie.

Vivere a cavallo di questi due mondi non sembra creargli molti scompensi, dato che, per molti versi, il dove, il come e il quando le culture si sovrappongono è la sua ossessione fin da quando ha cominciato a scrivere. «Uno degli aspetti formidabili di Bombay è come tutte le cose siano avvilluppate insieme» dice Chandra, e sembra quasi un pubblicitario che promuove la città; anche se *Giochi sacri* indurrà forse qualche turista a pensarci due volte prima di sceglierla come meta. «Ci sono i quartieri alti, costosi ed eleganti, dove tutto è estremamente caro, ma subito accanto ci sono i quartieri poveri». Anche se questo contrasto non viene percepito all'esterno, dove il tasso di crescita dell'India è descritto in termini ammirati, sotto questa superficie si cela una verità più dura: anche per la middle class, la crescita non basta. «Molti dei giovani sicari del crimine organizzato in realtà non sono i più derelitti dei derelitti» spiega Chandra. «Si tratta invece di ragazzi della piccola borghesia che magari hanno anche studiato un po' al college. Gli uomini delle gang sono furbi: li contattano e dicono: "Senti, ti do una motocicletta e diecimila rupie al mese. E se lavori sodo e sei leale, un giorno avrai la tua flotta di Mercedes"».

Chandra scuote il capo, come per dire che non sarebbe mai riuscito a inventarsi niente di simile. «È questo il miraggio che attira la gente» prosegue. «Ecco cosa pensano i ragazzini: "Magari lavoro tutta la vita in un ufficio e alla fine non posso neppure permettermi una casa in città". Insomma, non credo che una vita miserabile, da cui si presuppone nasca il crimine, sia per forza l'unica dinamica in atto». In effetti, come rivela *Giochi sacri*, in ballo c'è molto, molto di più.

Gennaio 2007

Adrienne Rich



*Adrienne Rich ha pubblicato il suo primo libro di versi quando W. H. Auden era ancora in vita e faceva da giudice ai concorsi di poesia. Nella sua vita ha attraversato un matrimonio, il movimento per i diritti civili, un radicale riassetto della sua poetica, l'affermazione dei diritti omosessuali e un rapporto pluridecennale con una donna. La tendenza della Rich a far convergere poesia e vita personale ha reso i due percorsi difficili da districare, e ha fatto della sua opera un punto di riferimento non solo per gli scrittori, ma anche per i lettori in cui si stesse risvegliando una coscienza politica e sessuale. Nata a Baltimora nel 1929 e cresciuta in una famiglia appassionata di musica, la Rich ha iniziato a leggere poesia in tenera età – Tennyson, Keats, Rossetti – e ha fatto il suo ingresso al Radcliffe College, ad Harvard, in un periodo in cui le insegnanti donna erano praticamente inesistenti. Ha sposato Alfred Haskell Conrad nel 1953, e nei successivi dieci anni ha dato alla luce tre bambini. La lettura del suo volume del 1963, *Snapshots of a Daughter in Law*, accompagna perfettamente lo studio della poesia di Sylvia Plath. Negli anni sessanta la produzione della Rich ha sviluppato la sua voce oracolare, e negli anni settanta ha poi maturato quel fremito palpabile tipico delle opere che riguardano non solo il pensiero ma anche l'azione. In ogni decennio ha fatto a pezzi la sua poetica per poi ricostruirla, dalle liriche degli anni novanta alle poesie astratte, misteriose e intime della fine degli anni duemila. Questa intervista ha avuto luogo nel 2006, dopo il conferimento di un premio alla carriera da parte della National Book Foundation. «La poesia non ha bisogno di medaglie» ha detto mentre si metteva a sedere.*

Quello passato è stato un buon decennio per la poesia in America. Un poeta, Dana Gioia, è stato nominato capo del National Endowment of the Arts. Gli *spoken word* hanno fatto il pienone e persino la grande industria ha mostrato un certo interesse.

Nel 2002 Ruth Lilly, filantropa e unica erede della multinazionale farmaceutica Eli Lilly, ha annunciato che avrebbe donato quasi cento milioni di dollari alla rivista di Chicago "Poetry". Da un giorno all'altro un giornale minuscolo è diventato una delle pubblicazioni più ricche d'America. Tutto questo potrà sembrare positivo, ma Adrienne Rich non è certo impaziente di festeggiare. «La poesia e l'arte non hanno bisogno che vengano trasferiti miliardi verso una sola istituzione» ha detto con aria severa. «Credo che gli artisti vivrebbero meglio in una società con un maggior senso di giustizia economica».

Guardare in bocca a caval donato è una delle specialità della Rich. Ha vinto praticamente ogni premio che potesse essere assegnato a un poeta americano, e molti li ha rifiutati. Nel 1978 ha rinunciato al National Book Award, che era stato assegnato solo a lei, per poterlo condividere con Audre Lorde e Alice Walker, «in nome di tutte quelle donne le cui voci sono state e continuano ad essere inascoltate in un mondo patriarcale, e in nome di coloro che, come noi, sono state tollerate come mere eccezioni all'interno di questa cultura, spesso a un prezzo molto alto e con grande fatica».

Bill Clinton voleva conferirle la National Medal of the Arts, ma anche questa volta ha rifiutato. «Non potevo accettare un simile premio dal presidente Clinton o da *questa* Casa Bianca, perché il significato stesso dell'arte è incompatibile con la politica cinica di questa amministrazione». Seduta in un ristorante italiano di Manhattan, Adrienne Rich non ha l'aria di una provocatrice. È minuta e ben vestita, e nei momenti di piacere, per esempio quando parla di jazz, di film o di giovani, ha uno sguardo sereno. Ma se la conversazione si sposta sulla politica, la sua voce si fa dura e decisa. «Da molti, troppi anni sento che non sono solo le questioni personali a diventare politiche» dice «ma anche le questioni politiche a diventare personali».

È un'affermazione significativa per una poetessa che ha lavorato duramente per trasmettere il messaggio nel senso opposto, ossia che i corpi delle donne erano campi di battaglia, che le loro voci erano state messe a tacere. Ma molto è cambiato dalle poesie sferzanti e incisive di *Snapshots of a Daughter-in-Law* (1963) ed *Esplorando il relitto* (1973), liriche che hanno fatto della Rich un'icona del femminismo. Il racconto intimo – un tempo veicolo del femminismo – è sfociato nel confessionale da rivista stile

“Glamour”. Le donne hanno ottenuto stipendi più alti, ma, si domanda la Rich, a quale prezzo? «Il potere politico in mano alle donne può darci una Margaret Thatcher» dice. «Ci ha dato Condoleezza Rice. Il punto è cosa si fa con il potere che si ottiene».

Adrienne Rich nutre simili preoccupazioni anche nei confronti della poesia, ora che possiede milioni e fa bella mostra di sé sulle carrozze della metropolitana. Di recente, durante l'accettazione di un premio alla carriera della National Book Foundation, l'ha difesa dalla commercializzazione. «La poesia non è un cartellone pubblicitario. Non è aromaterapia linguistica. Non è un massaggio». La Rich ha particolarmente a cuore le sorti della poesia politica, perché negli Stati Uniti «si sostengono di continuo argomentazioni contro la poesia nel discorso pubblico, argomentazioni contrarie in particolar modo a una poesia impegnata».

Nata a Baltimora nel 1929, Adrienne Rich ha raggiunto la maggiore età nel periodo d'oro del New Criticism, quando scrittori come Frank Raymon “F. R.” Leavis e William Empson Emerson stroncarono l'idea che una poesia potesse avere un qualche riferimento al di fuori di se stessa.

In un certo senso ha dovuto combattere questa battaglia due volte: prima esplorando il relitto della sua identità di donna, poi riemergendo al di fuori di sé, nel mondo. «I miei ultimi cinque libri si interrogano sul clima degli Stati Uniti di oggi e su cosa significhi viverci secondo diverse prospettive: che tu abbia potere o meno, che tu sia o non sia privilegiato e via dicendo. Ed esplorano il modo in cui la sfera pubblica influenza le nostre vite private, come credo che succeda».

Non c'è bisogno di guardare lontano per trovare esempi di ciò che la Rich descrive. «Le questioni legate a chi possiamo amare, a ciò che noi, come individui, vediamo o non vediamo, per parafrasare Muriel Rukeyser, e che cosa è per noi il mondo. Da tempo gli americani tendono a confondere se stessi con il mondo». Libro dopo libro, Adrienne Rich combatte contro quel provincialismo. Ultimamente il suo pubblico più ricettivo è composto da studenti, il che è indice di un cambiamento.

Dieci anni fa, quando viaggiava per il paese, le capitava di sentirsi chiedere “Come faccio ad essere pubblicato?” e “Ho bisogno di un agente?”. «Ora non succede più» dice, accennando un sorriso. «L'ultimo posto in cui sono stata è la Northwestern University. C'erano studenti con percorsi e interessi molto diversi tra loro; le uniche cose di cui volevano parlare erano arte e politica».

Come la Rich sottolinea, questo insieme di rigore intellettuale e passione non può essere comprato o creato a tavolino. Prende vita dalla poesia stessa.

«La poesia può farti accedere a spazi sconosciuti, risvegliare sentimenti intorpiditi, ritrovare il desiderio» ha scritto una volta parlando di passione. Ha scoperto che lo stesso vale per la politica, e ancora una volta lo ricorda anche a noi.

Dicembre 2006



Tom Wolfe

Insieme a Joan Didion, Norman Mailer e Hunter S. Thompson, Tom Wolfe è uno dei paladini del new journalism. Nato a Richmond, in Virginia, nel 1931, Wolfe ha iniziato la sua carriera come giornalista “vecchio stampo”, sfornando pezzi per lo “Springfield Union” nel Massachusetts, e poi per il “Washington Post” e per l’ormai defunto “New York Herald Tribune”. Durante lo sciopero dei giornali del 1962, chiese alla rivista “Esquire” di poter seguire una convention di auto sportive nella California meridionale. Fece così fatica a scrivere in maniera lineare che mandò al suo editore una lunga lettera su quello che non riusciva a scrivere. Il risultato fu «There Goes (VAROOM! VAROOM!) That Kandy Kolored (THPHHHHHH !) tangerine-flaked stream-line baby (RAHGHHHH!) around the bend (BRUMMMMMMMMMMMMMMMMMMMMM)»... La base per la sua prima raccolta di saggi. Gli interessi di Wolfe per l’americanistica sono tanto vasti quanto imprevedibili: le Pantere nere, gli astronauti, l’arte moderna e le corse di stock cars sono solo alcuni degli argomenti di cui ha scritto. A metà degli anni ottanta ricevette un’offerta da parte di Jann Wenner, l’editore di “Rolling Stone”, per pubblicare a puntate un romanzo che da tempo aveva in cantiere. Wolfe accettò e iniziò a pubblicare mese dopo mese quello che sarebbe diventato Il falò delle vanità (1987), il travolgente best seller che inquadra il divario tra agiati e disagiati dopo il boom di Wall Street degli anni ottanta. In seguito Wolfe ha pubblicato altri due romanzi – Un uomo vero (1998) e Io sono Charlotte Simmons (2004) – e ora sta per uscirne un terzo. Gli ho parlato in occasione della pubblicazione di Io sono Charlotte Simmons, che parla della pervasività del sesso nella vita universitaria americana.

Seduto a gambe incrociate su un sontuoso divano dorato nella biblioteca del suo appartamento dell'Upper East Side, Tom Wolfe indossa il suo classico completo bianco con cravatta navy e immacolate ghette bicolore, ed è quanto di più incompatibile con un party alcolico universitario si possa immaginare in tutti gli Stati Uniti. Sul tavolo di fronte a lui c'è una statuetta del presidente Mao. Sui muri che ci circondano ci sono mensole su mensole di libri sui maestri fiamminghi e stampe di dipinti moderni, insieme a ritratti della figlia di Wolfe in tenuta da cavallerizza.

Se si va a trovare Wolfe in questo scenario è facile capire come la vita nei campus americani sia stata per lui una realtà aliena e sconvolgente. E di fatto il suo romanzo di settecento pagine rappresenta il peggior incubo di ogni padre. Ambientato nella fittizia Dupont University, si tuffa nell'anima più rovente dell'America e riemerge con un ritratto incendiario della vacuità pornografica di quell'investimento da centoventimila dollari altrimenti noto come *college*: sbronze, feste, videogiochi, esami copiati, scopate sconsiderate e adorazione degli atleti.

Persino Wolfe – che ha viaggiato con il romanziere psichedelico Ken Kesey, ha partecipato alle corse della Nascar, si è intrattenuto con le Pantere nere e si è fatto i soldi raccontandoci cosa stesse combinando la “pazza folla” – riconosce che la gioventù americana potrebbe aver perso un po' la rotta. «Per fortuna non ne sapevo nulla prima che i miei figli iniziassero l'università» dice con un sorriso tirato.

È una strana affermazione per l'eminente misuratore dello *Zeitgeist* d'America. Quasi a ricordarci quanto queste preoccupazioni per la vita nei campus universitari appaiano... come dire... “pre-11 settembre”, dalla biblioteca di Wolfe si vede molto bene Ground Zero. Gli chiedo se magari non sia stato il momento sbagliato per affrontare l'argomento, se forse lo *Zeitgeist* questa volta non lo abbia scavalcato. «In effetti mi sono fermato e mi sono detto, aspetta un attimo» racconta Wolfe con la cadenza languida da uomo del sud. «In teoria questo evento ha cambiato tutto. Ma guarda New York oggi: il settore immobiliare è fuori controllo. E in più ho scoperto che nei campus la reazione all'11 settembre era pari a zero».

Perché ci odiano? Chi sono? Osama bin... chi? Questi erano i quesiti che gli americani si ponevano dopo l'11 settembre, e se ci si attiene al resoconto di Wolfe in *Io Sono Charlotte Simmons*, nemmeno gli studenti universitari si sono soffermati un gran che sulle risposte. Attraverso i suoi brillanti monologhi interiori, Wolfe rivela che i ragazzi sono ignoranti, e che tali sono rimasti perché in testa hanno solo una cosa: il sesso. I critici hanno già fatto

notare che la scelta di una ragazza come personaggio principale potrebbe essere stata una risposta a chi gli rimproverava, tra le altre cose, di non saper far vivere una donna sulla pagina.

Wolfe non è d'accordo. «Alla fine mi sono deciso per Charlotte perché la sua semplice ingenuità è un buon modo per introdurre il lettore alla vita del campus, perché ogni rivelazione per Charlotte Simmons è anche una rivelazione per il lettore. In più, a quanto ho avuto modo di vedere, i cambiamenti in tema di sessualità hanno un effetto molto più grande su una donna che su un uomo».

Tom Wolfe femminista? Di fatto gli eventi che seguono non sono che una drammatizzazione letteraria dei temi e delle osservazioni contenute nel suo saggio *La bestia umana*, in cui notava come già nel 2000 gli stimoli sessuali bombardassero i giovani con una tale intensità che questi si infiammavano di desideri pruriginosi ben prima di raggiungere la pubertà.

La vita a Dupont riflette quello che succede quando questi adolescenti iper-arrapati arrivano al college. Ad appena un giorno dal suo arrivo, Charlotte viene “sessiliata” dalla sua stanza quando la sua compagna porta a casa un giovanotto per farci sesso. I ragazzi delle confraternite si impegnano in gare cronometrate per vedere quanto velocemente riescono a portarsi a letto un po' di “carne fresca”.

Tutto questo potrebbe essere liquidato come melodramma, se non fosse per la scrupolosità della ricerca di Wolfe. In quattro anni ha visitato più di una dozzina di campus. Ha parlato con gli studenti e ha frequentato le lezioni, e solo pochi anni dopo aver subito un intervento di quintuplo bypass era in giro fino alle quattro o alle cinque del mattino a piantonare i seminterrati delle confraternite con le orecchie dritte. Senza quaderno per gli appunti. Nonostante non abbia mai assistito a un «amplesso» – come lo chiama lui, con un termine quasi arcaico – Wolfe ha osservato un sacco di balli spinti ed è diventato tanto sciolto nello slang dello scopare da essere in grado di parlarlo lui stesso.

Ogni nuovo romanzo di Tom Wolfe è un evento epocale nell'editoria americana, ed è accolto con la fanfara tipica di un'industria che si azzuffa per un bottino sempre più risicato. Se le vendite del *Falò delle vanità* hanno catapultato l'autore in cima alla lunga lista degli autori di romanzi sociali, *Un uomo vero*, che è stato finalista per il National Book Award, è stato per i critici di Wolfe una spina nel fianco. Recensendo il libro per il “New Yorker”, John Updike ha scritto che era intrattenimento, non letteratura.

Su *Charlotte Simmons* il dibattito è stato particolarmente feroce. Mentre

sulle pagine del “New York Sun” Adam Kirsch sosteneva che Wolfe non fosse mai stato in grado di scoprire le verità più profonde, peculiari ed elusive che la narrativa può offrire, Charles McGrath del “New York Times” rispondeva comparandolo ad altri maestri americani che sono passati dalla redazione di un giornale al romanzo: John O’Hara e Stephen Crane.

Wolfe sembra aver messo in conto che *Io sono Charlotte Simmons* sarebbe stato accolto con una certa durezza, e ha iniziato un nuovo saggio, che forse è la sua risposta alle critiche. «Ho cominciato a lavorare su un “giuramento di Ippocrate” degli scrittori» dice Wolfe. «Se il senso del giuramento può essere riassunto più o meno con “prima di tutto, non nuocere”, quello per gli scrittori dovrebbe iniziare così: “Prima di tutto, intrattieni”. *Intrattenimento* è una parola molto semplice, l’ho cercata sul dizionario. L’intrattenimento permette alle persone di trascorrere il tempo in maniera piacevole. Ogni tipo di scrittura, non importa che sia poesia o altro, dovrebbe per prima cosa intrattenere. È solo da poco che si tende a considerare superiore uno stile di scrittura così difficile da risultare comprensibile solo a un sofisticato aristocratico».

Novembre 2004

Robert M. Pirsig



Robert M. Pirsig è un filosofo con due romanzi all'attivo, Lo Zen e l'arte della manutenzione della motocicletta (1974) e Lila: un'indagine sulla morale (1991), entrambi incentrati sulla consapevolezza del significato del mondo visibile e su come affrontarlo da un punto di vista morale. Entrambi i libri tracciano un percorso: il primo parla di un viaggio dell'autore in motocicletta con il figlio in California, il secondo di un viaggio in barca sul fiume Hudson con una donna vittima di un esaurimento nervoso. La vita stessa di Pirsig è una sorta di cammino ramingo. Nato nel Minnesota nel 1928, si iscrisse all'università per studiare biochimica. Poi iniziò a girovagare, dalla Corea del Sud, dove fu di stanza durante la seconda guerra mondiale, a Seattle, per proseguire gli studi, a Bozeman, nel Montana, dove ha insegnato inglese, e poi di nuovo nel Minnesota, dove è stato colpito dal primo di una serie di esaurimenti. Lo Zen e l'arte della manutenzione della motocicletta è nato proprio dalle ceneri della sua vita familiare in rovina, e dai suoi tentativi di trovare un significato e un ordine nel mondo dopo l'esaurimento nervoso. L'ho incontrato in occasione della ripubblicazione di Lila. Era la sua prima intervista dopo più di vent'anni.

Robert Pirsig ha un conto aperto con i filosofi. Mentre *Lo Zen e l'arte della manutenzione della motocicletta*, romanzo che ha fatto epoca, schizzava in cima alle classifiche, loro non facevano che brontolare. Questa storia del viaggio in moto di un padre con il figlio attraverso l'America era soltanto lo scheletro di una filosofia, dicevano. Che cos'era esattamente questa "metafisica della qualità" di cui continuava a parlare? E chi era lui per parlarne? Diciassette anni più tardi, Pirsig ha dato la sua risposta, sotto forma di un romanzo di cinquecento pagine: *Lila: un'indagine sulla morale*. Ora finalmente i pensatori di tutto il mondo avevano qualcosa con cui confrontarsi.

La loro reazione? «Il silenzio. Non ho ricevuto nessun sostegno, solo una grande ostilità» dice Pirsig alla vigilia della pubblicazione di una nuova edizione del romanzo nel Regno Unito. «È molto semplice: non dicono nulla». Ora Pirsig sente di avere un'ultima possibilità di spiegare la sua filosofia al pubblico, e se questo significa uscire dall'isolamento... be', così sia.

Seduto in una stanza d'albergo con vista sul fiume Charles a Boston, un tappetino da meditazione ai suoi piedi, la moglie Wendy al suo fianco, il secondo classificato tra i romanzieri del New England più schivi d'America non sembra aver lavorato molto sulla propria immagine pubblica. A settantotto anni Pirsig è quello che si direbbe una vecchia ciabatta, con i capelli bianchi e le gambe storte. Ha il volto ispessito dal sole di chi per anni ha viaggiato per mare e per terra. La sua voce è forte e chiara, ma quando tira fuori carta e penna per illustrare un concetto gli tremano le mani.

«Per come la vedo io» dice Pirsig, mentre disegna un ovale su un bloc-notes, «questi due libri tracciano un cerchio Zen. Si inizia qui con Zen» continua, facendo una X, «e poi si prosegue fino a qui, verso l'illuminazione, che chiamiamo 180 Zen. Poi si torna dove si era partiti, ovvero 360 Zen, e il mondo è esattamente uguale a come lo avevamo lasciato». Pirsig fa una pausa e lascia che l'eco delle parole risuoni bene, poi aggiunge: «Per me *Lo Zen e l'arte della manutenzione della motocicletta* è stato il viaggio d'andata, *Lila* quello di ritorno».

Questo potrebbe spiegare il motivo per cui *Lila* non ha avuto il successo planetario del suo predecessore. *Lo Zen* era un libro serio ma ottimista, un *Walden* moderno scritto da un uomo che è stato messo a dura prova, ma che ne è uscito con la consapevolezza di aver trovato un modo migliore di vivere. Era anche il viaggio nell'ovest degli Stati Uniti più suggestivo che si potesse trovare tra una prima e una quarta di copertina. *Lila* è un romanzo quasi noir

su uno scrittore che si innamora di una ex prostituta. Mentre fluttuano su un fiume minaccioso verso New York, lo scrittore – che si chiama Fedro, come l'alter ego folle di Pirsig in *Lo Zen* – riflette sulla natura di lei e sulla metafisica della qualità.

Il romanzo ha la struttura di un fiume con molte chiuse: ad ogni tratto corrisponde un nuovo livello della filosofia di Pirsig. Lo sforzo mentale necessario per valutare queste idee spiega perché *Lila* abbia venduto seicentomila copie: certo non un fallimento, ma ben lontano dai sei milioni di copie del suo libro più famoso. Nella visione di Pirsig ci sono due tipi di qualità: dinamica e statica. «Senza la qualità dinamica l'organismo non può crescere» ha spiegato. «Ma senza qualità statica non può durare». Ormai è un cliché culturale dire che siamo oltre il bene e il male, ma Pirsig è convinto del contrario e crede che la metafisica della qualità (detta anche MOQ) possa essere uno strumento utile per portare ordine in un mondo di caos.

«Conosci la struttura del MOQ» dice tirando di nuovo fuori il bloc-notes. «La qualità statica può essere divisa in regno intellettuale, sociale, biologico e inorganico. Ogni tentativo di un ordine più basso di scavalcare un ordine più alto rappresenta il male. Di conseguenza le forze che impediscono la libertà intellettuale sono negative secondo il MOQ, così come lo sono le forze biologiche che tendono a inibire la libertà sociale e, a un livello ancora più basso, le forze inorganiche della morte che cercano di distruggere la biologia».

L'insistenza di Pirsig sull'esistenza del male trova una spiegazione in una dolorosa nota personale. Nel novembre del 1979 suo figlio Chris fu accoltellato a morte durante una rapina fuori dal San Francisco Zen Center. Avrebbe compiuto ventitré anni due settimane dopo. All'epoca Pirsig viveva su una casa galleggiante in Inghilterra. Tornò a casa per il funerale e scrisse una commovente elegia su suo figlio – il bambino fra i protagonisti di *Lo Zen* – che da allora viene pubblicata all'interno di ogni edizione. Questa perdita è palpabile in *Lila*, e potrebbe spiegare perché gli ci siano voluti quasi vent'anni per scriverlo. «Un critico ha scritto: "L'ombra della morte del figlio di Pirsig sembra incombere sull'intero libro"» dice Pirsig con aria perplessa. «All'epoca non ci avevo pensato. Solo ora mi rendo conto che in effetti ero molto cupo».

Ma è la profondità di pensiero, non certo la malinconia, a spiccare da sempre tra le caratteristiche di Pirsig. Nato nel 1928 a Minneapolis Robert Pirsig era un bambino molto dotato, con un quoziente intellettivo di 170 a soli nove anni. Suo padre era professore di giurisprudenza, e svolse la propria

ricerca in Inghilterra, dove il piccolo Pirsig ha imparato a leggere e scrivere. Tornato nel Minnesota, era così piccolo quando iniziò le scuole elementari che i compagni lo prendevano in giro. Si iscrisse all'università a quindici anni, fu espulso, combatté in Corea, e tornò a casa con una passione per la filosofia. In seguito concluse gli studi universitari e prese una specializzazione post-laurea in filosofia orientale in India, alla Benares Hindu University. Ed è qui che ha avuto inizio il suo peregrinare.

Negli anni cinquanta Pirsig fece ritorno negli Stati Uniti, dove studiò giornalismo. Per guadagnarsi da vivere scriveva manuali tecnici e lavorava per la redazione di un giornale universitario, quando conobbe la sua prima moglie. Per vent'anni furono in costante movimento; Pirsig faceva lavori occasionali e talvolta insegnava scrittura, mentre i loro due figli crescevano. Senza quasi accorgersene iniziò una specie di ricerca filosofica interiore, la cui intensità intellettuale però gli costò molto caro.

Nel 1960 iniziò il primo di una lunga serie di trattamenti per infermità mentale. Il padre di Pirsig ottenne una sentenza del tribunale per farlo internare in un ospedale, dove fu sottoposto a elettroshock. La terapia sembrò funzionare, ma Pirsig sostiene di non essere mai stato pazzo. «Non ho mai creduto di essere pazzo. Ma all'epoca non avevo intenzione di dirlo a nessuno».

Pirsig si è aggrappato alla scrittura come a una scialuppa di salvataggio. Nel 1965 comprò una motocicletta, e due anni dopo iniziò quello che pensava sarebbe stato solo un manualetto sulla manutenzione della motocicletta: dopotutto era uno scrittore di manuali. Ma il libro si trasformò pian piano in un vero e proprio progetto. Nel 1968 mandò alcuni capitoli campione a centoventidue editori: solo uno rispose, ma fu per lui un incoraggiamento sufficiente a continuare. Affittò una stanza in un dormitorio, dove da mezzanotte alle sei del mattino si rifugiava per scrivere, per poi andare a lavorare.

«Quando parlo del senso di urgenza in quel libro» dice Pirsig «è questo che intendo. Scriverlo era per me un'esigenza». Pirsig ammette che quella situazione era causata tanto dalle sue ambizioni tanto da quelli che chiama «problemi domestici». Quando infine il libro divenne un best seller, Pirsig gestì il successo come poté, ma poi sentì il bisogno di andarsene. Lui e la moglie comprarono una barca: avevano in programma di viaggiare in tutto il mondo. Invece divorziarono, e la reazione di Pirsig fu ancora una volta quella di non fermarsi. Così conobbe, su una nave in Florida, la sua seconda moglie, Wendy Kimball, una scrittrice freelance che voleva intervistarla. Lui si fermò

in Florida per due anni mentre lei lavorava come reporter, e poi iniziarono una vita di viaggi insieme: dalle Bahamas al Maine, dove si sposarono. Attraversarono anche l'oceano Atlantico, per arrivare in Inghilterra; un viaggio così burrascoso che Pirsig pensò che forse non ce l'avrebbero fatta: «Vidi questi iceberg muoversi verso di noi a gran velocità. Mi girai verso Wendy e le dissi: “Amore, è stato bello conoscerti”».

La gioia per essere sopravvissuti a questa avventurosa luna di miele fu infranta quello stesso anno, quando Chris fu assassinato. Con il tempo Pirsig è riuscito ad andare avanti. Lui e Wendy hanno poi avuto una figlia, Nell, nel 1980.

Nel 2006 il filosofo David A. Granger ha pubblicato un libro dal titolo *John Dewey, Robert Pirsig and the Art of Living*. Pirsig è felicissimo: «Questo potrebbe davvero essere il mio riscatto». Il successo di *Lo Zen* ha regalato a Pirsig e alla moglie una «gran bella vita», come ammette lui stesso, e non vuole sembrare ingrato per questo dono. Ma aggiunge che non è per se stesso che vuole che la gente legga *Lila*. È fermamente convinto che possa essere d'aiuto. «Credo che questa filosofia potrebbe servire ad affrontare molti dei problemi che abbiamo nel mondo d'oggi» dice sporgendosi in avanti e tamburellando sul blocco di carta «a patto che la gente ne sia consapevole».

Settembre 2006

Elif Shafak



Elif Shafak è nata a Strasburgo nel 1971, ed è stata cresciuta dalla madre: a Madrid, poi ad Amman, infine in Turchia, dove si è trasferita da adolescente. Ha studiato per diventare politologa e docente di studi di genere (quelli che nel mondo anglosassone vengono chiamati gender studies), ma è considerata tra i giovani romanzieri turchi più rappresentativi e prolifici. I suoi otto romanzi e tre saggi abbracciano un mondo di frontiere, tradizioni linguistiche e impulsi religiosi in costante movimento. Con il romanzo d'esordio, Pinhan (1998), ha vinto il premio Rumi come miglior opera di letteratura mistica. Ha scritto anche un libro ispirato al poeta Rumi (Le quaranta porte, 2010), un memoir sull'esperienza della maternità (Latte Nero, 2011) e un romanzo sulla tensione tra le popolazioni curde e turche all'interno e al di fuori del suo paese natale (La casa dei quattro venti, 2012). La bastarda di Istanbul, pubblicato nel 2006, è stato preso di mira dal governo e ha messo a rischio la sua incolumità. È proprio in questo periodo che ho incontrato la Shafak.

Rushdie una volta ha detto che le società che tra gli anni cinquanta e settanta si sono affrancate dal dominio coloniale sono diventate focolai di creatività letteraria. L'espressione usata da Rushdie, «the empire writes back»¹, si arricchisce di nuove sfumature quando si parla dell'odierna Turchia, dove secondo la trentacinquenne Elif Shafak una nuova generazione di scrittori sta usando il romanzo – una forma importata dall'Occidente – per ripensare la propria società dall'interno. «In Turchia gli scrittori rivestono il ruolo cruciale di ingegneri della trasformazione culturale e sociale» dice la Shafak quando la incontro in un hotel di New York. «Forse, da questo punto di vista, siamo più vicini alla tradizione russa che a quella occidentale». Il dibattito su cosa questi romanzi dicono della società turca, e su come lo dicono, occupa un posto di prim'ordine nella vita di Istanbul negli ultimi anni, dal momento che il governo turco ha iniziato a perseguire gli scrittori che si macchiavano del reato di «offesa alla "turchità"»².

Il premio Nobel Orhan Pamuk e moltissimi altri scrittori e giornalisti sono stati processati in base a questo tanto discusso articolo del codice penale turco. La stessa Shafak è stata processata a causa di alcuni passi del suo romanzo *La bastarda di Istanbul* che facevano riferimento alle conseguenze di quello che molti chiamano il genocidio armeno, quando più di un milione di armeni furono deportati dalla Turchia e uccisi. Il libro è diventato un best seller in Turchia; ha venduto più di sessantamila copie, ma non senza conseguenze. In un articolo sul "Washington Post", l'autrice ha spiegato che i critici in Turchia sostenevano che lei stesse dalla parte degli armeni perché un suo personaggio armeno, parlando della deportazione compiuta dall'impero ottomano e del massacro degli armeni nel 1915-1916, dà ai turchi dei macellai. Elif Shafak è stata assolta, ma ad altri non è andata altrettanto bene. A gennaio, il suo amico giornalista Hrant Dink, caporedattore armeno di un giornale turco, è stato assassinato per strada a Istanbul, forse da un adolescente ultranazionalista. «Il dibattito sull'arte e sulla letteratura è molto politicizzato» dice, lasciando trapelare un'angoscia palpabile, «e a volte è molto portato agli estremi. Credo che la mia opera sia finita al centro del mirino perché ho messo insieme elementi che alla gente piace vedere separati». Il riferimento è al sesso e alla religione, alla fede e allo scetticismo, tutti elementi che si uniscono nella *Bastarda di Istanbul*.

Il romanzo racconta la storia di due famiglie – una turca musulmana, l'altra armena – che scoprono di essere legate da un segreto. Ambientato per la maggior parte a Istanbul, è un libro vivace popolato da donne forti e loquaci, intriso di superstizioni, favole tradizionali, complotti vendicativi e

codici comportamentali che queste donne al tempo stesso subiscono e accolgono. «La Turchia non è paragonabile a nessun altro paese musulmano per quanto riguarda le libertà di cui le donne godono» dice la scrittrice. «Ma abbiamo una tradizione di “femminismo di stato”. Oggi come oggi, quando parliamo di diritti delle donne, diciamo che è stato Atatürk a darci i nostri diritti» sottolinea facendo riferimento al primo presidente della repubblica, nonché padre fondatore. «E questo la dice lunga. Abbiamo bisogno di un movimento femminile indipendente». Agli occhi di qualcuno la Shafak è una contraddizione vivente: una turca musulmana femminista radicale che scrive di sesso e di slang, una donna con visioni di sinistra su molte questioni e che crede nel potere della religione. Ogni centimetro della sua identità è politicizzato, persino nella tipologia delle parole che usa. «Il turco che parliamo oggi è viziato da un eccesso di purismo. Sono state eliminate parole di origine araba e persiana e di eredità sufi, e credo che così facendo si siano perse alcune sfumature del linguaggio».

Nata in Francia, Elif Shafak ha trascorso l'infanzia tra Germania, Giordania e Spagna, con tappe in Turchia. Ha ottenuto un dottorato in relazioni internazionali con una tesi intitolata *Un'analisi della modernità turca attraverso discorsi sulle mascolinità*. Dal 2003 vive in Turchia e insegna negli Stati Uniti. Si definisce una pendolare, non un'immigrata. «Nel Corano c'è una metafora che mi piace molto su un albero che ha le radici rivolte verso l'alto. Quando i miei critici nazionalisti dicono “Non hai radici, sei turca solo per modo di dire”, io rispondo: “No, io le radici le ho, solo che non affondano nella terra. Sono su in aria”». Nell'immaginario popolare Istanbul è il grande bazar in cui si incontrano Oriente e Occidente, ma lei dice che la città non si sente a suo agio in quel ruolo. «Quello che mi preoccupa è che non c'è mobilità geografica tra le classi sociali. Non c'è quel tipo di mobilità – est e ovest, nord e sud – che c'è negli Stati Uniti». Istanbul resta comunque per lei una fonte di infinita ispirazione. Nonostante le molte frustrazioni ad essa legate, questa città è casa sua; è lì che sta crescendo sua figlia. «Per chiunque si stia chiedendo, specialmente dopo l'11 settembre, come la democrazia occidentale e l'Islam possano coesistere fianco a fianco, come due forze apparentemente opposte possano essere accostate, per chiunque si stia ponendo queste domande, Istanbul è un laboratorio molto importante».

Per quanto riguarda il futuro, considerando le polemiche che solleva il suo lavoro e i problemi concreti di sicurezza a cui deve far fronte, Elif Shafak è pronta ad accogliere la sfida. «Il mio rapporto con la città è altalenante. Ne

sono fortemente attratta, ma a volte mi sento soffocare. Quindi ho bisogno di allontanarmene per un po', per poi ritornare».

Agosto 2007

Salman Rushdie ha espresso la propria opinione, molto scettica, sul concetto di letteratura inglese postcoloniale, in un articolo pubblicato sul "Times" del 3 luglio 1982, *The Empire Writes Back with a Vengeance* (da cui è tratta l'espressione citata da Freeman), e in un saggio di *Patrie immaginarie* (1991). [N.d.R.]

L'articolo 301 del codice penale turco, entrato in vigore nel 2005, prevedeva pene da sei mesi a tre anni per chi avesse offeso genericamente l'identità turca (definita anche "turchità" o "turchicità"). Dopo molte pressioni internazionali, soprattutto da parte dell'Unione Europea, per la quale la norma rappresentava una pesante limitazione della libertà di espressione, l'articolo 301 è stato modificato: ora è perseguibile il vilipendio non a una generica *identità turca*, ma alla *nazione turca* e ai suoi organi istituzionali. [N.d.R.]



Peter Carey

*Peter Carey è nato a Melbourne, Australia, dove i suoi genitori gestivano una concessionaria della General Motors. All'inizio degli anni sessanta ha iniziato a lavorare nel settore della pubblicità; dopo quasi tre decenni ha messo in piedi una società sua, la McSpedden Carey, che poi ha abbandonato nel 1990. All'inizio degli anni settanta ha cominciato a pubblicare dei racconti, in seguito raccolti in *The Fat Man in History* (1974) e *War Crimes* (1979). Negli anni ottanta ha scritto tre romanzi straordinari – *Estasi* (1981), *Illywhacker* (1985) e *Oscar e Lucinda* (1988) – che lo hanno consacrato come grande scrittore. In essi ha affrontato i temi che hanno poi caratterizzato la sua opera: il caos della vita familiare, il confine sottile tra imbroglio e improvvisazione creativa e la macchia indelebile del passato galeotto dell'Australia. Carey si è trasferito a New York nel 1990 per insegnare alla New York University, e da allora vive lì. Tra il 2000 e il 2010 ha dato vita a una produzione decennale che ha pochi rivali, iniziata con *La ballata di Ned Kelly*, un romanzo storico sul celebre fuorilegge australiano Ned Kelly che è valso a Carey il suo secondo Booker Prize, e chiusa con *Parrot e Olivier in America*, che riprende i viaggi di Alexis de Tocqueville attraverso l'America. Nello stesso periodo Carey è diventato direttore dell'Hunter College Writing Program, che in meno di cinque anni si è trasformato in uno dei migliori master di scrittura degli Stati Uniti.*

Peter Carey fa fatica a pronunciare la parola *felice*. In circostanze normali gli scivola giù dalle labbra in un rivolo di sarcasmo. Nonostante sia un termine che di solito si usa per descrivere gli americani, gli animali domestici e gli adolescenti, da un po' di tempo lo scrittore due volte vincitore del Booker Prize ha iniziato a usarlo per se stesso, senza vergogna.

«Sono stato triste per molto tempo» dice Carey, sessantaquattro anni, seduto nel suo ampio e luminoso loft di Lower Manhattan. «Pensavo, i ragazzi cresceranno e io morirò. Poi ho compiuto sessant'anni e all'improvviso mi sono sentito incredibilmente felice».

Dietro di lui sono appesi due dipinti mozzafiato: uno enorme e l'altro piccolo, entrambi di pittori che hanno vissuto in Australia. Quello piccolo, che ritrae l'autostrada di Santa Monica, è intitolato *Study # 3 "for Crossroads"*, di James Doolin; l'altro è *Three Crossings* di David Ranking. La scelta delle opere d'arte non poteva essere più azzeccata: per quanto possa essere difficile da immaginare, dopo due Booker Prize e numerosi best seller, Carey è di nuovo a un punto di svolta. Verso la fine della nostra intervista, una delle forze più grandi dietro questo cambiamento fa il suo ingresso con un vassoio di tortini al cioccolato grandi come guanti da forno.

Frances Coady, oltre a dirigere una casa editrice, da tempo è la editor di scrittori del calibro di Paul Auster, Alan Bennet e Naomi Klein. Carey e la Coady stanno insieme da quasi cinque anni, e da due vivono in questo appartamento. Le loro strade si sono incrociate per la prima volta nel 1985, ma l'incontro vero e proprio è avvenuto in occasione di una cena organizzata dall'associazione di scrittori PEN, quando Carey e sua moglie, Alison Summers, erano sul punto di divorziare. «Mi ci sono voluti due anni per chiamarla» ricorda Carey. «Lei era vivace e piena di energia, ma sempre in compagnia di qualcuno. Poi a un certo punto non lo fu più».

Stanno insieme da allora, e sono una coppia davvero spassosa: la Coady, minuta, occhi grandi e voce scoppiettante, lo pungola e lo rimbrotta; Carey si defila e borbotta sotto i baffi. Viene spontaneo chiedersi quanto l'incredibile esplosione di creatività di Carey abbia a che vedere con questa recente serenità domestica. Dal 2003 ha pubblicato tre libri, e questa settimana ne uscirà un quarto, *Piccolo fuorilegge*, una *road novel* che culmina in una comune hippy nel Queensland e che racconta la storia di Che, bambino di sette anni cresciuto a New York dalla nonna benestante. All'inizio del romanzo, Che viene fatto uscire clandestinamente dagli Stati Uniti, e si trova coinvolto in una caccia frenetica ai suoi genitori, famosi fuorilegge ricercati dall'FBI, attraverso l'*outback* australiano.

Piccolo fuorilegge è il decimo romanzo di Carey, l'ultimo di una serie di storie incentrate su un personaggio diviso tra due luoghi, che non appartiene realmente né all'uno né all'altro. «A pensarci bene, ognuno dei miei romanzi ha a che fare con questa idea di essere in due posti» dice Carey. Il paesaggio, chiave d'accesso per opere precedenti come *Furto* e *Illywhacker*, torna a giocare un ruolo simile in questo nuovo romanzo. «Mi sono divertito tanto a scrivere *Furto*» dice «perché mi permetteva di ripensare a un posto a me caro, a nord di Bacchus Marsh [nel Victoria]. Lo amavo oltre misura, e non potevo credere di riuscire a ricordarlo così bene».

Ma c'era un altro luogo in cui voleva tornare: la comune del Queensland dove negli anni settanta aveva trascorso una parentesi felice dopo il suo primo lungo periodo nel mondo della pubblicità. «Nessuno che mi chiedesse "Che lavoro fai?". La gente aveva bisogni semplici» ricorda Carey. «Scrivevo al mattino e leggevo alla sera». Era una vita ideale, se non fosse per il fatto che al tempo la polizia era corrotta e pericolosa, e gli hippy erano spesso maoisti. «Ricordo che a un certo punto è arrivato un tizio americano» dice. «Continuava a piantare marijuana. Una notte c'è stato un grande raid, con elicotteri e tutto il resto, e l'americano era stato ricoverato in ospedale per un'operazione alla cistifellea. Scoprimmo che invece si era dato alla fuga, perché parlammo con il suo legale che chiamava dal Texas».

Il fuggiasco doveva decidere se rivelare o meno la propria identità. Carey fu più che felice di intervenire. «Io e un'altra donna decidemmo di informarlo nascondendo un messaggio in un libro, e ci inoltrammo su per i monti per spedirlo». L'uomo non trovò il messaggio, che era scritto sulle guardie del libro, e poco più tardi il suo arresto finì sulle prime pagine di tutti i giornali. «Tutta quella paranoia tipica degli anni sessanta si dimostrò in buona parte piuttosto fondata» dice Carey. Il governo stava in effetti spiando i radicali, e l'*outback* era pieno di gente che cercava di lasciarsi alle spalle il proprio passato.

Carey ha già affrontato questi temi in *Estasi*, ma ora ci ritorna con una vena meno comica, e adottando il punto di vista di un bambino. Sentiva che l'ironia non sarebbe stata appropriata. «Molti radicali di quel periodo provenivano da background sociali piuttosto privilegiati, e decisero di andare fino in fondo. Molti miei amici maoisti dicevano sempre "Dopo la rivoluzione ti uccideranno". Non era una battuta». Ma la gente che viveva in questa «comunità precorreva i tempi: si preoccupava dell'impatto ambientale delle attività umane, e si poneva domande sulla sostenibilità dello stile di vita corrente, che infatti ora sappiamo non essere sostenibile».

All'inizio di *Piccolo fuorilegge* Carey decide di non ricreare semplicemente quel mondo. «Non può essere lo stesso luogo» dice. «Quel posto esisteva trent'anni fa, e nella mia testa ne sopravvive uno specchio, un'ombra. Lavorando su questa immagine residua ho dato vita a un nuovo posto in cui topografia e abitanti esistono solo perché funzionali alla storia».

Mano a mano che passano gli anni Carey è sempre meno interessato alla satira e sempre più al linguaggio. «Con la storia di Ned Kelly la mia aspirazione è stata trasformare una voce illetterata in poesia» dice «e da allora continuo ossessivamente a piegare, spezzare e rimodellare le frasi, cercando di unire le parti in maniera non banale». Non sorprende che la Coady sia diventata il suo lettore più attento, spesso a fine giornata, quando davanti a un bicchiere di vino Carey le legge ciò che ha scritto al mattino. Carey dice che lei non ha cambiato ciò che scrive, ma è una lettrice superba. «Ha un orecchio straordinario. E quando qualcosa non funziona me lo fa notare. L'incipit del libro, per esempio, aveva dei problemi, così le ho detto "Non preoccuparti, lo metto a posto"».

Questo con la moglie non è l'unico workshop cui Peter Carey si dedica. Dopo quattro anni da responsabile, è ora direttore esecutivo dell'Hunter College Writing Program, probabilmente la strada più economica per ottenere un titolo accademico riconosciuto in scrittura a Manhattan, e ora anche una delle migliori. «È la prima volta che mi imbarco in un progetto simile» dice. «Ho accettato perché sentivo di poter fare qualcosa, e non vedevo perché quello dell'università non potesse essere il miglior master di scrittura della città».

Lavorare per un'università pubblica in un'epoca in cui le ricchissime istituzioni private sono in una posizione di vantaggio è quasi un'affermazione di solidarietà politica con gli studenti di estrazione sociale più bassa. L'Hunter è un'università statale dove un Master of Fine Arts, un corso post-laurea, costa circa undicimila dollari; in un'università della Ivy League come la Columbia costerebbe quattro volte tanto. E non è certamente un posto alla moda come la New School del Greenwich Village. «Molti degli studenti sono più grandi» spiega Carey. «Sono i primi delle loro famiglie ad andare al college, e spesso fanno altri lavori». Molti non sono bianchi. Ad ogni modo «ci siamo messi all'opera e in quattro anni ne abbiamo ribaltato le sorti» aggiunge, sporgendosi in avanti dondolando, il suo flusso verbale alimentato dall'entusiasmo innato tipico di ogni mago del cambiamento. Descrive come abbia preso al laccio scrittori strappandoli a impegni didattici già presi, ottenuto soldi da finanziatori scettici e convinto studenti in gamba che non è

necessario indebitarsi fino al collo per avere una buona istruzione. «Il risultato è che oggi abbiamo degli studenti straordinari».

Carey ha fatto i salti mortali per mettere a loro disposizione il meglio, portando alcuni dei più grandi scrittori al mondo (Annie Proulx, Ian McEwan e Michael Ondaatje, tanto per citarne alcuni) e mettendo in piedi un programma di tutoraggio con professionisti del mestiere (come Kathryn Harrison e Jennifer Egan), in modo che oltre alla parte più teorica e accademica gli studenti possano conoscere nel concreto il lavoro di uno scrittore. Ha anche aiutato molti ragazzi a trovare lavoro, e i risultati si vedono: negli ultimi anni un buon numero di suoi ex studenti ha ricevuto proposte editoriali.

Ora che ha svecchiato l'Hunter, Carey non ha certo intenzione di adagiarsi sugli allori. Ogni giorno lavora dalle otto del mattino all'una al nuovo libro, mentre uno dei docenti dell'Hunter College lo aiuta nelle ricerche. «È un ragazzo straordinario: si mette a stampare planimetrie di vecchi castelli, e riesce a scoprire esattamente la distanza tra un posto e l'altro». Il suo prossimo romanzo infatti è ambientato in Francia, Gran Bretagna, America e Australia nel diciottesimo e diciannovesimo secolo, spiega. «In molti mi hanno aiutato nelle ricerche, incluso uno storico dell'architettura francese». Sostiene di aver già scritto più duecento pagine del libro. Così come *Illywhacker* ha preceduto il libro che ha vinto il Booker Prize, *Oscar e Lucinda*, e *Jack Maggs* ha preceduto il secondo vincitore, *La ballata di Ned Kelly*, *Piccolo fuorilegge* potrebbe segnare l'inizio di una nuova fase della carriera di Carey, caratterizzata da un rinnovato slancio e da una prosa più curata e vivace.

Chiedo ancora a Carey se questo senso di creatività palpabile non sia in qualche modo legato alla serenità della sua vita personale. Di nuovo minimizza: «Stavo lavorando su *L'ispettrice delle tasse* in un momento in cui ero relativamente felice, eppure le atmosfere cupe di quel libro sembrarono quasi invadere la mia vita. È difficile capire quanto della tua vita entri nel tuo lavoro». A prescindere da dove sia il confine tra vita e lavoro, e quanto esso sia permeabile, Carey non ha intenzione di pensarci troppo a lungo: è sulla scena da abbastanza tempo per sapere che l'autocontemplazione è la fine non solo del lavoro, ma anche della felicità.

E poi non vuole neanche portarsi sfortuna.

Gennaio 2008

Mo Yan



Mo Yan è uno degli scrittori cinesi più famosi e tradotti al mondo. Nato nel 1955 nella provincia dello Shandong da una famiglia di agricoltori, si è arruolato nell'esercito popolare di liberazione all'età di vent'anni e in quello stesso periodo ha iniziato a scrivere. Mo Yan è uno pseudonimo che in cinese significa "non parlare", e fa riferimento al fatto che in Cina esprimersi in maniera troppo franca era considerato inopportuno. Ha pubblicato molti romanzi e raccolte di racconti, tra cui Sorgo Rosso (1987), Grande Seno, Fianchi Larghi (1996), Le sei reincarnazioni di Ximen Nao (2006) e, più di recente, Le rane (2009), che attingono tutti ai modi dialettali dello Shandong e all'architettura narrativa del realismo magico. Alla London Book Fair del 2012, quando la Cina era ospite d'onore, abbiamo parlato grazie a un interprete dei suoi ritratti di donne forti, della difficoltà di preservare in traduzione le espressioni idiomatiche e i giochi di parole, e di come evitare la censura.

Molti suoi romanzi sono ambientati in un luogo in parte romanzato ma che trae spunto dalla sua città natale, Gaomi; un po' come faceva Faulkner con il sud degli Stati Uniti. Cosa la spinge a ritornare a questa comunità, in parte frutto della sua immaginazione? E la consapevolezza di avere lettori in tutto il mondo muove, in qualche modo, la sua attenzione?

Quando ho iniziato a scrivere l'ambientazione corrispondeva a luoghi reali, e la storia era la mia esperienza personale. Ora che una parte sempre più grande della mia opera viene pubblicata, la mia esperienza quotidiana si sta esaurendo, e ho bisogno di aggiungere un tocco di immaginazione, a volte persino un po' di pura fantasia.

Parte del suo lavoro ricorda l'opera di Günter Grass, William Faulkner e Gabriel García Márquez. Ha avuto modo di leggere questi autori in Cina da ragazzo?

Quando ho iniziato a scrivere era il 1981, quindi non ho potuto leggere nulla di García Márquez o di Faulkner. Solo nel 1984 ho avuto modo di leggere per la prima volta le loro opere, che senza dubbio hanno avuto un'influenza enorme sulla mia produzione. Mi sono reso conto che la mia esperienza di vita è piuttosto simile alla loro, ma l'ho scoperto solo in un secondo momento. Se avessi letto i loro libri prima avrei già realizzato un capolavoro, così come hanno fatto loro.

Le sue prime opere, come Sorgo Rosso, sembrano essere ascrivibili al genere del romanzo storico, per qualcuno sono persino da considerarsi romanzi rosa, mentre in tempi più recenti hanno virato su ambientazioni e temi decisamente più contemporanei. La sua è stata una scelta consapevole?

Quando ho scritto *Sorgo Rosso* avevo meno di trent'anni, quindi ero piuttosto giovane. All'epoca la mia vita era piena di idee romantiche sui miei antenati. Scrivevo delle loro vite ma non ne sapevo un granché, e per questo introducevo molti elementi immaginari. Quando ho scritto *Le sei reincarnazioni di Ximen Nao* avevo più di quarant'anni; non ero più un giovanotto ma un uomo di mezza età. La mia vita ora è diversa: più attuale, più contemporanea, e la crudeltà sanguinaria di questi tempi limita il romanticismo che provavo un tempo.

Lei scrive spesso nella lingua dei laobaixing locali, più precisamente nel dialetto dello Shandong, che conferisce alla sua prosa un tono piuttosto duro. Trova frustrante pensare che a volte espressioni idiomatiche e giochi di

parole possano andar persi nella traduzione? Oppure, insieme a Howard Goldblatt, il suo traduttore per la lingua inglese, riesce ad aggirare questi ostacoli?

Sì, in effetti nei miei primi libri facevo ampio uso del dialetto locale, di espressioni idiomatiche e di giochi di parole, perché all'epoca non potevo immaginare che sarebbero stati tradotti in altre lingue. Solo in seguito mi sono reso conto di quanto questo tipo di linguaggio fosse problematico per il traduttore. Ma non potrei abbandonarlo, perché è vivo, espressivo, ed è ciò che più caratterizza la cifra stilistica di uno scrittore. Quindi, se da un lato posso limitare l'uso che faccio di espressioni idiomatiche e giochi di parole, dall'altro spero che i traduttori riescano a restituire il tutto in un'altra lingua. Questa sarebbe la situazione ideale.

Molti suoi romanzi sono incentrati su personaggi femminili molto forti: Grande seno, fianchi larghi, Le sei reincarnazioni di Ximen Nao, Le rane. Si considera un femminista o semplicemente le piace scrivere da una prospettiva femminile?

Innanzitutto ammiro e rispetto le donne. Penso che siano nobili, e che le esperienze di vita e le difficoltà che riescono a sopportare siano sempre di gran lunga superiori rispetto a quelle di un uomo. Di fronte ai grandi disastri le donne sono sempre più coraggiose. Credo sia perché hanno la capacità di dare la vita, perché sono anche madri, e la forza che scaturisce da questo è inimmaginabile. Nei miei libri cerco di mettermi al posto loro, di comprendere e interpretare il mondo attraverso la loro prospettiva. Ma non sono una donna: il mondo che ho interpretato nei miei libri immaginandomi donna potrebbe non essere ben accolto dalle donne stesse, e non potrei farci niente. Amo e ammiro le donne, ma sono e resto un uomo.

Evitare la censura è una questione di astuzia? E fino a che punto le strade spalancate dal realismo magico, così come le tecniche di caratterizzazione più tradizionali, permettono a uno scrittore di esprimere le proprie preoccupazioni più profonde senza ricorrere all'aperta polemica?

Sì, è una questione di astuzia. Molti approcci alla letteratura hanno implicazioni politiche; nella vita reale, per esempio, ci possono essere questioni spinose o temi critici che non si vuole che vengano affrontati. In quel caso lo scrittore può usare l'immaginazione per isolarle dal mondo reale, o magari esagerare la situazione assicurandosi che sia vivida, intensa e che porti una chiara traccia del mondo reale. Per questo sono convinto che tali

limitazioni e censure, in realtà, abbiano un effetto benefico sulla creatività letteraria.

Il suo ultimo libro tradotto in inglese, un memoir molto breve, Democracy, parla della fine di un'era per la Cina attraverso le sue esperienze personali di ragazzo e di uomo. Ha un che di malinconico, e questo per un occidentale è, in un certo senso, una sorpresa: crediamo spesso che il Progresso con la P maiuscola equivalga necessariamente a miglioramento; ma il suo memoir lascia intendere che qualcosa sia andato perduto. È così?

Sì, il *memoir* a cui si riferisce è intriso della mia esperienza personale e della mia vita quotidiana, nonostante presenti anche qualcosa di immaginato. Anche il tono malinconico a cui lei accenna è di certo presente, perché è la storia di un quarantenne che ricorda una giovinezza ormai lontana. Le sarà per esempio capitato, da giovane, di innamorarsi di una ragazza che ora per qualche motivo è sposata con un altro; ecco, questo ricordo sarà piuttosto triste. Negli ultimi trent'anni abbiamo assistito a un sensazionale progresso della Cina: che si tratti della qualità della vita, o del livello intellettuale o spirituale dei nostri cittadini, è un progresso visibile. Ma senza dubbio ci sono molte cose di cui non siamo soddisfatti nel nostro quotidiano. Il paese di fatto è andato avanti, ma il progresso presenta anche un rovescio della medaglia, come i problemi ambientali e il declino dei principi morali. Quindi la malinconia di cui lei parla ha una duplice origine: la consapevolezza che la mia giovinezza è ormai finita e, in secondo luogo, la preoccupazione per lo stato attuale delle cose in Cina, soprattutto per quelle di cui non mi sento soddisfatto.

Aprile 2012

Donna Leon



Donna Leon è una delle gialliste più famose al mondo. Ha pubblicato il suo primo romanzo, Death at La Fenice (1992), all'età di cinquant'anni, dopo aver vissuto in giro per il mondo in Svizzera, Iran, Arabia Saudita, Cina e infine a Venezia, dove dal 1981 al 1990 ha insegnato inglese in una base militare americana. Dal suo debutto ha pubblicato un romanzo all'anno, la maggior parte ambientati a Venezia o dintorni, tutti incentrati sul personaggio del commissario Guido Brunetti, un poliziotto italiano di sani principi che riesce sempre a tornare a casa per consumarvi almeno un pasto al giorno. I suoi libri sono diventati un vero e proprio culto, e hanno dato spunto a guide turistiche della Venezia che fa da sfondo alle indagini di Brunetti, e a ricettari basati sui suoi pasti. Donna Leon ha utilizzato i proventi delle vendite dei libri per dare supporto alla sua seconda passione dopo Venezia: l'opera.

È passata una settimana dall'uscita dell'ultimo romanzo del commissario Brunetti nelle librerie inglesi, e l'autrice sembra più emozionata del solito. La minuscola sessantaduenne americana, capelli grigio acciaio e occhi vivaci, cavalca l'eccitazione dovuta a un triplo espresso mentre trotta per la hall dell'hotel Durrants di Londra. E la corsa prosegue per più di un'ora.

«È una situazione strana» dice, facendo una breve pausa durante questa conversazione vorticoso «perché nelle interviste parlo molto, ma in Italia no. Non so mai quando potrei trovarmi tra le mani qualcosa di potenzialmente grandioso».

Non è per i libri che oggi è in vena di chiacchiere, né per la scrittura di gialli in genere che porta avanti da molti anni, ma per una passione a lei sempre più cara, l'opera. «Scrivo molte note di copertina per i CD» dice la Leon, di nuovo in bilico sul bordo della sedia. «Ma questa volta ho ottenuto un'assegnazione nel cast. In fondo si legge: "Spada: Donna Leon"». La compagnia operistica che la Leon ha messo su con un altro "esule" americano, Alan Curtis, stava registrando un'opera – *La Maga Abbandonata* di Hendel – in cui a un certo punto si doveva far cadere per terra una spada. «Hey Donna» le ha detto il tecnico del suono «vuoi far cadere tu la spada?».

La Leon è tradotta in ventiquattro lingue e ha vinto i premi più prestigiosi che vengono assegnati ai giallisti, eppure nulla avrebbe potuto renderla più felice.

Questo cameo con la spada fatto nella vita reale somiglia molto a ciò che la Leon è solita far accadere nelle sue opere di finzione. Negli ultimi tredici anni, infatti, ha calato la sua scure su tanta gente, ma "democraticamente": pescatori, travestiti, soldati americani, perfino un eccentrico compositore australiano, tutti hanno perso la vita per mano sua.

Il compito di capire chi abbia fatto cosa e a chi tocca sempre all'eroe schivo e cortese della Leon, Guido Brunetti. Padre di due figli, il commissario ha fatto indagini su corruzione, traffico sessuale, immigrazione clandestina, diritti degli animali, persino sulla chiesa cattolica, consentendo così all'autrice di occuparsi delle pieghe più nascoste e delicate della società italiana. Allo stesso tempo Brunetti riesce sempre a trovare spazio per sontuosi pranzi a tavola con la sua sarcastica e politicizzata moglie, Paola.

Blood from a Stone è il quattordicesimo libro della serie e, anche se non riesce a distogliere del tutto Brunetti dai suoi riti alimentari, attira il nostro eroe in acque più torbide del solito. All'inizio del romanzo, poco prima di Natale, un uomo senegalese che vende borse contraffatte in una via veneziana viene ucciso con un colpo di arma da fuoco, in pieno giorno.

Nonostante ci siano dei testimoni Brunetti fatica a trovare l'assassino e persino il movente, e presto qualcuno più in alto di lui nel corpo di polizia lo dissuade dal seguire il caso. Forse perché l'uomo ucciso era solo l'ennesimo clandestino? Oppure dietro c'è qualcosa di più grande? La Leon, che vive a Venezia da più di vent'anni, si è imbattuta in questa storia di recente e si è sentita, come Brunetti, un po' imbarazzata nel realizzare quanto tempo le fosse occorso per notare ciò che aveva proprio davanti agli occhi.

«Ho avuto il mio momento alla San Paolo» dice. «Tre anni fa stavo attraversando campo Santo Stefano per andare a cena da un amico, quando mi sono fermata perché c'erano una ventina di questi ragazzi su entrambi i lati della strada. E mi sono detta: "Questi ragazzi sono qui ma sono invisibili". Sapevo che dovevo scrivere un libro».

Come per i tredici romanzi precedenti, non si può dire che la Leon si sia propriamente documentata, ma al tempo stesso la storia non è del tutto inventata; piuttosto, i suoi lavori sembrano prendere vita grazie a una confluenza di conversazione e ascolto, come se stesse registrando ciò che la città pensa.

Per fare un esempio, la Leon mi racconta della reazione di una vicina alla notizia che il suo prossimo libro sarebbe stato sul traffico di neonati. «Mi ha detto: "Ah, sì, come il mese scorso. Mi è capitato di vedere una ragazza incinta in quell'appartamento che affittano a settimana". Ah, davvero? È molto probabile che si tratti di una donna che vuole partorire senza che nessuno se ne accorga, e che poi lascerà la città».

La Leon fa una pausa alla fine della storia e passa di nuovo in rassegna i fatti, come farebbe Brunetti. «Quindi è chiaro che questa donna è stata portata qui, e ha avuto un bambino – non in ospedale, dunque non registrato – che poi in qualche modo è finito nel mercato dei neonati». Scuote la testa. «Questo sarà il mio prossimo libro».

Grazie alla combinazione di simili scorci del bassoventre di Venezia con scene della sua vita domestica elegantemente rilassata, la serie di Brunetti è diventata un best seller planetario. Tuttavia, come il suo scettico e pacato eroe, la Leon non permette che tutto questo le dia alla testa. «Sono un falegname, non un liutaio» ha detto. Si rifiuta di far tradurre i suoi libri in italiano, e solo pochi dei suoi amici veneziani li hanno letti.

Più di chiunque altro, Donna Leon è consapevole che la sua vita avrebbe potuto imboccare un'altra direzione, e sembra determinata a non prendere troppo sul serio la sua nuova esistenza. «Ho scritto il mio primo libro per scherzo, per capire se ne ero capace» dice. «Ho avuto successo, ma non

perché l'abbia cercato; mi è piombato addosso».

Questo potrebbe suonare un po' insincero se un rapido sguardo al suo passato non portasse in superficie tanti vicoli ciechi e contratti di lavoro di un anno: è rimbalzata dall'Iran alla Cina alla Svizzera per anni, e ha lavorato per un po' come insegnante di inglese in Arabia Saudita. Alla fine è approdata a Venezia, all'inizio degli anni ottanta: era un posto in cui vivevano alcuni amici, di cui conosceva la lingua, «un posto in cui potevo di nuovo amare ed essere amata» dice oggi.

Per un po' ha insegnato alla base militare di Venezia per sei ore a settimana. Poi una sera si è trovata dietro le quinte dell'opera con un'amica, a commentare con un filo di malizia la recente scomparsa di un direttore d'orchestra. Hanno pensato che sarebbe stato divertente trasformarlo nel personaggio di un giallo, e ucciderlo di nuovo. Lo ha fatto.

Il resto, come si dice, è storia.

Aprile 2005

John Updike



*John Updike è stato un poeta, uno scrittore di romanzi e racconti, e un critico letterario che ha dominato la vita culturale americana per oltre sessant'anni. Nato a Reading, in Pennsylvania, ha trascorso l'infanzia in una fattoria nella cittadina di Shillington. Gli umori, le memorie e il tessuto stesso di quel luogo costituiscono le fondamenta di gran parte dei suoi primi lavori, come la strepitosa raccolta di racconti *The Same Door* (1959), *Pigeon Feathers* (1962) e *Olinger Stories* (1964), così come del suo secondo romanzo, quel *Corri, Coniglio* (1960) che ha segnato l'inizio di un'ampia, grandiosa storia che vede come protagonista una ex star del basket della scuola locale, i suoi sentimenti ambivalenti sul matrimonio, la vita casalinga e i misteri inestricabili del mondo tangibile. Updike segue *Rabbit* nei tumulti degli anni sessanta, e nei loro esiti degli anni settanta, l'affermarsi dell'ossessione per la ricchezza negli anni reaganiani, e la pace incerta degli anni novanta.*

*Il registro principale di Updike è quello lirico e malinconico, ma ha scritto anche un thriller (*Terrorista*, 2006), una commedia romantica (*Sposami*, 1976), e romanzi comici (tra cui *Coppie*, 1968); e poi centinaia e centinaia di saggi e recensioni di libri, articoli sull'arte, sui presidenti americani, i viaggi, e il valore di un penny. Poco prima di morire si è imbarcato nella revisione della sua ultima raccolta di poesie, che accompagna il lettore fino al suo ultimo respiro. L'intervista che segue è stata realizzata sei anni prima della sua scomparsa, in occasione della pubblicazione del ventesimo romanzo, *Seek My Face*.*

Molto prima di scrivere romanzi, John Updike sognava di diventare un fumettista. «Io e Topolino abbiamo la stessa età» dice facendo l'occholino, durante il nostro incontro presso gli uffici del suo editore americano, Alfred A. Knopf. «Disney girava spesso dei documentari su come si lavorava nei suoi studi, quindi avevo un'idea piuttosto precisa di qual era la vita del fumettista. Purtroppo non mi era altrettanto chiaro come fare ad arrivare a Burbank partendo da Shillington, Pennsylvania».

Invece di dirigersi a Burbank, Updike, oggi settantunenne, è approdato nei sobborghi del Massachusetts, da dove ha lanciato una mitragliata di romanzi, racconti, poesie, saggi di critica letteraria, pièce teatrali e libri per bambini che non hanno uguali nella letteratura americana contemporanea. Con il suo ventesimo romanzo, *Seek My Face*, l'autore si cimenta con l'amore mai corrisposto per il mondo dell'arte, e crea il personaggio di Hope Chafetz, pittrice settantanovenne che, per dirla con Updike, ha sperimentato «gli anni d'oro dell'espressionismo astratto» ed è sopravvissuta per raccontarne la storia.

Seek My Face si svolge nell'arco temporale di un giorno, durante l'intervista che Hope concede a una certa Kathryn D'Angelo, una storica dell'arte di New York poco più che ventenne. La conversazione tocca il tema dei primi anni della carriera di Hope, quando era sposata con Zack McCoy, vulcanico artista il cui personaggio è ispirato a Jackson Pollock.

Nonostante Updike e Pollock abbiano vissuto a New York negli stessi anni, le loro strade non si sono mai incrociate, né hanno mai bevuto un bicchiere insieme alla Cedar Tavern. Non erano quelli i posti che frequentava Updike.

«Comunque l'arte la si poteva respirare nell'aria». Alla fine degli anni cinquanta Updike era appena uscito dalla Ruskin School of Drawing and Fine Art di Oxford, ed era impegnato a capire che non sarebbe mai diventato un vero pittore. «Dipingevo delle nature morte» dice ora con un sogghigno. Ma per quanto sminuisca il proprio talento di pittore, Updike ha sempre nutrito un grande interesse per il mondo dell'arte, scrivendo recensioni di mostre per "ArtForum", il "New Yorker" e altre riviste di settore; recensioni che poi ha raccolto in un libro, *Just Looking*, pubblicato nel 1989. Inoltre è sempre coinvolto nel processo di produzione dei suoi libri, arrivando a volte a proporre lui stesso delle copertine, o quantomeno delle idee su come dovrebbero essere.

Comunque, *Seek My Face* non è tanto un esorcismo sulla sua carriera di artista fallito, quanto l'esplorazione dell'enorme successo di un uomo, e di

come quel successo lo abbia distrutto. Non sorprende che la figura di Pollock aleggi per tutto il libro, al punto da aver fatto guadagnare al romanzo alcune critiche non proprio morbide. In una recensione della famigerata Michiko Kakutani si legge: «La vita di Zack è la fotocopia sputata di quella di Jackson Pollock, al punto che l'intero romanzo sembra una graziosa rivisitazione della storia dell'arte contemporanea».

Quando gli chiedo cosa ne pensi di questa critica, Updike, che parla con toni bassi e misurati, si acciglia, poi sorride e mi dice: «Perché non attenersi abbastanza fedelmente ai fatti raccontati egregiamente in tutta una serie di libri e soprattutto nella grande biografia che cito nel testo? In un certo senso ho guardato agli eventi realmente accaduti come a un terreno da cui poteva nascere qualcosa di nuovo».

In effetti, anche se il personaggio di Hope somiglia alla moglie di Pollock, Lee Krasner, molti dettagli della sua vita sono del tutto inventati, così come il suo mondo interiore. Nel romanzo, Hope a un certo punto cambia vita e sposa prima il marito numero due e poi il numero tre, rispettivamente un artista pop e un finanziere, cosa che non trova alcun riscontro nella vita di Lee Krasner.

Proprio come Updike, che negli anni cinquanta è fuggito da New York preferendo la pace e la quiete del New England, Hope si trasferisce nel Vermont, dove si immerge in una vita lunga e dal passo lento, fatta di cibi organici e della sua passione per la pittura.

La vera storia di *Seek My Face* non è quindi una riflessione sull'arte americana del dopoguerra, bensì il legame improbabile che si crea tra Hope e Kathryn nel corso della loro conversazione. «L'atmosfera di intimità è voluta e creata da Hope» spiega Updike. «È lei che comincia a mettersi a nudo, con una certa disinvoltura, consapevole di avere alle spalle una vita appassionante, *bohémienne*, nonostante oggi sia vecchia e abbia l'artrite. Dall'altra parte c'è questa giovane donna, che non conduce una vita particolarmente interessante ma che gode di tutti i privilegi della giovinezza. E così sono allo stesso tempo gelose e affascinate l'una dall'altra».

L'idea che Updike possa mettere in scena una relazione di questo tipo fra due donne ha fatto saltare sulla sedia non poche femministe. I suoi romanzi sull'exasperato egocentrismo degli uomini – il suo protagonista più celebre è il famigerato Rabbit Angstrom, che ritroviamo in azione per trent'anni, da *Corri, Coniglio* (1960) a *Riposa Coniglio* (1990) – hanno irritato più di un lettore, per via dell'immagine che viene trasmessa della donna: sostanzialmente un oggetto. Non si tratta di una critica mossa con leggerezza: nel bollente *Coppie* (1968) ci sono interi paragrafi dedicati al colore del pelo

pubblico femminile, il tutto in tempi in cui i romanzi di D.H. Lawrence erano considerati audaci.

Sembrerebbe quindi che *Seek My Face* sia una sorta di apologia, ma in realtà non è il primo tentativo di Updike di cimentarsi con una storia di donne, come mi fa notare lui stesso. Negli anni ottanta ha scritto ben tre romanzi con protagoniste femminili, tra cui *Le streghe di Eastwick*, che racconta la storia di tre streghe del New England sotto l'incantesimo di un uomo appena arrivato in città, e *S*, che riscrive la vicenda della *Lettera Scarlatta* di Nathaniel Hawthorne dal punto di vista di Hester Prynne.

Il puritanesimo del New England, nonché il sottile piacere che si prova nel violarlo, è di nuovo al centro della storia. Durante l'intervista Kathryn fa domande sulle finanze, sulla maternità, persino sulla vita sessuale, e Hope si perde in fantasticherie sulle tempestose attività erotiche di cinquant'anni prima: alcune le racconta mentre altre le tiene per sé. Questa riservatezza è ben nota ad Updike, che nel corso della sua carriera si è sentito rivolgere domande molto personali. «[Kathryn] ha la sfrontatezza tipica di chi si trova davanti una celebrità. La gente a volte dimentica che non sei solo una fonte di informazioni, un'enciclopedia o un sito web: sei anche una persona con dei sentimenti, una vita privata».

Negli ultimi anni Updike ha dovuto concedere molte più interviste di prima. «Quando ho cominciato, negli anni cinquanta, agli scrittori non veniva chiesto di promuovere il libro, di fare il giro delle librerie, di firmare le copie... niente di niente. Dovevamo solo scrivere, e più o meno finiva lì; tutto il resto non era una nostra responsabilità. Adesso pubblicare il libro è solo l'inizio della storia, perché poi ti tocca uscire e andare a venderlo».

Anche se è «diventato un po' più bravo in questa parte del gioco» e ha cominciato a considerare conversazioni come questa una sorta di male necessario, Updike teme che possano avere ripercussioni negative sull'arte. «Se uno scrittore avesse delle opinioni da dare in pasto al pubblico sarebbe un predicatore o un politico. Un'opera d'arte, ma anche un'opera letteraria, è il tentativo di dare forma a un oggetto, con tutti i misteri che gli oggetti racchiudono. Lo puoi guardare da un lato, poi sotto una luce diversa lo vedi cambiare forma. Queste intromissioni nella privacy degli artisti possono avere il pericoloso esito di estromettere l'arte dall'oggetto».

Comunque, per uno che dice di non amare le interviste, Updike resta di ottimo umore per tutta la durata della nostra conversazione, almeno un'ora. Le domande sulle motivazioni dei suoi personaggi sono lo spunto per riposte più ampie: Updike si lancia in lunghe divagazioni sulla prosa, punteggiate dal

movimento degli occhi, dalle folte ciglia aggrottate, dai gesti delle mani, che sono rosa e nodose come se avesse passato la vita a vulcanizzare le parole, più che a dar loro forma sulla pagina. Quando una frase gli esce particolarmente bene gli occhi azzurri hanno un lampo di immodesta malizia.

Gentilezza a parte, è chiaro che ad Updike piacerebbe esercitare il proprio talento di paroliere più sulla pagina che non davanti a un microfono o ad un registratore. Non saranno certo le critiche a fermarlo. «Per fortuna gli articoli escono quando il libro è già stampato». Come Hope, anche Updike è felice all'idea di iniziare ogni giorno qualcosa di nuovo. «Anche se da fuori sembra sempre più strano, non è così che sembra a me, da dentro».

Una delle sue motivazioni è la paura. «Ho questo timore, come se non avessi detto tutto quello che ero destinato a dire» dice, nell'unico momento in cui alza un po' la voce. «Ma è improbabile: ho scritto davvero tanto. In qualche modo devo essere riuscito a toccare ogni aspetto della mia vita e della mia esperienza. Resta comunque quella sensazione strisciante che mi insegue ovunque, la paura di aver tralasciato qualcosa. Per cui, se scriverò ancora riuscirò alla fine a catturare la preda».

Quasi a conferma di quest'ultima affermazione, il giorno prima dell'intervista l'editor di Updike ha ricevuto una mail con un allegato piuttosto pesante: il manoscritto del suo prossimo libro.

Aprile 2003

Seamus Heaney



Seamus Heaney è un poeta e traduttore irlandese. Nato nella fattoria di famiglia tra Castledawson e Toomebridge, nell'Irlanda del nord, la sua poesia è intrisa della torba e del terriccio di quelle lande. Lo stimolo alla scrittura gli è arrivato dopo essersi iscritto alla Queen's University di Belfast e aver letto Luperca di Ted Hughes. La prima raccolta di Heaney, Morte di un naturalista (1966), contiene molte delle poesie moderne in lingua inglese più antologizzate, come Scavando e Mid Term Break, ispirata dalla morte in un incidente del fratello di quattro anni. Dal 1966, Heaney ha pubblicato una raccolta importante ogni tre-cinque anni. La sua opera è solida, accurata e intima; nasce da una comprensione profonda della lingua inglese, del suo uso, e di come sia diversa in Irlanda e in Inghilterra, questione che il poeta ha esplorato lavorando a una serie di traduzioni tra cui Sweeney Astray (1983), Beowulf (1999) e The Testament of Cresseid and Seven Fables (2009). Heaney ha vinto il Nobel, nel 1995, andando così a unirsi ai suoi illustri predecessori irlandesi: William Butler Yeats, George Bernard Shaw e Samuel Beckett. Quando ha appreso la notizia ha commentato: «È come essere una piccola collina ai piedi di una catena montuosa. Puoi solo sperare di essere all'altezza. È qualcosa di straordinario».

Da sempre Heaney ha un approccio al linguaggio che si potrebbe definire mistico. Nell'acceptare il Nobel, nel 1995, il poeta ha raccontato come le voci che da bambino sentiva alla radio rappresentassero per lui delle porte spazio-temporali. Quei suoni esotici lo hanno spinto a intraprendere un «viaggio nella vastità del mondo», ha scritto in *Sia dato credito alla poesia*, il suo discorso di accettazione del Nobel, «che, a sua volta, divenne un viaggio nella vastità del linguaggio. Un viaggio in cui ogni punto di arrivo [...] è risultato essere una pietra di passo piuttosto che una destinazione».

E che viaggio! Da una fattoria di cinquanta acri nell'Irlanda del nord all'università di Harvard, e poi a Stoccolma, e ancora al circuito internazionale di reading di poesia. A differenza di altri colleghi, Heaney non ha mai riposato sugli allori. Da quando ha vinto il Nobel, ha pubblicato quattro raccolte di poesia e tre opere in prosa, e non si è certo risparmiato nel suo lavoro di traduttore. La sua versione del *Beowulf* ha vinto il Whitbread Award nel 2000 ed è diventata un best seller.

Sembra che Heaney sia arrivato a chiudere il cerchio. Quarant'anni dopo il suo esordio poetico, lo incontro seduto in una poltrona dell'Hotel Wales di Manhattan. Il poeta sessantasettenne ha trascorso l'ultima settimana a declamare i suoi versi tra Kentucky, San Francisco, New York e Toronto, un viaggio così rapido che non ha nemmeno portato con sé un libro da leggere. Non ne avrebbe avuto il tempo. «Vede, è terribile» dice, «però trovo che sia un buon momento per mettersi in pari con la posta». L'evento alla base di questo *tour de force* è l'uscita della sedicesima raccolta di Heaney, *District e Circle*, occasione per una meditazione profonda sulla vita e sull'opera del poeta. Spaziando attraverso i decenni, il libro canta gli amici scomparsi e descrive attrezzi per l'agricoltura con dettagli minuziosi: affettatrici di rape, incudini, martelli. Per immortalare tutto questo, Heaney si serve di una moltitudine di forme – sonetto, poesia in prosa e verso libero – come se ogni esplorazione di un suono e di un tema richiedesse un nuovo strumento. «Il libro è cominciato come esperienza contemporanea» racconta: «Volevo esplorare i meandri della metro». Il titolo deriva da due linee della metropolitana londinese: una penetra all'interno della città, l'altra le gira intorno, e i binari si incontrano nel centro di Londra. Il libro di Heaney ha una struttura simile: si avventura nel mondo là fuori, per poi tornare al punto di partenza. «Arrivo all'ultimo sonetto dopo essermi spinto ancor più nel profondo» dice Heaney, «vedo il volto di mio padre riflesso nel finestrino e attraverso uno Stige fino ad arrivare nell'oltretomba».

C'è chi vive la propria vita sullo sfondo della cultura pop, ma è evidente

che Heaney ha scelto di modellare la sua su una mitologia più antica, che cavalca il letterario e si avvicina allo spirituale; a partire dal suo volume del 1996, *La livella a bolla d'aria*, questo elemento acquisisce un peso sempre maggiore. Se gli si chiede il motivo di questo cambiamento, risponde: «Bisogna tenere a mente che dai due ai ventidue anni il linguaggio e le pratiche della religione facevano pienamente parte della mia vita. È chiaro che percorsi simili tendano poi a “secolarizzarsi” il più possibile, a venti, trenta, quarant'anni. Ma quando i miei genitori sono morti, quel cambiamento così profondo – dalla vita alla morte – ha fatto sì che parole come spirito smettessero di sembrarmi spaventose». Considerando la politica dell'Irlanda, però, Heaney si sente molto più a suo agio con gli antichi dei del passato e con l'influenza che avevano sulla vita dei greci. Parla di Ulisse con la stessa naturalezza con cui potrebbe parlare di un barista del villaggio vicino. Scavando sempre più a fondo nella vita di Heaney, *District e Circle* trasforma ogni cosa in mitologia personale, dai tagli di capelli dell'infanzia ai ricordi del conflitto nordirlandese. Gli abitanti del villaggio appaiono lungo la strada come messaggeri da un tempo lontano. In questi momenti, passato e presente sprofondano a formare una sorta di dolina artistica, che Heaney non si stanca di esplorare.

Heaney non sopporta che si dica che le sue poesie danno voce a una comunità che sta sparendo, o a uno stile di vita rurale ormai in declino. «Dobbiamo ricordarci che la questione centrale qui non ha nulla a che vedere con i fatti, con il contenuto» afferma, passando con naturalezza a un tono professorale. «Ha a che vedere con gli effetti del linguaggio: William Wordsworth parlava del grande principio elementare del piacere».

Per mantenersi vigile rispetto a questo imperativo, Heaney si è ritirato in un cottage di County Wicklow che affittò insieme alla moglie per la prima volta nel 1972. Heaney dedica *District e Circle* al primo proprietario della casa, che gliel'ha poi venduta nel 1987. «Mi ha davvero salvato la vita» dice: «Quando vado lì, lavoro e basta. Non c'è il telefono, e c'è tutto ciò di cui ho bisogno per vivere. È un luogo fuori dal tempo, silenzioso, e dà un senso di continuità. Mi sento come un uccello nel suo nido».

Tra le tante bellissime poesie di *District e Circle*, alcune delle migliori parlano di Ted Hughes e Czeslaw Milosz, che Heaney conosceva e ammirava. L'aver conosciuto grandi poeti è stato una delle migliori ricompense della sua vita: «Ho incontrato Elizabeth Bishop poco prima che morisse. L'ho vista molte volte. Ho anche incontrato Robert Lowell varie volte, avevamo un rapporto un po' burrascoso. Il punto non è tanto che dai grandi poeti si

impara, quanto la conferma che deriva dall'esser preso seriamente, dal sentire che si è sulla stessa barca». E ora sembra che Heaney stia proseguendo la navigazione da solo, di ritorno verso le rive a cui appartiene.

Giugno 2006

Joyce Carol Oates



L'opera di Joyce Carol Oates è vittoriana nella sua portata e profondamente americana nelle sue preoccupazioni. La fede e il corpo, la violenza e le sue conseguenze: queste sono solo alcune delle ossessioni che la scrittrice ha esplorato in romanzi, racconti, saggi, poesie e libri di memorie. Cresciuta a Millersport, un sobborgo operaio nella parte settentrionale dello Stato di New York, ha frequentato una scuola di una sola stanza, ed è stata la prima nella sua famiglia a ottenere un'istruzione superiore. Ha vinto una borsa di studio per l'università di Syracuse e ha poi conseguito un master presso l'università del Wisconsin-Madison, dove ha incontrato colui che per quarant'anni sarebbe stato suo marito, Raymond Smith. Con lui, fino al 2008, anno in cui è morto, ha curato la "Ontario Review". La vastità dell'opera della Oates sfida ogni tentativo di categorizzazione. I suoi romanzi più celebri, tra cui il vincitore del National Book Award Quelli, compongono il Wonderland Quartet e ritraggono il declino della classe operaia negli anni sessanta. Ha anche scritto romanzi gotici, romanzi sulla celebrità (tra cui Blonde, 2000), gialli (con due diversi pseudonimi), narrativa horror, opere teatrali e più di dieci saggi di critica. Vive a Princeton, nel New Jersey, dove insegna da più di trent'anni. Sono andato a incontrarla in occasione della pubblicazione di La figlia dello straniero (2007).

Il ritmo di produzione di Joyce Carol Oates è sbalorditivo: dal 1963 ha pubblicato più di mille racconti, una cinquantina di romanzi, più di una dozzina di volumi di saggi, opere teatrali e poesie. Solo lo scorso anno sono arrivati in libreria sei nuovi titoli, e nel 2007 ce ne saranno altri tre. È chiaro che per lei inventare storie non è mai stato un problema, ma con il suo ultimo lavoro le cose sono cambiate. La questione si è fatta personale. Dieci anni fa ha cominciato ad attingere dalla vita di qualcuno di reale, a lei molto caro: sua nonna.

Incontro la Oates nella sua ariosa dimora modernista, circondata da un giardino rigoglioso. Ma, prima che cominci a spiegarmi la genesi del suo ultimo libro, dobbiamo accordarci su quale parte della sua enorme produzione andremo a discutere. «Di quale libro vuole parlare?» mi domanda, con aria perplessa. Una volta chiarito quel punto, ci concentriamo su *La figlia dello straniero*. «Mia nonna ha avuto con suo padre esperienze molto simili a quelle di Rebecca» dice, riferendosi all'eroina del romanzo, una donna che fugge quando il padre uccide il resto della famiglia. «In realtà mio bisnonno era un becchino, e non ha ucciso sua moglie» racconta impassibile. «L'ha "solo" ferita, mandandola in ospedale. Però ha davvero messo in pericolo la figlia e si è tolto la vita con un colpo di fucile. Quello è tutto vero».

Nel libro, Rebecca finisce tra le braccia di un marito alcolizzato. Fugge quando lui comincia a mostrarsi violento, cambia il proprio nome in Hazel Jones e si mette in viaggio con il figlio. La Oates ha più volte rimaneggiato il romanzo. «Il capitolo introduttivo l'ho rivisto quindici volte. Quando arrivo alla fine di un libro, riscivo l'inizio e il finale insieme. Per me scrivere significa questo».

Il romanzo era pronto già anni fa, ma più volte la sua uscita è stata rimandata per dare spazio a titoli che il suo editore americano riteneva più "controversi", come *La madre che mi manca*. In tutto quel tempo è rimasto a riposare in uno stanzino in cui l'autrice tiene una cassetiera a prova d'incendio, che mantengono in incubazione opere già scritte e proteggono documenti. «In teoria, se la casa prendesse fuoco, almeno le nostre volontà dovrebbero salvarsi» commenta con una punta di ironia. Ha spesso raccontato storie di trasformazione, come in *Blonde*, finalista per il premio Pulitzer nel 2001, in cui immagina la vita di Marilyn Monroe. «Norma Jean Baker si trasforma in Marilyn Monroe» dice con voce acuta e calma, non troppo diversa da quella dell'ex sex symbol, «un po' come Rebecca si trasforma in Hazel Jones. E sono molte le donne che si trasformano in "Hazel Jones"; non sempre rimangono Hazel Jones, ma è una sorta di ideale americano».

La Oates è affascinata dal fatto che sua nonna abbia in qualche modo anticipato l'era degli *extreme makeovers*, e dal momento che la sua trasformazione è avvenuta anche molto tempo prima che la psicoterapia diventasse una pratica così diffusa, sua nonna semplicemente non ne parlava. «L'immagine che ho di lei è di grande solidità» continua la Oates. «Voglio dire... non è mai stata la ragazza con un padre che l'aveva quasi uccisa e si era fatto saltare il cervello con un fucile. Mai. E non è mai stata la donna con un marito violento che l'ha abbandonata. Non ha mai voluto giocarsi quelle carte». Rifiutava di fare la vittima, insomma, ruolo di cui gli americani abusano a loro discapito, secondo la Oates.

Nello scrivere dell'epoca di sua nonna, si è resa conto delle difficoltà e della desolazione che i suoi antenati hanno dovuto affrontare. «Gli uomini e le donne che sono venuti in America nel 1890 e si sono stabiliti in campagna hanno fatto la stessa vita dei pionieri. Le condizioni in cui vivevano erano davvero dure – niente elettricità, niente acqua corrente – quindi può immaginare dove abitavano, una casetta di pietra in un cimitero».

Come i genitori di Rebecca, anche i nonni della Oates sono immigrati negli Stati Uniti – intorno al 1890, e non nel 1936 come nel libro – e hanno cambiato il proprio nome (da Morgenstern a Morningstar). «Credo fosse piuttosto comune. Hanno accantonato le loro origini ebraiche, in seguito a traumi, devastazioni, orrori o esperienze vissute in Europa che posso soltanto immaginare. Non ne abbiamo mai saputo niente, non avevo idea che mia nonna e i suoi genitori fossero ebrei. Non ne abbiamo mai parlato».

Mentre siamo seduti nel suo soggiorno, circondati dalle opere dei suoi colleghi di Princeton Edmund White e Toni Morrison, ma anche di Faulkner, Melville e Hawthorne, questa storia da poco portata alla luce rimane sospesa in un silenzio carico, quasi assoluto. Parla lentamente, fa lunghe pause, poi ricomincia, raccontando di quando sua nonna ha incontrato un uomo di nome Oates. «Lui l'ha lasciata con un bambino piccolo, che poi era mio padre».

C'è qualcosa di strano nel sentirla parlare di queste cose; non tanto per le rivelazioni personali che si portano dietro, quanto perché i suoi romanzi più famosi – come *Quelli* e *Because It Is Bitter and Because It Is My Heart*, così come i suoi saggi così pungenti – sono diventati l'alfabeto culturale di base della consapevolezza femminista. In altre parole, la Oates ha contribuito a creare un mondo che sarebbe del tutto irricognoscibile per sua nonna, e ancor più per Rebecca.

«Il romanzo ha molto a che vedere con l'idea di giocarsi le carte che si hanno. Hai un numero di carte limitato, di cui devi disporre con grande

attenzione; e chi sceglie di presentarsi come vittima – almeno io la penso così – sta commettendo un errore». Fa un esempio da *La figlia dello straniero*, in cui Rebecca incontra un nuovo uomo da cui è affascinata. «Prova per lui quello che provava per Niles, il suo primo marito? No, non sarà mai più in grado di provare niente del genere. Ma lui è un uomo meraviglioso, quindi dovrebbe parlargli di ciò che ha vissuto?». A giudicare dal suo sguardo, la Oates sembrerebbe convinta che questo riserbo sia qualcosa di pericoloso, ma necessario, che una donna deve portare con sé.

Agosto 2007

Paul Theroux



«Non si scrive più di sesso», lamenta Paul Theroux alle dieci di un sabato mattina. Il popolare scrittore di letteratura di viaggio ha appena finito di parlare con i librai al Book Expo America e si sente espansivo. Indossa una giacca di lino bianca e una polo dello stesso colore, e ha con sé una tracolla di pelle marrone. Porta occhiali rotondi dalla montatura spessa. Nonostante l'aspetto rassicurante, Theroux dimostra di essere pronto a sporcarsi le mani con il suo ventiseiesimo lavoro, Luce accecante, un romanzo dalla forte carica sessuale incentrato sul personaggio di Slade Steadman, il quale, dopo aver pubblicato un romanzo di successo, non riesce più a scrivere e va in Ecuador alla ricerca di un allucinogeno che possa sbloccare le arterie della sua creatività. Lo stratagemma funziona, ma lo rende temporaneamente cieco, per cui chiede alla ex fidanzata di trascrivere le sue parole. E quando il romanzo, che impetuosamente inizia a prendere vita, assume una piega erotica, be', i due non possono far altro che mettere in atto alcune delle sue parti più bollenti. Theroux ha scritto di sesso in passato, ed è stato persino finalista per l'ambitissimo Bad Sex Award nel 2003. (È stato anche finalista per il National Book Award per il suo romanzo Costa delle zanzare, 1981, e ha vinto un premio Whitebread per Picture Palace, 1978.) Ma con Luce accecante (2006) si spinge ancora più in là.

Perché crede che il sesso sia sparito dalla narrativa?

Non so perché sia successo nei libri, ma nei film è stato a causa dei bambini.

Quando Steadman ha questo blocco creativo, la droga dovrebbe, in teoria, aiutarlo. Lei ha mai preso allucinogeni?

Non faccio uso di droghe. Per scrivere questo libro ho fatto un viaggio in Ecuador e lì ho preso la ayahuasca [un allucinogeno]. Il mio motto è “prova tutto una volta sola”. Ma le uniche cose che ti aiutano a scrivere sono una bella dormita, poter pagare le bollette ed essere circondati di persone calme e gentili.

Quindi non è della scuola poetica di Baudelaire o Rimbaud? Per entrambi l'ebbrezza era parte integrante del processo creativo.

Può darti un certo stimolo, ma questo libro vuole essere una sorta di lezione morale. Nessuno che abbia fatto uso di droghe per lunghi periodi ha una bella storia da raccontare. Hunter S. Thompson non era un tossicomane, ma faceva uso di sostanze in maniera regolare. E la sua storia è davvero triste. Era una persona divertente e brillante, ma la sua mente ha finito con il perdere di lucidità.

Pensa al sesso come a una droga?

No, ma è inebriante – ha qualcosa di magico. E il sesso di cui scrivo qui è sesso estatico. Non ha niente a che vedere con, chissà, irrompere in casa della tua vicina e scopartela. C'è una bella differenza tra la posizione del missionario e questo stato di estasi; una condizione di stimolazione così amplificata rende possibili un'infinità di cose. Per me è impensabile avvicinare questo al porno.

In un passaggio la ex fidanzata di Steadman gli sputa addosso e dice: «Sei solo un pornografo», lasciando intendere che ci sia qualcosa di perverso nel tipo di sguardo che lui posa sul mondo – sia come viaggiatore sia come scrittore. Crede che entrambi i ruoli siano essenzialmente voyeuristici?

Assolutamente sì, e questo non è nemmeno il loro effetto collaterale. È quasi il metodo stesso di uno scrittore o di un viaggiatore. Per la maggior parte delle persone il voyeurismo è qualcosa di negativo, ma per uno scrittore è essenziale. Il ruolo dello scrittore è proprio quello di stare a osservare con la

bocca spalancata, ed è per questo che ho un problema con chi se ne sta sempre fermo in un luogo. Non voglio criticare gli scrittori newyorkesi, ma sento una forte affinità con quelli che non vivono nelle città e se ne vanno in giro ad affrontare il mondo.

Come William Vollmann?

Esatto.

Lui è forse il voyeur per eccellenza. A differenza sua, però, lei non sembra attratto dal pericolo.

Da quale pericolo?

Dal rischio personale.

Be', non ne sono attratto ma l'ho provato sulla mia pelle. Viaggiare da soli dal Cairo a Città del Capo non è per nulla raccomandabile, specialmente alla mia età. Non ho affittato macchine né preso aerei. Alla mia età vieni preso di mira: tu sei più giovane, sono io quello che cercheranno di derubare, non tu. Quando invecchi diventi più visibilmente vittima o preda. E questo mondo, in cui torturiamo i prigionieri e li rinchiudiamo senza processo, è un pessimo mondo in cui essere un viaggiatore.

Quando ha intrapreso quel viaggio, per Dark star safari, la gente si chiedeva perché lo stesse facendo?

Sì, per esempio se volevo andare da Addis Abeba a Nairobi la gente mi chiedeva: «Come ci arrivi?», e io rispondevo: «Scrocco un passaggio fino al confine e poi prendo un autobus». E loro dicevano: «Sei fuori di testa?». Ma io rispondevo soltanto: «Al diavolo!». Era quello il motivo per cui ero lì.

Era davvero così pericoloso?

No, ma è inevitabile che ti sparino se attraversi il deserto nel Kenya del nord. A me hanno sparato. Alcuni mi chiedono: «Chi te lo fa fare?». La risposta è che voglio scrivere un libro: se prendo un aereo non avrò niente di cui scrivere.

Tornando al sesso, ha letto romanzi erotici per preparare questo libro?

Ne ho letto uno di Appollinaire, aveva la parola *vergine* nel titolo. Poi uno di Huysmans, e un altro che si chiama *Il giardino dei supplizi*. Cercavo di leggere i classici, non porno tascabili, e i classici sono molto interessanti. A

volte funzionano, a volte no. Leggendoli non si impara un gran che, in pratica l'unica cosa che puoi fare è scriverne uno tuo. È talmente facile prendersi gioco dell'erotismo che puoi solo augurarti che nessuno decida di farlo con te.

Sicuramente scrivere di sesso è rivelatore.

Sì, e in più la maggior parte delle persone pensa che tu abbia scritto di te stesso. Quando ho fatto il mio viaggio in Africa ho scritto *The Stranger at the Palazzo d'Oro*. È un romanzo breve erotico. Ma nessuno scrive più romanzi esplicitamente erotici, non mi viene in mente l'ultima volta che qualcuno ha scritto qualcosa di simile.

Che mi dice di L'animale morente di Roth?

L'animale morente è erotico, è vero. Ma è un romanzo breve. Con questo qui volevo trattare tutto in maniera approfondita. La prima sezione – il viaggio alla ricerca della droga – è piuttosto lunga e complessa. Non volevo che il libro si espandesse a dismisura, ma volevo che al suo interno ci fosse tutto. Tutto quello che sapevo. E in più c'è una trama: un uomo cerca una droga, la trova, diventa quasi chiaroveggente, poi cieco, poi deve gestire la cecità. Non volevo ricorrere a scorciatoie, fare un salto temporale dopo cui tutto torna a posto.

Ha fatto riferimento a Le lettere dello yage di William S. Burroughs per questo libro?

L'ho letto negli anni sessanta, e poi di nuovo negli anni novanta. Sono andato in Ecuador alla fine degli anni novanta e poi, per questa parte sulle droghe, ci sono tornato a ottobre e novembre 2000. Mi sono ritrovato a seguire le elezioni presidenziali in una tenda a Quito.

Questo sì che è strano.

Aveva vinto Gore.

Qualcuno dirà che vale la pena ripetere un simile viaggio di ricerca sulle droghe.

Sì, be', aveva vinto, ma quando tornai scoprii che Gore non aveva vinto.

Viaggia con un computer portatile?

In realtà scrivo tutto a mano, su taccuini come questo [estrae un bloc-notes dalla tracolla]. Uno dei problemi è che non ho mai una copia, per cui dopo

venti o trenta pagine fotocopia tutto.

Ha mai perso qualcosa?

[Tamburella sul piano del tavolo.] No, ma ricorda quei floppy disk? Bene, stavo scrivendo il mio libro sul Pacifico, *The Happy Isles of Oceania*, e ho fatto un pasticcio con un dischetto. Avevo salvato un intero capitolo, un capitolo davvero buono. Nel trascriverlo dagli appunti al computer l'avevo chiaramente migliorato, era acuto e azzeccato. Poi un giorno l'ho inserito e il computer si è mangiato il capitolo intero. Non riesco più ad aprirlo.

E quindi cos'ha fatto?

Conosce Peter Norton, di Norton Utilities, il genio del dischetto? Be', io lo conosco, e gli ho detto: «Se riesci ad aprire questo ti dedico il libro». Ma non ci è riuscito, ha detto che era fisicamente danneggiato.

Per cui il suo computer l'ha delusa, ma non ha mai sofferto del blocco dello scrittore?

Ho avuto periodi di confusione, ma mai un blocco totale. È una grande paura, ma esiste una cosa chiamata *scrivere male*, e quella è ancora peggio.

Giugno 2005

Don DeLillo



Don DeLillo ha trascorso l'infanzia nel Bronx italo-americano, dove ha sviluppato una solida passione per il baseball, per il suono variegato e poetico della lingua americana e per la città di New York. Nel Bronx ha frequentato le scuole superiori e l'università, e prima di riuscire a ottenere un lavoro in editoria ha lavorato per alcune agenzie pubblicitarie di Madison Avenue. Nel 1960 è uscito il suo primo racconto, mentre ha cominciato a lavorare al primo romanzo solo dopo aver lasciato il mondo della pubblicità. Il suo esordio, Americana, che ha visto la luce nel 1971, racconta la storia di David Bell, giovane manager di un network televisivo che, reinventatosi regista, osserva l'effetto corrosivo dei film e della vita aziendale sul senso della realtà degli statunitensi. DeLillo ha pubblicato altri quattro romanzi negli anni settanta, libri strani e misteriosi che spaziano dal campo da football, ai musicisti rock e al loro culto di sé, fino a Wall Street, all'ascesa del terrorismo e al suo effetto sull'immaginario. Negli anni ottanta ha pubblicato tre dei suoi romanzi più importanti, I nomi (1982), che ruota intorno all'uso e all'abuso del linguaggio, Rumore Bianco (1985), che gli è valso il National Book Award, e Libra (1988). A parte Underworld (1997), la sua caleidoscopica epopea dell'America dagli anni cinquanta ai novanta, i romanzi di DeLillo successivi a questo periodo sono brevi ed ellittici, surreali nelle immagini e impietosi nella loro analisi di personaggi alla deriva in un mondo che lentamente si svuota di significato. Nella forma sono quasi più vicini alle opere teatrali che scrive dagli anni ottanta, l'ultima delle quali ha fornito l'occasione per questa intervista. Nel 2011 è uscita la sua prima raccolta di racconti, L'angelo Esmeralda, che gli è valsa la nomination per i premi Story e PEN/Faulkner.

Non è facile riconoscere Don DeLillo se lo si incontra per le strade di New York, e non perché la foto sulle copertine dei suoi libri sia vecchia di decenni: è che non rende l'idea di quando sia minuto, esile. Forse è per questo motivo che, quando ci siamo incontrati, all'autore di *Underworld*, *Rumore bianco* e altri futuri classici della letteratura americana è stato "temporaneamente" vietato l'ingresso agli uffici del suo editore newyorkese. A quanto pare, DeLillo non ha mostrato i documenti d'identità giusti o non è stato abbastanza convincente nello spiegare il motivo della sua presenza in quel luogo; solo dopo essersi molto irritata e aver più volte alzato gli occhi al cielo, l'addetta alla sicurezza gli ha concesso di varcare la porta di ingresso e raggiungere l'ascensore. Mentre lui passava, la donna guardava oltre le sue spalle con aria seccata, come a dire: "Quanti idioti dovrò sopportare ancora?".

In realtà a DeLillo questa situazione non dispiace affatto. Mentre alcuni scrittori adorano essere riconosciuti, lui preferisce starsene lontano dai riflettori, guardando senza essere visto. Questo certo non contribuisce a rendere le interviste più semplici. Poco dopo aver superato la barriera della sicurezza, si sistema in un ufficio vuoto, su una sedia schiacciata contro il muro. La posizione gli permette di rimanere parzialmente nascosto da un computer, e la sua voce è un sussurro. «Cosa vedi veramente? Cosa senti veramente?» dice quasi tra sé e sé quando gli chiedo come riesca a rimanere sintonizzato con gli umori della vita americana. «Questo è ciò che in teoria distingue uno scrittore dalle altre persone. Vedi e senti con maggiore chiarezza».

DeLillo ultimamente ha prestato molta attenzione alle vibrazioni del mondo che lo circonda. Il risultato è la sua quarta opera teatrale, *Love-Lies-Bleeding*, che a breve andrà in scena a Chicago: una pièce in tre atti su un uomo in punto di morte e sul conflitto lacerante all'interno della sua famiglia che deve decidere se tenerlo in vita artificialmente. Al centro dell'azione c'è Alex Macklin, un pittore di paesaggi al suo secondo ictus. La ex moglie di Alex, Toinette, non lo vede da un po' e crede che si dovrebbe porre fine alla sua agonia. Il figlio di Alex, Sean, non ne è così sicuro, ma ha da tempo perso ogni illusione. «Non si rende conto di niente, nemmeno di noi che siamo qui» dice a Lia, attuale compagna di Alex, che se ne prende cura. «Non riesce a pensare. Non capisce quello che gli dici. Tu non sei Lia. E lui non è Alex».

Ancora una volta, DeLillo ha battuto sul tempo i giornali americani. Il giorno della nostra chiacchierata, la Corte Suprema degli Stati Uniti ha respinto il tentativo dell'amministrazione Bush di bloccare l'applicazione del Death with Dignity Act, la legge sul suicidio assistito varata nel 1998

nell'Oregon. Mentre DeLillo terminava la sua opera teatrale, Terri Schiavo appariva in tutti i notiziari, come convocata dalla sua immaginazione. Molti repubblicani dicevano che la decisione di non tenerla più in vita artificialmente fosse prematura. Il marito della Schiavo, Michael, sosteneva con forza che fosse la cosa giusta da fare. Alla fine ha avuto la meglio: sua moglie è morta tredici giorni dopo la rimozione del tubo per l'alimentazione. «Non avevo in mente lei in particolare» dice DeLillo, aggirando la questione, ben consapevole di come sia diventata una sorta di patata bollente nel dibattito politico, «ma ho certamente imparato qualcosa da quell'evento».

L'autore vorrebbe lasciar fuori la politica da questa conversazione. D'altronde è così che ha pensato e scritto l'opera. «Loro sono in uno stato di estremo isolamento» dice dei suoi personaggi, «fuori dall'influenza di avvocati, dottori o uomini di chiesa. Volevo che si confrontassero semplicemente con i loro sentimenti, le loro emozioni e inclinazioni». Per l'intera durata dello spettacolo, Alex è seduto sul palcoscenico come un testimone silenzioso del suo stesso processo.

Gli strumenti medici sono quasi del tutto assenti: il più diretto critico della tecnologia d'America qui se ne è tenuto bene alla larga. «Volevo che ci fosse solo l'essenziale» dice. «Ci sono i tubi per l'alimentazione, ma non volevo un ospedale o anche solo un letto di ospedale. Volevo che lui sedesse su una sedia».

La desolazione di questa situazione regala a *Love-Lies-Bleeding* un'atmosfera angosciante e penetrante, che ricorda uno dei capolavori di DeLillo, *Rumore bianco*. Quel libro raccontava la storia di un professore universitario di un campus del Midwest, specializzato in "studi hitleriani", terrorizzato dalla diffusione di una nube tossica. Qui l'oscurità è interiore, e più i personaggi parlano, più essa sembra incombere. Mano a mano che l'opera cresce di intensità le emozioni che giacevano sepolte sono portate in superficie dalla premonizione della morte di Alex. «Tu sei una benedizione» dice in un flashback Alex a Lia, un anno prima che sopraggiunga il collasso finale, «l'ultimo dei corpi».

Le opere teatrali stanno diventando una parte sempre più consistente dell'unica cosa che DeLillo ha intenzione di condividere con me: il suo lavoro. Nonostante sia probabilmente più noto come autore di romanzi, le sue pièce gli sono valse paragoni con Beckett e Pinter. Gli domando cosa ne pensi, e lui si mostra lusingato ma confuso. «Ho letto recensioni in cui erano citati Beckett e Pinter, ma non saprei cosa dire a riguardo. È qualcosa che io non avverto».

Per scrivere *Love-Lies-Bleeding* racconta di aver preso in prestito battute ed elementi strutturali del suo primo testo teatrale, *The Engineer of Moonlight* (1979), pubblicato ma mai prodotto. «L'ho scritto quasi come un esperimento» dice ora DeLillo. «Sapevo benissimo che non era possibile metterlo in scena, specialmente il secondo atto, che è molto, molto, molto astratto».

Le opere teatrali successive erano meno astratte solo nelle intenzioni. *La stanza bianca* (1986) è un curioso dramma in due atti in cui i personaggi, in una stanza di ospedale, portano avanti una conversazione che, nel secondo atto, si rivela essa stessa un'opera teatrale. *Valparaiso* (1999) racconta di un uomo che sale su un aereo per raggiungere una città dell'Indiana ma finisce in Cile; alla fine dell'opera viene assassinato sul palcoscenico.

La morte getta la sua ombra su entrambi i testi, ma è più un'astrazione, un'idea. In *Love-Lies-Bleeding* invece è reale. «Credo che questa sia un'opera sul significato moderno della fine della vita» dice DeLillo. «Quando finisce? Come finisce, come dovrebbe finire? Qual è il valore della vita? Come lo misuriamo?». La sua cadenza è veloce, mentre pone queste domande, poi scivola nel silenzio prima di lasciarsi andare trasognato.

«Proprio ieri mi sono ricordato che in uno dei miei primi romanzi – credo fosse in *Great Jones Street*, ammesso che non abbia tagliato quella parte – c'è un riferimento ai pazienti degli ospedali britannici assegnati a letti con la sigla NTBR: “Not to be resuscitated”. Quando sono venuto a saperlo, all'inizio degli anni settanta, mi è sembrato vicino al più desolante degli scenari di un romanzo di fantascienza. Ora invece l'idea di pazienti “da non rianimare” è diffusa».

DeLillo non ha mai dovuto prendere una decisione di questo tipo. «Se mi capitasse, credo che ne parlerei soltanto in privato». Nel dire questo, il suo sguardo si alza da dietro il computer e mi colpisce come una cannonata. Attraverso occhiali grandi e leggermente fuori moda, i suoi occhi sembrano enormi, severi senza essere malevoli. Proprio quando mi sembra di aver rovinato tutto, il suo volto si distende e si addolcisce, e lo sguardo si posa altrove. È pronto a passare alla domanda successiva.

È strano immaginare quest'uomo seduto in prima fila, intento ad ascoltare gli attori mentre recitano le sue parole, ma presto succederà. Lo Steppenwolf Theater di Chicago sta per mettere in scena, con la regia di Amy Morton, *Love-Lies-Bleeding*, interpretato da Louis Cancelmi, John Heard e Penelope Walker. Senza falsa modestia, DeLillo ammette che deve loro davvero molto. «L'elemento ingannevole è che, be', dopotutto si tratta di un dialogo, e gran

parte del lavoro sarà fatta da altri. Un drammaturgo sa, dopo aver finito la sceneggiatura, che quello è soltanto l'inizio. Ciò che accadrà quando si passa alle tre dimensioni: quella è la vera prova, la sorpresa».

Questa primavera ha portato a DeLillo un'ulteriore sorpresa. Una sceneggiatura che ha scritto quindici anni fa è finalmente diventata un film, *Game 6*. L'attore protagonista è Michael Keaton, nei panni di un autore teatrale che decide di attraversare la città per affrontare un critico che, teme, farà a pezzi la sua nuova opera la sera della prima. «Ed eccomi qui con uno spettacolo che sta per cominciare e un film che parla proprio di questa situazione» dice DeLillo, mentre il primo vero sorriso gli sboccia sul viso. Non appena la conversazione si sposta sul baseball, comincia a sentirsi più a suo agio. «I miei ricordi legati al baseball vanno molto indietro nel tempo» dice. Da sempre fan degli Yankees, DeLillo è amareggiato dagli enormi compensi dei giocatori della squadra. Per quanto forte sia la sua passione per questo sport, non ha intenzione di fare eccezioni in tempi come questi. Va allo stadio solo una volta all'anno, e per il resto non sta certo incollato davanti alla tv a guardare le partite.

DeLillo si ritira lentamente dalla conversazione, un pochino per volta, finché non so più dire con esattezza di cosa stiamo parlando, o come ci siamo arrivati. Quando la sua agente viene a reclamarlo, DeLillo assume un tono quasi bonario, e le dice scherzando che in realtà non abbiamo fatto un'intervista, ma solo giocato a carte. Poi scompare in modo così convincente che quando arrivo a casa mi aspetto che il nastro sia vuoto.

Aprile 2006

Louise Erdrich



Louise Erdrich è poetessa, libraia e autrice di romanzi di successo. Da bambina ha vissuto con la famiglia a Wahpeton, nel North Dakota. Ha frequentato la facoltà di lettere e filosofia del Dartmouth College, dove ha conosciuto suo marito, lo scrittore Michael Dorris, allora direttore del programma di studi sui nativi americani. La Erdrich ha iniziato a pubblicare poesie e racconti nel 1978, e nel 1984 ha dato alle stampe due libri: Jacklight, una raccolta di poesie, e Medicina d'amore, un romanzo formato da racconti che si intrecciano, ognuno narrato da un personaggio differente. Proprio grazie a Medicina d'amore è diventata la più giovane vincitrice del National Book Critics Circle Award per la narrativa di tutti i tempi. Con The Beet Queen, romanzo del 1986, il suo universo narrativo si è ampliato per accogliere Argus, cittadina del North Dakota a cui farà spesso ritorno nei libri successivi: tra questi ricordiamo i suoi migliori, ovvero The last Report on the Miracle at Little No Horse (2001), The Master Butcher's Singing Club (2003) e The Plague of Doves (2008). Con Dorris, che nel 1997 si è tolto la vita, la Erdrich ha cresciuto sei figli, tre dei quali adottivi. La sua prosa combina i racconti tradizionali dei nativi americani con l'originalità narrativa dei libri di William Faulkner, creando così un universo compiuto e incantato. Questi elementi sono alla base di The Plague of Doves, il suo dodicesimo romanzo, pubblicato all'epoca di questa intervista.

Tra tutti i luoghi immaginari creati dagli scrittori americani, dalla contea di Yoknapatawpha di William Faulkner a Lake Wobegon di Garrison Keillor, quello meglio definito e dettagliato è forse un piccolo villaggio del North Dakota chiamato Argus. Dopo averlo introdotto per la prima volta in *Medicina d'amore*, Louise Erdrich vi è tornata di continuo, dando vita alla riserva indiana con cui confina, alle storie d'amore che si intrecciano generazione dopo generazione, e alle mai sopite tensioni tra i cattolici franco-canadesi e i nativi ojibwe, con le loro inconciliabili idee su Dio. È incredibile che qualcuno non abbia scritto una guida della città.

Forse quello che percepisco alla Penn Station di New York, in una mattina piovosa di maggio, non è altro che un palpabile senso di sollievo. La Erdrich ha attraversato la città per parlare di *The Plague of Doves*, il primo libro dopo un po' di tempo ad avventurarsi lontano da Argus, alla scoperta di nuovi personaggi e territori. Questa volta non ha avuto bisogno di consultare l'enorme diario che tiene in coppia con Trent Duffy, il suo copy editor, né ha dovuto preoccuparsi di non perdere di vista la biografia di un qualche personaggio principale. Ha dovuto soltanto raccontare la storia, o, come preferisce dire lei, aspettare che la storia arrivasse. «Sapevo che questo particolare avvenimento avrebbe fatto parte del libro. Solo non sapevo come l'avrei trattato». Quello a cui la Erdrich fa riferimento è un avvenimento brutale. Il 13 novembre 1897 una folla di quaranta uomini fece irruzione in una prigione del North Dakota e giustiziò sommariamente tre indiani d'America – due ragazzi e un adulto – appartenenti a un gruppo sotto processo per l'assassinio di sei membri di una famiglia bianca. *The Plague of Doves* è la brillante rivisitazione di questo evento, il libro in cui prende vita un'intera comunità immaginaria del North Dakota e in cui il lettore può seguire le tracce del crimine attraverso il succedersi delle generazioni.

Al centro del romanzo c'è Mooshum, un anziano ojibwe che avrebbe dovuto essere impiccato, sopravvissuto grazie al fatto di essere un sanguemisto. Mooshum racconta la sua versione dei fatti alla nipote, Evelina Harp, quando lei si affeziona a un'insegnante che si scoprirà essere la discendente di uno degli uomini responsabili della brutale uccisione. Più in là nel libro viene a sapere che i rami dell'albero genealogico di questo delitto arrivano fino all'uomo che ama. «Non ho più potuto guardare nessuno nello stesso modo» conclude Evelina.

Come in tutti i libri della Erdrich, la vendetta è un tema centrale, questa volta complicato dal fatto che le famiglie coinvolte nell'impiccagione sono legate tra loro da matrimoni misti. La memoria diventa un campo di battaglia.

I membri della tribù mantengono in vita la storia, mentre i bianchi cercano di far finta che non sia mai accaduta. «All'inizio i bianchi avevano il potere» dice la Erdrich «ma, come ha scritto un critico: “Gli indiani hanno la storia”». Il libro è stato apprezzato negli Stati Uniti per il modo in cui l'autrice è riuscita a rappresentare questa tensione. «Ad oggi il suo lavoro più toccante» ha scritto sulle pagine del “New York Times” l'incontentabile Michiko Kakutani, mentre Philip Roth ha salutato *The Plague of Doves* come un «abbagliante capolavoro».

Nella vita come nei romanzi, la Erdrich si è sempre mossa agilmente tra queste diverse modalità di racconto e di ricordo. Il padre, Ralph, che secondo una leggenda di famiglia nacque durante un tornado, è tedesco-americano. La madre, Rita, era francese e ojibwe. Louise Erdrich, nata con il nome di Karen Louise a Little Falls, nel Minnesota, è cresciuta con i suoi sei fratelli a Wahpeton, un paesino di circa novemila abitanti dove i genitori insegnavano in una scuola dell'agenzia degli affari indiani. Uno dei pochi libri presenti in casa era *A Narrative of the Captivity and Adventures of John Tanner*, la storia di un uomo che visse insieme agli ojibwe alla fine del diciottesimo secolo.

Gli Erdrich, considerati gli eccentrici del paese, erano insegnanti rigorosi. Ralph incoraggiava i figli a studiare a memoria i versi di Frost, Tennyson, Robert Service e Longfellow, dando loro un nichelino per ogni poesia che sapevano recitare. Non sorprende che altre due Erdrich siano scrittrici – Lise, autrice di libri per bambini, e Heid, autrice di tre raccolte di versi. Anche Louise Erdrich ha pubblicato tre raccolte di poesie e quattro libri per bambini. «Ho vissuto un'infanzia molto protetta, molto dolce. Facevamo spesso passeggiate all'aria aperta. Ero circondata dagli animali. Sono cresciuta senza televisione».

E ha anche trascorso molto tempo ad ascoltare racconti. In tutti i suoi libri, incluso *The Plague of Doves*, sono gli anziani le fondamenta su cui si reggono le storie. Rappresentano la memoria antica che gli eventi di oggi spesso tendono a oscurare. «Sono stata fortunata a poter passare del tempo con i miei nonni» dice la Erdrich: ascoltava i loro racconti e faceva domande, cosa che fa ancora oggi quando torna nel North Dakota in macchina, fermandosi a bordo strada quando sente il bisogno di appuntarsi delle idee, delle impressioni. In *The Plague of Doves* c'è un personaggio esemplificativo, una donna che assilla di continuo Mooshum e i suoi fratelli per farsi raccontare “la storia vera”, per essere ben sicura della cronologia degli eventi. Le chiedo se si senta mai simile a lei, e subito esclama: «Sempre», anche se questo non sembra essere un problema. «Ancora adesso mi considero una persona che

più che raccontare ascolta».

La presenza così massiccia del passato e le radici ojibwe permeano ogni aspetto della vita della Erdrich. Ha lasciato le grandi pianure negli anni settanta per frequentare la Dartmouth University, un istituto della Ivy League fondato nel diciottesimo secolo per l'istruzione dei nativi americani nell'area del New England. È lì che ha conosciuto colui che sarebbe diventato suo marito, Michael Dorris, scrittore e antropologo. La Erdrich era tornata all'università come *writer in residence* dopo aver completato un master in scrittura creativa. Dorris la sentì leggere alcune sue poesie e ne fu colpito. Si tennero in contatto via lettera mentre lui era impegnato in lavori di ricerca sul campo in Nuova Zelanda e lei iniziava a pubblicare. In quel periodo si manteneva lavorando al Kentucky Fried Chicken e nei cantieri edili.

La Erdrich e Dorris si sono sposati nel 1981, e hanno dato vita a un rapporto anche lavorativo che è durato per più di un decennio. Dorris la incoraggiava a scrivere romanzi, arrivando a presentarsi come il suo agente quando sottoposero *Medicina d'amore* agli editori. Il libro è stato più volte rifiutato prima di arrivare a vendere quattrocentomila copie nell'edizione hardcover. La Erdrich è diventata un caso letterario, e nel 1990 è stata nominata nella categoria Most Beautiful People dalla rivista "People". Da allora la fiamma non si è più spenta. *Medicina d'amore* è il primo libro di una tetralogia che include *The Beet Queen* (1986), *Tracce* (1988) e *The Bingo Palace* (1994). Con Dorris invece ha pubblicato *Route Two* (1990) e *The Crown of Columbus* (1991). I due poi si sono separati; nella primavera del 1997, quando le pratiche di divorzio erano ormai avviate, Dorris si è ucciso.

Di lì in poi la Erdrich è stata sfuggente con la stampa, ma il suo ritmo di lavoro non ha mai rallentato. Tutte le critiche che la volevano dipendente dallo stimolo dell'ex marito sono state messe a tacere dalla mole di libri che ha scritto da allora: sei romanzi, uno dei quali, *The Last Report on the Miracles of Little No Horse*, è stato finalista per il National Book Award; quattro romanzi per bambini, di cui uno, *La casa della betulla*, è stato a sua volta finalista per il National Book Award; una raccolta di poesie e un saggio sui libri e sulle isole nel territorio degli ojibwe. Inoltre ha fondato Birchbark Books, una libreria no-profit a Minneapolis, ha cresciuto i suoi figli, ha continuato a studiare la lingua ojibwe, che temeva si stesse perdendo, e ha tenuto diversi workshop di scrittura presso la riserva indiana Turtle Mountain, nel North Dakota, con le sue due sorelle.

La sua vita, insomma, va veloce, e non si direbbe che stia volentieri ferma ad aspettare. Eppure di persona è quieta e modesta. Dev'essersi appellata a

queste qualità mentre “aspettava” *The Plague of Doves*, che era già dentro di lei fin dall’inizio degli anni ottanta, mentre ancora lavorava su altri libri. Le voci dei personaggi principali – uno studente, un giudice, un nonno e un medico – sono arrivate col tempo, un pezzo alla volta. «La scrittura di un libro per me è imprevedibile. Non so davvero da dove arrivino le voci. La sensazione è quella di trascrivere ciò che mi raccontano».

A volte la Erdrich sembra più una sensitiva che non una scrittrice, ma ci tiene a correggere questa impressione. «La voce che prenderà il controllo di una storia sarà quella di un personaggio che stai preparando da tempo» dice. E in venticinque anni di carriera, questi personaggi le hanno insegnato quanto il mondo possa essere crudele. «È contro la mia natura credere che la gente possa essere malvagia. Non ho visto molta crudeltà nella mia infanzia, per cui mi ci è voluto molto per capire che il mondo era diverso da quello che avevo conosciuto da bambina».

Si direbbe che con *The Plague of Doves* ogni confusione sia svanita.

Giugno 2008

Norman Mailer



Norman Mailer è stato scrittore, sceneggiatore, biografo, giornalista, editore e candidato sindaco, tra le altre cose. Nato a Long Branch, New Jersey, nel 1923, è cresciuto nella Brooklyn raccontata da Bernard Malamud, e si è fatto strada fino ad Harvard, dove ha studiato ingegneria navale. Arruolatosi nell'esercito, ha combattuto nella seconda guerra mondiale, esperienza che ha finito per fungere da catalizzatore della sua carriera di scrittore, pur non avendo partecipato a nessuna grande battaglia. Il potente romanzo d'esordio di Mailer, Il nudo e il morto, è stato pubblicato nel 1948, pochi anni dopo la fine della guerra, ed è rimasto nella lista dei best seller del "New York Times" per oltre un anno. Sono seguiti a breve distanza di tempo La costa dei barbari (1951), ambientato in una pensione nei giorni della New Left, e Il parco dei cervi (1955), che racconta le esperienze di Mailer a Hollywood. Entrambi i romanzi hanno contribuito a mostrare Mailer come lo scrittore pronto a rompere ogni tabù. Dalla metà degli anni cinquanta fino alla metà dei sessanta, ha reinventato il proprio modo di scrivere impegnandosi in inchieste che univano il punto di vista soggettivo con tutte le inflessioni e l'energia della narrativa raccontata in prima persona. Ha riunito questi scritti in Pubblicità per me stesso (1959) e Rapporti al Presidente (1963), per ritornare infine alla narrativa con Un sogno americano (1965), romanzo pubblicato a puntate sull'"Esquire". Ma la più riuscita reinvenzione di se stesso è arrivata nel 1979, quando, dopo una serie di romanzi deboli e troppo ambiziosi, ha scritto Il canto del boia, basato sulla vita di un assassino, Gary Gilmore. La carriera di Mailer è stata costellata da sputi, scazzottate, rotture – com'è noto, ha accoltellato la sua seconda moglie a una festa – e promesse di ritorno alla normalità. Si è sposato sei volte e ha avuto nove figli. All'epoca di questa intervista era ormai un leone a riposo nella cittadina di Provincetown, nel Massachusetts.

C'è stato un tempo in cui Norman Mailer parlava molto frequentemente del Grande Libro. L'argomento era sfuggente come Moby Dick per il capitano Achab: si faceva vedere in acque periferiche nelle interviste degli anni cinquanta, ricompariva in superficie e poi spariva in acque profonde e oscure, dalle quali tornava a fare capolino solo all'avvicinarsi della data di pubblicazione di un nuovo libro.

Passavano gli anni, e ad ogni romanzo, da *Un sogno americano* a *Il canto del boia*, sembrava che finalmente Mailer sarebbe riuscito a trascinare la sua preda a riva.

Joan Didion sostiene che Mailer ce l'ha fatta a catturare il suo grande trofeo, addirittura quattro volte, secondo quanto ha scritto sulla "New York Review of Books", ma il grande leone non ne sembra davvero convinto. A ottantaquattro anni, il più "pugilistico" degli scrittori americani ha cominciato a fare qualcosa di stravagante: dire che probabilmente non ce la farà mai.

«Posso aver detto qualcosa, cinquant'anni fa, sul tipo di libro che avrei scritto» dice Mailer nella sua casa di Provincetown, nel Massachusetts, villaggio di pescatori sulla punta estrema di Cape Cod oggi diventato una frequentata meta turistica. «Ma non ho alcuna intenzione di star dietro a quelle promesse».

La cosa davvero curiosa è che Norman Mailer pronuncia questa frase pochi giorni prima della pubblicazione del suo trentaseiesimo libro, *Il castello nella foresta*, un romanzo temerario che racconta i primi diciassette anni della vita di Hitler attraverso gli occhi di D.T., l'assistente del diavolo in persona. Mailer ha lavorato a questo libro abbastanza a lungo da non ricordare più il momento esatto dell'inizio. Nel frattempo le sue ginocchia hanno cominciato a cedere, e ormai è costretto a camminare con l'aiuto di due bastoni. Durante l'intervista rimane seduto per tutto il tempo.

«Una delle prime recensioni del libro mi ha fatto andare davvero su tutte le furie, anche se nel complesso era favorevole» dice, mostrando nell'espressione un guizzo della ferocia di un tempo, il sorriso che si trasforma in ghigno. «Diciamo pure che mi ha fatto incazzare come una bestia. Perché il recensore dice – anche se la prende molto alla larga, è ovvio – "Norman Mailer sta solo riscrivendo Freud". E perché? Perché parlo della pipì a letto? Be', con nove figli... se permetti ne so qualcosa, di pipì a letto».

Le prove di quest'ultima affermazione lo circondano. I tavolini del salotto straripano di foto dei figli. Alle pareti sono appesi diversi suoi ritratti, tra cui uno molto grande nello studio che mostra lo scrittore con la sua sesta moglie, Norris Church Mailer, e un amico all'Avana, Cuba. Le grandi finestre della

casa si aprono sulla baia e sull'oceano.

In questo scenario così confortevole è strano che Norman Mailer abbia sentito il bisogno di sporcarsi le mani con «la puzza di urina, la merda e il sangue di Lutero» che sono così pervasivi nel *Castello nella foresta*.

Eppure, come hanno fatto notare molti critici, è proprio quello che ha fatto. Mailer ha scritto un libro decisamente *dirty*, sporco, che tra le altre cose fa tornare indietro le lancette dell'orologio della cosmologia americana di circa sessant'anni. Nella visione di Mailer il mondo è governato da un triumvirato: Dio, l'uomo e il diavolo; e Hitler, in quest'ottica, sarebbe stata la risposta del demonio a Gesù Cristo.

La scena più vivida del *Castello nella foresta* è la descrizione dell'osceno, turbolento e incestuoso concepimento di Hitler, con il diavolo che si trasferisce nell'anima del giovane Adolf nell'istante esatto dell'orgasmo. Potrebbe sembrare una provocazione, ma Mailer dice di fare sul serio. «In qualche modo riusciamo a capire Stalin. Una delle sue caratteristiche era l'essere uno degli uomini più forti di tutta la Russia. Ma Hitler non era affatto un duro: è come se una serie di oscuri "talenti" gli siano stati forniti in un momento straordinario».

Norman Mailer sostiene che tali doni, senza dubbio, non possono che provenire dal demonio, una forza costantemente al lavoro. «Ogni anno ci sono mille, forse un milione di persone contaminate dal diavolo. Poi alcune danno frutti, altre non ne danno».

Hitler è stato, secondo l'autore del *Castello nella foresta*, uno dei punti più alti dell'operato del demonio, un fatto di cui sua madre era certa fin dall'inizio. «Mia madre aveva molta paura di Hitler» dice. «Quando ancora avevo nove anni, mia madre aveva capito, molto prima dei politici dell'epoca, che Hitler si sarebbe rivelato un disastro, un vero mostro, che avrebbe fatto fuori metà degli ebrei, se non addirittura tutti».

Norman Mailer ha pensato molto a questo libro, ma prima ha voluto cimentarsi con *Il Vangelo secondo il Figlio*, che racconta la storia di Cristo in prima persona. L'idea gli è venuta in una camera d'albergo parigina quando, una notte, non riuscendo ad addormentarsi, ha preso in mano la Bibbia: «Ho pensato: "Ecco un libro davvero buffo. Ci sono frasi degne di Shakespeare, ma nel complesso è orrendo". Poi ho pensato ancora: "Ci sono almeno cento scrittori al mondo che potrebbero fare di meglio... E io sono uno di loro"».

Così Mailer ha riscritto il Vangelo, i critici l'hanno fatto letteralmente a pezzi, e oggi lui stesso è disposto ad ammettere che sapeva «di non aver fatto un buon lavoro. Era come se non mi sentissi all'altezza del materiale che

avevo di fronte» dice, mostrando, tutto sommato, un certo buon senso.

Ma con Adolf Hitler questo problema non si è posto. Innanzitutto passare del tempo con un uomo terribile non è poi così difficile, come lo scrittore ha potuto sperimentare appieno nel suo lavoro su Lee Harvey Oswald per *Il racconto di Oswald. Un mistero americano*. «Sai che i personaggi non sono lì per farti contento con la loro bontà d'animo o con la loro umanità. Puoi anche scrivere di un mostro, ma nella misura in cui ti piace scrivere, ti piacerà il prodotto del tuo lavoro».

Mailer era abituato a delle vere e proprie maratone di scrittura, ma al momento riesce a scrivere per cinque o sei ore al giorno al massimo, talvolta senza interrompere per il pranzo se è concentrato sul testo.

Il libro contiene una bibliografia piuttosto estesa, ma in molte delle sue parti Mailer si è divertito a pescare nel torbido. «Si sa molto poco dell'infanzia di Hitler. Lui stesso ha cercato, nei limiti del possibile, di far sparire ogni traccia». E così Mailer ha avuto mano libera.

All'inizio della sua carriera avrebbe potuto risentire dell'ansia che un tale progetto può procurare, essendo a conoscenza del tipo di critiche cui ci si espone. Oggi dice di non averci neanche pensato. «Uno dei vantaggi della vecchiaia è che davvero non te ne frega più niente di niente. Cosa vuoi che mi possano fare, venire qua ad ammazzarmi? Accomodatevi! Fate di me un martire! Rendetemi immortale!».

In qualità di scrittore ebreo, Mailer ha deciso di affrontare Hitler a mente fredda. «Ricordo la prima volta che sono stato in Germania, negli anni cinquanta. Ero sempre in allerta». Ma ora non più, e alla luce degli eventi in corso crede che per gli americani ci possa essere qualcosa da imparare.

«Ho la sensazione che tutte le nazioni possano diventare dei "mostri". Negli ultimi anni non dico che l'America lo sia diventata ma, per la prima volta nella nostra storia, credo sia un esito possibile».

In altre parole, il diavolo non è l'unico responsabile dell'ascesa di Hitler al potere: alcune circostanze l'hanno resa possibile. La parola chiave è *vigilanza*. «Date le condizioni terribili in cui versava la Germania dopo la prima guerra mondiale, e non parlo solo della vergogna e dell'umiliazione per aver perso la prima guerra mondiale in modo così bruciante, così totale» dice Mailer nel tratteggiare il contesto sociale dell'ascesa di Hitler «ecco... dato tutto questo, c'erano i presupposti perché un mostro potesse prendere il potere».

Tuttavia le circostanze non sono sufficienti a creare un nuovo Hitler, secondo Mailer. «Non posso certo giurarci. Quello che voglio dire è che non

riusciremo a capire tutto ciò finché non torneremo a pensare che alla fine Dio e il diavolo esistono davvero!».

Febbraio 2007

James Wood



James Wood è un critico letterario, scrive romanzi e insegna ad Harvard. Figlio di un professore di zoologia di Durham, in Inghilterra, ha frequentato l'Eton College e ha studiato inglese al Jesus College di Cambridge. Wood ha cominciato la sua carriera molto giovane, e a meno di trent'anni era il principale critico letterario del "Guardian". La voce di Wood e il suo fiero approccio estetico alla critica lo hanno messo in luce in un decennio in cui si è molto discusso di lotta per le politiche identitarie. Ha incontrato Leon Wieseltier, editor della sezione letteraria di "New Republic", durante un viaggio a Londra; dopodiché ha cominciato a lavorare come critico per la rivista, posizione da cui ha lanciato attacchi pesantissimi all'opera di Don DeLillo, Toni Morrison e Philip Roth. Nel 2007 è entrato a far parte del "New Yorker", e qui le sue recensioni feroci hanno lasciato spazio, in una certa misura, a uno spirito più indagatore. Ha pubblicato quattro raccolte di saggi e recensioni e il libro Come funzionano i romanzi (2008), che è stato l'occasione di questa intervista. Woods vive a Cambridge, in Massachusetts, con la moglie, la scrittrice Claire Messud.

Negli ultimi quindici anni il critico letterario più temuto del mondo è stato un alto, magro e amabile gentiluomo di Durham, con la testa spelacchiata e modi molto pacati. «Concordo con Randall Jarrell: un critico che non sia in grado di elogiare non è un critico» dice James Wood, quarantadue anni, seduto in un bar vuoto vicino all'università di Harvard, dove insegna. Ma questo non somiglia gran che al Wood che i lettori conoscono: il Wood pancia a terra nella giungla, mentre la più succulenta cacciagione di romanzieri gli si muove attorno, carica di premi, offrendo il fianco ai suoi dardi. Toni Morrison, ha scritto Wood, «ama il suo linguaggio più di quanto non ami i suoi personaggi», Don DeLillo ha sdoganato una cultura in cui chiunque abbia un notebook e un minimo di paranoia è un genio, e John Updike non sa quando è ora di fermarsi. «Sembra che per John Updike sia più facile trattenere uno sbadiglio che trattenersi dallo scrivere un libro» ha commentato riferendosi alla sua raccolta di racconti, *Licks of Love*.

In questa giornata fredda e ventosa, Wood non rinnega queste affermazioni, ma ammette di avere esaurito la vena polemica; e se gli editori volessero mandare i loro più sentiti ringraziamenti a chi ha permesso un simile cambiamento, dovrebbero cominciare con i suoi studenti. «Mi sono reso conto che mi muovevo su due binari distinti» dice Wood con un leggero imbarazzo. «Nei miei pezzi polemizzavo sulle cose che non mi piacevano, ma non lo facevo quasi mai a lezione. Non puoi farlo con gli studenti, non è giusto influenzarli». Il nuovo libro di Wood, il conciso e godibile *Come funzionano i romanzi*, è nato da questo impegno con i suoi allievi: è un tentativo di mostrare che cosa gli piace e di spiegare la sua concezione di romanzo. Strutturato in 123 brevi sezioni, il libro parla di narrazione, stile, dettagli e altri elementi fondamentali, nella prosa frizzante tipica di Wood, ma con una grande differenza: il tono dominante è l'elogio. Qui sono i suoi maestri a farci vedere come si fa: Henry James, che usa quello che Wood chiama "stile indiretto libero" in *Quel che sapeva Maisie*; la padronanza dei dettagli che mostra il George Orwell di *Un'impiccagione*; l'abile manipolazione dell'empatia del lettore da parte di McEwan in *Espiazione*. Per Wood il romanzo moderno nasce con Flaubert, quando si è cominciato ad assistere a un'operazione di revisione e rimodellamento, senza più il peso di quel narratore chiacchierone che si trovava in Balzac o in Walter Scott.

Secondo Wood, attraverso lo stile indiretto libero – con cui intende, in poche parole, la narrazione in terza persona che aderisce a un personaggio o a un altro – il romanzo ci ha mostrato più cose sulla coscienza di qualsiasi altra forma d'arte. È anche convinto, però, che negli ultimi anni il romanzo si sia

gonfiato di fatti e verbosità inutili, specie quello americano. Sepolto dentro *Le correzioni*, per esempio, gli sembrava si celasse un ottimo lavoro, se solo Jonathan Franzen non lo avesse caricato di così tanta erudizione. «Il risultato, almeno in America, sono romanzi di estrema consapevolezza di sé che però non contengono alcun sé al loro interno» ha scritto Wood in un pezzo a proposito del romanzo sociale americano che Franzen e altri stavano scrivendo, «libri stranamente immobili e molto brillanti, in cui capitano un milione di cose ma non c'è un solo essere umano».

Un tempo Wood avrebbe sottolineato a più riprese questo concetto nei suoi articoli, ma ora sente di poter avere un effetto più grande condividendo le sue opinioni con gli studenti. «Ho sentito una vera intesa» dice in particolare dei suoi studenti del Master of Fine Arts della Columbia University, «perché erano persone molto interessate alla tecnica, e avevano voglia di far tesoro di quello che avevano imparato e metterlo in pratica. Questa è stata la mia occasione per dire “Vedete, questa cosa chiamata *stile indiretto libero* la fate tutti, è istintiva, comunque la chiamiate. Per ricostruire la sua storia potete andare indietro fino a Jane Austen, o persino alla Bibbia, e vedrete che è endemico alla narrativa. Io sono qui solo per fornirvi un po' di terminologia, e per ripercorrerne in breve la storia”».

Per molti versi Wood è perfettamente adatto a questo ruolo: mentre gli altri ragazzi della sua età giocavano a rugby, lui passava il tempo a leggere libri di critica di F.R. Leavis, Irving Howe e Ford Madox Ford. «Suona da sfigati» dice ridendo «eppure le cose stavano proprio così: me ne stavo seduto sul letto a leggere quella roba». Aveva anche un'ossessione per gli Stati Uniti. «Ho attraversato una fase in cui amavo tutto quello che aveva a che fare con l'America» ricorda. «Poi a ventun anni qualcuno mi ha dato *Sportswriter* di Richard Ford. Quel libro mi ha fatto perdere la testa. Nessuno in Inghilterra comincia un libro così: “Mi chiamo Frank Bascombe. Faccio il giornalista sportivo”».

A Cambridge Wood ha incontrato la scrittrice canadese-americana Claire Messud, con cui ora ha due bambini, Livia e Lucian. Mentre la Messud iniziava la sua carriera letteraria, Wood trascorse quei dieci anni a Londra, per farsi un nome come critico. Alla fine però si è sentito soffocare dall'ambiente. «Ero arrivato al punto in cui sapevo chi era *in* e chi *out*, seguivo tutte le rubriche dei giornali e tenevo d'occhio chi faceva cosa. E mi odiavo per sentirmi parte di quell'ambiente».

Nel 1995, Wood ha incontrato l'editor Leon Wieseltier a Londra e vi ha riconosciuto uno spirito affine al suo. Wieseltier l'ha invitato a scrivere per

“New Republic”, di cui curava la sezione letteraria, e Wood ha colto al volo l’occasione per trasferirsi negli Stati Uniti. «Ho sempre avuto l’impressione che in America ci fosse più spazio per muoversi» dice Wood. «C’è così tanto spazio che la gente in linea di massima ti lascerà in pace a fare il tuo lavoro».

Ebbe un successo immediato: arrivando da fuori, Wood fece una strage tra alcuni dei nomi più venerati d’America; un ruolo che Dale Peck aveva cercato di ricoprire senza successo, perché un bravo polemista deve essere in grado non solo di distruggere, ma anche di indicare un nuovo modo di pensare. Eppure, Wood ha presto scoperto quanto il paese potesse essere piccolo.

Nel 1996 ha partecipato alla cena per il PEN/Faulkner Award. Il romanzo della Messud *When the World Was Steady* era finalista, insieme a *Il giorno dell’indipendenza* di Ford, su cui Wood aveva scritto una recensione non del tutto positiva. «Più o meno a metà della cena mi sentii addosso un’ombra. Era Richard Ford, che mi mise una mano sulla spalla e con quella sua voce mi disse: “Dobbiamo parlare”. “Dobbiamo andarcene!”, ho detto a Claire». Wood riuscì a sottrarsi al suo appuntamento con Ford.

Nel 1999 Wood ha pubblicato alcuni dei suoi scritti in un libro, *The Broken Estate*. Quel libro – con il suo seguito *The Irresponsible Self: On Laughter and the Novel* – è diventato una sorta di stretta di mano segreta per aspiranti critici. Nel 2003 ha pubblicato un romanzo, *The Book Against God*, che contro ogni aspettativa è stato accolto con scarsa animosità. «In generale sono stati tutti molto gentili» dice Wood «ma so che se pubblicassi di nuovo quel romanzo ci sono cose che cambierei a altre che farei meglio».

Nel frattempo si è guadagnato la possibilità di raggiungere un pubblico più ampio con le sue recensioni: nell’autunno del 2007 è passato da “New Republic” al “New Yorker”, dove affianca Updike tra i principali critici letterari. Se condividere tale posizione lo imbarazza, lui non lo dice. In realtà sembra che Wood stia imparando molto ascoltando i critici più giovani. «Credo che questo sia un momento d’oro per la critica», un periodo che coincide con l’infanzia dei suoi figli, a cui legge Beatrix Potter e il *Peter Pan* di J.M. Barrie, tra gli altri, ricordandosi di quanto sia bella certa letteratura, e di quanto poco tempo abbia a disposizione uno scrittore per conquistare i propri lettori. «Analizzano le fiabe in modo spietato» dice Wood con una punta d’orgoglio per la perspicacia dei suoi figli. «E hanno ragione, a volte annoiano anche me».

Gennaio 2008



Margaret Atwood

Margaret Atwood è una romanziera, autrice di racconti, antologista, poetessa e attivista ambientale canadese. Insieme a quelli di Joyce Carol Oates e Adrienne Rich, i racconti e i romanzi di Margaret Atwood sono diventati testi fondamentali per il movimento femminista, e le sono valsi quasi tutti i più grandi premi letterari, dal Booker Prize al Governor General's Award (per due volte). Nata a Ottawa nel 1939, ha trascorso gran parte della sua infanzia esplorando i boschi del Quebec settentrionale. Il suo romanzo d'esordio, La donna da mangiare (1969), indaga e sovverte gli stereotipi di genere attraverso la storia di una donna che comincia a sentirsi come se il suo corpo e la sua mente fossero separati. Tornare a galla (1972) e Lady Oracolo (1976) hanno arricchito il ventaglio di toni di cui la Atwood si serve, e intensificato il potere mitico della sua analisi del ruolo delle donne nella società. Nel suo testo più noto, Il racconto dell'ancella (1985), la Atwood ha anticipato l'opera apocalittica di Cormac McCarthy, immaginando che il Nord America sia stato conquistato da una teocrazia sciovinista e ribattezzato Repubblica di Gilead, al cui interno le donne, e gli indesiderati, sono privati di ogni diritto.

L'amore, le relazioni, e i confini fluttuanti tra verità e falsità nella narrazione, costituiscono il nucleo dei suoi best seller – La donna che rubava i mariti (1993), L'altra Grace (1996) e L'assassino cieco (2000) – con cui ha vinto il Booker Prize. Le riflessioni della Atwood su natura, sistema bancario e fantascienza hanno nutrito gran parte della sua produzione di non fiction di maggior impatto. Spesso i suoi racconti si muovono sul confine tra prosa e poesia. La ho incontrata in occasione dell'uscita di Disordine morale, uno dei tre libri che ha pubblicato nel 2006.

In libreria la maggior parte degli autori trova posto in una sola sezione, ma non Margaret Atwood. Dal suo esordio, negli anni sessanta, la scrittrice canadese autrice di *Il racconto dell'ancella* si è cimentata praticamente in tutti i generi possibili: poesia, racconto, letteratura per ragazzi, thriller, un romanzo rosa, critica, fantascienza. «Non ho mai scritto un western» dice, seduta in una grande suite di un hotel di New York, dove si è recata per intervistare lo storico Thomas Cahill di fronte al pubblico di una biblioteca cittadina. «Credo di essere così perché non ho mai frequentato una scuola di scrittura creativa e perché nessuno mi ha mai detto di comportarmi in modo diverso. Nessuno mi ha detto, “Devi specializzarti” o “Santo cielo, controllati”». Quindi non l'ha fatto. Ma ora la Atwood è in procinto di affrontare il ruolo più improbabile ricoperto finora, e non meno avventuroso della creazione su pagina o delle interviste su un palcoscenico: quello dell'inventore.

La Atwood è la mente che sta dietro LongPen, un dispositivo lanciato di recente che permette di firmare a distanza: per esempio, un autore a Miami potrebbe fare un autografo al cliente di una libreria di Mombasa, e un avvocato a Minneapolis potrebbe firmare documenti a Manitoba. «È una penna lunghissima» dice la Atwood. «Mi piace dire che l'inchiostro è in un'altra città». L'estremità in mano all'autore comprende un sistema per le video conferenze, una tavoletta elettronica e una penna magnetica; l'estremità del ricevente, collegata all'altra via internet, è formata invece da uno schermo e dal documento da firmare. Nelle prime dimostrazioni, la penna non ha sempre dato risultati eccellenti, ma la Atwood è convinta che sia ormai pronta per affrontare il mondo. «Puoi usarla per scrivere qualsiasi cosa» dice con un luccichio nello sguardo. «Puoi anche fare piccoli disegni. Riproduce ogni tratto proprio come se disegnassi dal vero».

Di recente l'autrice ha fatto una dimostrazione del prodotto a Toronto. Alice Munro, sorella letteraria della Atwood e a sua volta una delle più celebri autrici canadesi, ha firmato libri in una libreria di Toronto senza muoversi dall'Ontario meridionale, dove si trovava. La Atwood l'ha anche intervistata con il supporto di quel marchingegno. La partecipazione della Munro non è stata solo una buona pubblicità; ha anche sottolineato il motivo per cui è così sensato che dietro una simile invenzione ci sia proprio un'autrice canadese, che l'ha sviluppata grazie a un'azienda con base a Toronto e fondata dalla stessa Atwood, la Unotchit. «Il Canada è un posto davvero enorme» dice «certo, c'è Amazon.ca e molte librerie in più rispetto a prima, ma per molte persone potrebbe ancora essere difficile riuscire a

incontrare un autore».

La Atwood ne sa qualcosa, perché ai tempi in cui andava in giro per tutto il paese, all'inizio della sua carriera, essere un autore in tour non era proprio il massimo. «Negli anni sessanta e settanta alcuni dei posti in cui andavo non avevano neanche le librerie» dice. «Quindi portavi i tuoi libri agli incontri nelle palestre delle scuole, li vendevi, facevi cassa, mettevi i contanti in una busta e li portavi all'editore».

Ora è pubblicata in trentacinque paesi. I suoi editori la mandano in aereo in giro per il mondo per incontrare il pubblico nelle grandi librerie; ma tutti questi viaggi promozionali non sembrano averle sottratto il tempo per scrivere. Negli ultimi diciannove mesi la Atwood ha pubblicato una raccolta di saggi, due di racconti e un libro basato sulla vita della moglie di Ulisse, *The Penelopiad*. Quest'ultimo è stato presentato in un teatro di Londra, con la stessa Atwood nel ruolo di Penelope.

Ammette che l'essersi affermata come superstar della letteratura ha in effetti ridotto il tempo a sua disposizione, ma che ciò è anche un trionfo. Per un certo periodo il ruolo dell'autrice nella sua stessa produzione è stato eclissato dalla teoria che si portava dietro. Negli anni ottanta e novanta, infatti, l'opera della Atwood – con le sue continue esplorazioni in ambiti quali l'identità femminile, la violenza e la natura canadese – ha dovuto fare i conti con la teoria decostruzionista, che postulava che non esiste un autore, ma soltanto un testo. Le cose oggi sono cambiate, dice con un ghigno da Stregatto. L'importanza della teoria postmoderna è andata svanendo. «Sono felice di poter dire che gli autori sono di nuovo vivi e vegeti». È una rinascita opportuna: dopotutto, i romanzi e i racconti della Atwood, come la recente raccolta intrisa di riferimenti, *Disordine morale*, hanno spesso a che vedere con la lotta di una donna per liberarsi dalla propria identità, o dall'identità che gli altri vogliono imporle. «In gran parte tu sei la tua storia» spiega la Atwood, «ma le versioni altrui di te saranno diverse l'una dall'altra, e saranno tutte differenti dalla tua».

Margaret Atwood ne era consapevole già da ragazza, ma questa consapevolezza è aumentata, ora che è un'icona letteraria, esaminando qualcosa che uno dei suoi due biografi ha scritto su di lei. «Raccontava un aneddoto su di me ad Harvard secondo cui tenevo una vongola sulla mia scrivania, e quando mi è stato chiesto il perché, io avrei risposto: "Era molto fedele"». Sospira, stanca. «Allora, prima di tutto non puoi tenere una vongola in un barattolo per più di ventiquattro ore circa: morirà. Secondo, non ho mai tenuto una vongola in un barattolo sulla mia scrivania. Terzo, l'aneddoto era

una sorta di variazione di una storia vera che riguarda mia cognata, non me. Aveva un paguro domestico di cui aveva detto: “È molto fedele”. Ma finì male, perché lo misero in un acquario sopra un televisore, e finì bollito...».

Ora, grazie alla sua invenzione, i lettori lontani da Toronto sapranno ciò che Margaret Atwood tiene davvero sulla scrivania: una piccola penna dalla forma bizzarra. Quello che sta scrivendo con la sua penna “vera” rimane invece un mistero. È tentata di scrivere un western? «Non parlo mai delle mie tentazioni» risponde.

Dicembre 2006

Mohsin Hamid



La vita ha donato a Mohsin Hamid la rara capacità di una visione stereoscopica dei pericoli sottesi alla cultura globalizzata. È cresciuto tra il Pakistan, dove è nato nel 1971, e gli Stati Uniti, dove suo padre, economista, insegnava all'università. Hamid ha frequentato Princeton con Toni Morrison e Joyce Carol Oates, ma ha proseguito studiando legge ad Harvard, per approdare infine alla McKinsey Consulting, in cui ha lavorato per ripagare il suo debito universitario. Nei tre mesi all'anno in cui gli era concesso scrivere ha lavorato alla stesura del suo primo romanzo, Nero Pakistan (2000), una specie di Le mille luci di New York ambientato sullo sfondo della sfida nucleare tra Pakistan e India. Per scrivere il suo secondo romanzo, Il fondamentalista riluttante (2007), gli ci sono voluti sette anni, durante i quali si è trasferito a Londra e ha lavorato per un'agenzia di marketing e comunicazione. L'ho incontrato in questo periodo. Due anni dopo si è ritrasferito a Lahore, in Pakistan, dove ha messo su famiglia e ha concluso il suo terzo romanzo.

Nei sei anni successivi all'attacco dell'11 settembre 2001 le librerie occidentali hanno proposto un corso accelerato di terrorismo e fondamentalismo islamico, in cui non hanno tenuto banco soltanto gli storici o i giornalisti: è infatti cresciuto il numero di romanzi in cui si raccontavano le conseguenze del terrorismo, da *Terrorista* di John Updike a *Molto forte, incredibilmente vicino* di Jonathan Safran Foer.

Ora però siamo di fronte a un caso letterario senza precedenti: un romanzo sull'America post-11 settembre scritto da un autore musulmano; e la musica suona subito leggermente diversa. «Per quanto orribili e sbagliati» dice Mohsin Hamid «gli attacchi dell'11 settembre sono stati una voce all'interno di una conversazione. Qualcosa di terribile stava parlando all'America, e la risposta al messaggio, subito intercettato a livello politico, è stata: “Non vogliamo sentirlo”». Quando Susan Sontag si esprime in modo simile sulle pagine del “New Yorker”, due settimane dopo l'attacco, il suo commento fu accusato da più parti di essere non solo poco opportuno, ma soprattutto poco patriottico.

Seduto nel bar di un hotel a Lower Manhattan, Hamid è convinto che questo sia il momento giusto per riprendere quella conversazione; e spera che il suo secondo romanzo, *Il fondamentalista riluttante*, in quei giorni finalista per il Booker Prize, possa essere d'aiuto. La voce narrante è quella di Changez, pakistano, che in un bar di Lahore racconta la storia della sua vita a un americano che potrebbe (ma anche no) essere un agente della CIA venuto a ucciderlo. In una serie di brevi capitoli simili a monologhi, Changez racconta di essere arrivato negli Stati Uniti grazie a una borsa di studio, di essersi distinto a Princeton e di aver ottenuto un prestigioso lavoro in una società di consulenza, finendo col fare in fretta carriera. Il suo desiderio di essere accettato, però, si fa così possente che Changez arriva al punto di perdere la propria identità, come testimoniano i suoi sforzi disperati per guadagnarsi l'affetto di una donna bianca americana.

«Non è la storia di qualcuno che inizia odiando qualcosa» dice Hamid, ansioso di far sapere che non si tratta di un libro antiamericano. «È qualcuno che ama qualcosa così tanto da essere disposto a comportarsi in modi che, di fronte a un rifiuto amoroso, risultano umilianti». Hamid sa come si sente Changez: si è trasferito negli Stati Uniti per frequentare Princeton e Harvard, per poi lavorare per alcuni anni a Manhattan per la McKinsey, tipica società di consulenza dove la competizione è tutto. Hamid dice che lì l'esaurimento nervoso, accompagnato dalla sensazione di aver prosciugato ogni risorsa fisica, è il sentimento più diffuso; in quanto pakistano, però, il suo malessere

aveva una nota più acuta, più intima. Ha assistito all'abile uso che gli Stati Uniti hanno fatto del loro potere ai danni del Pakistan nella sua sfida nucleare con l'India. Come il suo personaggio, è stato scambiato per arabo, e osservare l'America post-11 settembre esultare per l'invasione dei paesi musulmani è stato molto doloroso. Doppia mente doloroso, perché Hamid aveva già vissuto in California, da ragazzo; dopo essere rimpatriato con la sua famiglia, è poi tornato negli Stati Uniti per andare all'università. Ancora oggi, dice, «non posso separare l'America da me».

Hamid è convinto che questo sentimento, oltre che per sé, valga anche per quelle zone del mondo che guardano agli Stati Uniti con disprezzo: è convinto che eco americane si avvertano persino nella dottrina dell'Islam radicale, specie nelle figure dei martiri che assurgono al ruolo di eroi. «L'immaginario cinematografico, narrativo e culturale di gran parte del mondo è pesantemente influenzato dall'America» dice. Gli attentatori si considerano «i cavalieri erranti dei tempi moderni. Invece di uccidere draghi, ammazzano tremila innocenti. Non afferrare l'americanità di tutto questo equivale a dire che gli Stati Uniti non hanno capito quello che sta succedendo». Inoltre, dice, i kamikaze non sono «alieni che vengono da chissà dove... il mondo da cui provengono è il nostro, a parte alcune differenze».

Hamid, che ora lavora part-time in un'agenzia di comunicazione a Londra, sa che ciò che sta cercando di cogliere in questo romanzo è uno spostamento radicale nel pensiero americano, ma sa anche che ci sono degli ostacoli: per esempio, il ritratto stereotipato che i media americani offrono di arabi e pakistani. «Il presentatore del talk-show più seguito in Pakistan è un travestito» dice Hamid. «Abbiamo una vasta scena indie, modelle che vanno in passerella praticamente nude, rave in cui l'ecstasy la fa da padrona». Ma queste cose non vengono trasmesse dalla tv americana, dice. Al loro posto invece mostrano «quei tizi nelle caverne».

E a proposito di tutte le narrazioni sull'Islam nate dall'11 settembre, autobiografiche o di fantasia che siano, Hamid ha la sensazione che troppo spesso siano il frutto di un punto di vista ben preciso. «Le storie che [gli americani] leggono ora arrivano quasi esclusivamente da gente che ha scelto, spesso in seguito a circostanze molto sfortunate, di rifiutare del tutto quella parte di sé. Le storie di Ayaan Hirsi Ali o di Salman Rushdie sono le storie dei musulmani che odiano l'Islam».

Un altro esempio è *Terrorista* di John Updike, un libro che Hamid ha letto con frustrazione. «Quello che è interessante constatare di *Terrorista* è fino a che punto un romanziere di talento possa fallire la realizzazione di un

progetto. E fallisce per gli stessi motivi per cui l’America, intesa come progetto, fallisce: la sponda dell’empatia è semplicemente troppo lontana perché possa essere raggiunta». *Il fondamentalista riluttante* è il tentativo di Hamid di ridurre un po’ quella distanza, di fare da ponte su un abisso che è stato riempito di retorica. In meno di duecento pagine può non essere molto, ma è comunque qualcosa.

Ottobre 2007



Richard Powers

Richard Powers è uno dei romanzieri più intelligenti del mondo. Uno studio attento dei suoi libri può gettar luce su qualsiasi argomento, dal canto corale ai linguaggi di programmazione dei computer. È nato nel 1957 a Evanstons, nell'Illinois, e si è trasferito in Thailandia con la famiglia a undici anni. È ritornato negli Stati Uniti in tempo per frequentare le scuole superiori, dopo aver sviluppato la passione per la musica e aver imparato a suonare chitarra, violoncello e clarinetto. Dopo aver terminato gli studi universitari, nel 1980, si è trasferito a Boston e ha cominciato a lavorare come programmatore. È stata una carriera breve: si è licenziato, dopo aver visto la fotografia Young Farmers di August Sander, per poter iniziare il suo primo romanzo, Tre contadini che vanno a ballare... (1985). I sette libri successivi sono stati, in un certo senso, meditazioni sul mondo che Powers si era lasciato alle spalle: la capacità di quantificare tipica della scienza e della tecnologia, e l'incapacità del cuore umano di restare all'interno dei propri confini. Powers ha fatto a pezzi la propria etichetta di romanziere "cervellone" nel 2006 con il suo commovente e misterioso nono romanzo, Il fabbricante di eco, su cui è incentrata questa intervista rilasciata un'ora prima che vincessesse il National Book Award. Nel 2009 ha pubblicato il suo decimo romanzo, Generosity.

Appena arrivato alla cerimonia per il National Book Award, Richard Powers fa una scoperta fastidiosa: ha dimenticato la sua medaglia da finalista in hotel. «Farei meglio a tornare indietro a prenderla» dice guardandosi intorno nervosamente, mentre fa il suo ingresso nella grande sala da ballo dell'hotel Marriott Marquis. Alla vista della folla di scrittori ed editori ritorna di corsa nella sua camera d'albergo.

Si scopre presto che il presentimento di Powers era azzeccato: il suo nono romanzo, *Il fabbricante di eco*, ha battuto *Only Revolutions* di Mark Danielewski e altri tre libri, portandosi a casa lo stesso premio che ha consacrato *Le correzioni* di Jonathan Franzen e *L'arcobaleno della gravità* di Thomas Pynchon, e che equivale a un potente incremento di vendite e prestigio. Powers va perdonato per aver creduto poco nelle sue possibilità visto che, nonostante la sua reputazione in America stesse crescendo, continuava a rimanere quello che "ha anche partecipato" alla grande lotteria dei premi letterari: in passato era già stato finalista per il National Book Award, e per quattro volte se ne è tornato a casa a mani vuote dal National Book Critics Circle Awards.

«Sono stato più fortunato di qualsiasi altro autore» dice timidamente nella sua suite dell'Algonquin Hotel un'ora prima della premiazione. La stanza è piuttosto piccola e Powers è molto alto. La cravatta nera, i grandi occhi attenti e una chioma folta gli conferiscono l'aspetto di un Gulliver ben vestito che preferirebbe trovarsi all'aria aperta a tagliar legna. «Fin dai miei primissimi romanzi i riconoscimenti da parte della critica non sono mancati» dice. «Ora che gli scrittori della mia generazione hanno superato i quarant'anni, credo ci sia una maggior facilità da parte dei lettori nel riconoscere che la tecnologia non è qualcosa di estraneo; è dentro di noi».

Powers si riferisce all'ostacolo che alcuni lettori hanno trovato di fronte alle sue opere: troppo difficili. Nell'arco degli ultimi due decenni ha rimpinzato i suoi romanzi con un quantitativo enorme di informazioni su DNA (*The Gold Buck Variations*), realtà virtuale (*Plowing the Dark*), medicina (*Operation Wandering Soul*), ascesa del capitalismo (*Sporco denaro*), computer (*Galatea 2.2*) e, tra le altre cose, il canto (*Il tempo di una canzone*). «Viene definito *troppo intelligente*, titolo che si è guadagnato» ha detto il romanziere Colson Whitehead in una recensione sul "New York Times" «parlando di DNA, di realtà virtuale, di intelligenza artificiale e di cosa bisogna fare per preparare una buona saponetta. L'aggettivo *freddo* arriva invece da chi lo trova a tratti distaccato».

Ma nessuna di queste accuse è stata mossa a *Il fabbricante di eco*, che i

critici hanno descritto come il suo romanzo più misterioso, caldo ed emozionante scritto finora. La storia inizia con un incidente d'auto nel cuore della notte su una strada del Nebraska. Il ventisettenne Mark Schluter si risveglia dal coma affetto da una malattia nota come *sindrome di Capgras*, che influisce sulla percezione della realtà: riesce a riconoscere i suoi cari, ma non crede che siano chi dichiarano di essere. A complicare le cose c'è un biglietto lasciato sul suo comodino che dice: «Dio mi ha condotto da te per permetterti di vivere e riportare indietro qualcun altro». Mentre Mark cerca di riappropriarsi della propria vita e indovinare la provenienza del messaggio, la sua angosciata sorella Karin tenta di convincerlo che è davvero sua sorella. Nel frattempo un neuroscienziato di nome Gerald Weber cerca di concentrarsi sul caso, ma è distratto dallo spettacolo di quasi mezzo milione di gru che ricoprono la piana del Nebraska vicino al luogo dell'incidente di Mark.

Il nipote di Powers è stato un tempo vittima di un grave incidente automobilistico, e ha ricevuto un biglietto altrettanto misterioso; ma il romanzo è diventato una possibilità concreta il giorno in cui Powers stava guidando attraverso il Midwest per andare a trovare sua madre a Tucson. «Il sole stava per tramontare. Ero nel bel mezzo del Nebraska. Ho guardato fuori dal finestrino in autostrada e ho visto questo grande bipede alto un metro, poi un altro. Poi ho realizzato che il tappeto di uccelli si estendeva a perdita d'occhio». Powers parla con i toni ruvidi e sincopati del suo accento di Chicago, e c'è qualcosa di insolito nel sentirlo perdersi in lunghe digressioni sulla bellezza degli uccelli, che i nativi americani chiamano *fabbricanti di eco*.

«Sono quasi finito fuori strada, era una visione così ipnotica e affascinante» continua. «Ho deciso di uscire dall'autostrada, e la cittadina più vicina era Kearney, in Nebraska. Ho preso una stanza d'albergo per la notte e quando ho iniziato a chiedere informazioni in giro tutti mi hanno riso in faccia. Ero il primo individuo ad essersi imbattuto per caso in questo fenomeno: di solito la gente arriva apposta da ogni angolo del paese per vederlo».

L'immagine di questo enorme stormo di gru che ogni anno fa ritorno nello stesso posto era ancora vivida nella mente di Powers quando ha iniziato a leggere della sindrome di Capgras. «È la sindrome più inquietante, oscura e incredibile che si possa immaginare» dice Powers, che ha visionato molti nastri registrati con le interviste a persone che ne sono affette; secondo lui, la malattia evidenzia una falsa distinzione che emerge da come percepiamo le emozioni. «I diversi modi a nostra disposizione per conoscere il mondo

vengono tutti dal cervello» spiega «e hanno senso solo se messi in relazione l'uno con l'altro».

Quando Powers si entusiasma è facile intravedere il giovanotto intelligentissimo e un po' nerd che deve essere stato. Nato nell'Illinois nel 1957, è cresciuto con i suoi quattro fratelli in una casa in cui era sempre presente la musica. Suo padre, preside, invitava spesso ospiti a casa per suonare e cantare; lo strumento di Powers era il violoncello. Ma era anche affascinato dalle scienze: da ragazzo ha divorato *Viaggio di un naturalista intorno al mondo* di Darwin, e più tardi si è iscritto all'università dell'Illinois di Urbana-Champaign per studiare fisica, pur coltivando un certo interesse per la tecnologia. Nel tempo libero ha imparato da solo a programmare, competenza che lo ha portato al suo primo, e ultimo, lavoro fisso: il programmatore a Boston. Non aveva mai preso in considerazione la scrittura fino a quando non ha visto una fotografia di tre contadini in una retrospettiva su August Sander. Due giorni più tardi ha lasciato il lavoro per scrivere la loro storia.

Le influenze più importanti come giovane romanziere sono state James Joyce e Thomas Hardy, ma è stato il lavoro di programmatore a insegnargli come si mette insieme un libro. «Credo che la disciplina richiesta da quel lavoro mi abbia fornito gli strumenti per il mestiere di scrittore di fiction» dice. È utile ricordare che anche William Vollman, vincitore del National Book Award l'anno prima di Powers, ha iniziato la sua carriera come programmatore di computer, e che nei circoli newyorkesi le loro vittorie sono state accolte da molti come un cambio della guardia nel mondo della letteratura. Powers è di diverso avviso: secondo lui questa crescente popolarità è indice del fatto che i lettori hanno cominciato ad accettare un nuovo modo di raccontare. «Che un libro possa parlare solo di personalità e sentimento, oppure di politica e idee, è un falso dualismo: le idee sono un'espressione dei sentimenti e delle sensazioni che il mondo suscita in noi. Una delle cose che la sindrome di Capgras ci rivela è quanto un'idea dipenda dalle nostre sensazioni perché sia ritenuta attendibile».

Uno degli aspetti più convincenti di *Il fabbricante di eco* è il ritratto delle dinamiche della vita in ospedale e delle emozioni che la accompagnano: le tensioni tra il miglioramento e il peggioramento delle condizioni di salute, tra la speranza di una cura e l'insondabilità del nostro organismo. Per scrivere un suo libro precedente, *Operation Wandering Soul*, racconto fantastico ambientato in un ospedale per bambini in un futuro non troppo lontano, Powers ha trascorso molto tempo con suo fratello, che è chirurgo. «Le storie

che raccontiamo a noi stessi – noi in salute quando un nostro caro è in pericolo, o sottoposto a cure – possono essere profondamente commoventi» dice.

Powers crede anche che la tecnologia sia uno strumento fondamentale per raccontare storie. Ha scritto il suo romanzo *Il tempo di una canzone* su una tastiera wireless, inviando le parole allo schermo attraverso lo spazio, mentre per *Il fabbricante di eco* ha utilizzato un software per il riconoscimento vocale: Powers ha dettato le parole sullo schermo come un Henry James del ventesimo secolo, usando un software come amanuense. «Le tecnologie che mettiamo a punto rappresentano uno strumento per affrontare le nostre ansie e i nostri desideri» dice Powers. «Le nostre passioni si concretizzano in queste protesi, e agiscono in un modo che riflette ciò che sogniamo di essere capaci di fare».

Muovendosi in lungo e in largo attraverso varie discipline, Powers si è dedicato alla conoscenza e all'esplorazione di tutti quei sogni. «La scrittura di un romanzo è l'unico spazio all'interno del quale qualcuno a cui sarebbe piaciuto fare qualunque cosa può ancora farla per interposta persona» dice. «Quindi i libri sono esplorazioni, attraverso i personaggi, dei diversi strumenti tramite cui conosciamo il mondo: storia, biologia, tecnologia digitale».

Se solo avesse un computer che lo avverte quando dimentica in albergo la sua medaglia...

Dicembre 2006

Alan Hollinghurst



Per un breve ma intenso momento, a metà ottobre del 2004, Alan Hollinghurst è stato al centro dell'attenzione del mondo letterario. Aveva scritto il primo romanzo gay in grado di vincere il Booker Prize, premio che esisteva da trentasei anni. Poi, due settimane dopo, alcune iniziative pubbliche volte a impedire il matrimonio gay hanno portato il presidente George W. Bush ad essere rieletto, e i discorsi sul vincitore gay del Booker Prize si sono semplicemente dissolti. È azzeccato, dunque, che il romanzo che è valso a Hollinghurst questo onore, La linea della bellezza, sia una satira dell'epoca di Margaret Thatcher, antesignana dell'amministrazione Bush. Ambientato nel periodo fra le elezioni del 1983 e del 1987, La linea della bellezza racconta la storia di Nick Guest, ventunenne laureato ad Oxford che accetta l'invito a traslocare in una grande ed elegante casa a Notting Hill dal suo ex compagno di università Toby Fedden, il quale, oltre ad essere l'oggetto delle brame amorose di Nick, è anche figlio di un parlamentare conservatore. Questo ménage domestico diventa particolarmente imbarazzante quando Nick inizia a vivere Londra da giovane omosessuale. La forza e il dinamismo di questi due mondi in collisione fra loro rendono La linea della bellezza una lettura appassionante. Le cose si complicano ancora di più quando Nick, da vergine ingenuo, si trasforma in un cocainomane festaiolo con un fidanzato libanese milionario; qui La linea della bellezza diventa, più che uno studio sulle classi sociali, uno sguardo su come il periodo della Londra thatcheriana fosse pervaso da una estatica vacuità. Ho parlato con Hollinghurst a Princeton, nel 2004.

Fino a che punto La linea della bellezza rispecchia la tua esperienza della Londra anni ottanta?

Per certi versi tanto. Arrivare a Londra dopo nove anni vissuti a Oxford mi ha dato la sensazione di avere davanti a me una nuova fase della mia vita: un nuovo amore, una nuova vita, nuove opportunità. Sentivo quell'eccitazione con particolare intensità. Ma una volta passata, la mia esperienza degli anni ottanta è stata completamente diversa. Ho iniziato a lavorare a tempo pieno per il "Times Literary Supplement": lavoravo tutto il giorno, e quando tornavo a casa scrivevo il mio primo romanzo. Ero in un periodo molto produttivo: non vivevo quella vita di lusso e divertimento sfrenato che i giornali del tempo descrivevano.

In questo romanzo c'è molto sesso. È una forma di critica agli eccessi di quel periodo?

Il sesso è sempre stato una presenza costante nei miei romanzi, ma in questo libro lo è un po' meno. C'è quella lunga scena all'inizio, quando Nick ha la sensazione potente di irrompere in una sfera completamente nuova, ma a parte questa non ce ne sono altre. Nella seconda parte si vede un Nick diverso, c'è qualcosa di strano in lui. Non è sincero, aperto: viene coinvolto in *ménage à trois* e cose del genere, ma mai nulla di particolarmente gioioso. Tutto si riduce ai soldi, e cose così. Nella terza parte fa invece la sua comparsa l'AIDS, che però non deve essere interpretato come un giudizio morale sul comportamento di Nick.

Will Self fa dell'AIDS una sorta di punizione per la turpitudine morale del suo personaggio in Dorian, ma alla fine – forse per caso – diventa una cosa condivisa dallo stesso autore.

È una questione molto difficile da risolvere. Il fatto, però, è che all'epoca molte persone la vedevano effettivamente come una forma di punizione. Ho evitato di scrivere di AIDS, non sapendo come farlo nei modi che mi potessero interessare. Ma da scrittore gay mi sono ritrovato quell'argomento già cucito addosso.

Scrivere di sesso presenta qualche difficoltà particolare dal punto di vista tecnico?

Se cerchi di farlo in modo serio, come ho sempre fatto io – cerco sempre di scrivere di sesso con la stessa attenzione che riservo ad altri temi –, se

insomma vuoi renderlo ciò che è, ovvero un valido argomento narrativo, allora devi curarlo con grande attenzione. Ci sono questioni di gusto, credo; quello che non si deve fare però è scadere nella meccanicità o nella pornografia. Ci sono trappole da evitare; non so se ci sono riuscito. La cosa importante è non essere ambigui.

Tom Wolfe ha detto che tutto il sesso è socialmente determinato. Sei d'accordo?

Direi di sì. Nel mio romanzo Nick si innamora di questo ragazzo dell'alta borghesia inglese che non può avere, un ragazzo banale nella sua eterosessualità. Allo stesso tempo qualcosa lo spinge ad avere avventure erotiche con giovani di altre classi sociali e altre razze. È una verità lapalissiana il fatto che l'omosessualità abbia permesso alle persone di superare le barriere sociali ed etniche. Mi interessa moltissimo vedere come in Inghilterra interagiscano classi, razze e sesso.

Com'è vivere in America in questo momento storico? La sensazione è ancora la stessa del thatcherismo?

Perché, non è così? È impressionante: la chiusura delle fabbriche, i tagli allo stato sociale...

Eppure manca quello stravolgimento sociale che si è avuto in Gran Bretagna, con una forte spinta a legiferare per proibire i matrimoni omosessuali.

Bisogna ricordarsi che la Gran Bretagna è forse il paese meno religioso al mondo. È incredibile sentire quante persone affermino [negli Stati Uniti] di essere religiose. È una cosa raggelante, come lo è l'idea che il risultato delle elezioni possa essere determinato da quei voti che hanno come unico obiettivo di far passare una legge contro i matrimoni gay. Questo genere di attitudine è del tutto estranea per noi.

Nei tuoi viaggi in America hai mai avuto reazioni negative al tuo libro?

È così facile diventare paranoici quando il governo si nasconde dietro i veli della segretezza, vero? Ma no... mi sembra che tutti quelli che sono venuti alle presentazioni del libro vi abbiano partecipato perché conoscono e apprezzano il mio lavoro. Piuttosto negli Stati Uniti il problema è stato venderlo, il mio romanzo. Tutti gli editori americani lo definivano "troppo inglese", e dicevano che non ci si poteva aspettare che gli americani fossero

interessati a quel periodo storico. Davanti a questo genere di obiezioni mi sono fatto una risata: non è forse uno dei piaceri della lettura di un romanzo il fatto di scoprire cose che prima non sapevi?

Nick scrive una tesi su Henry James per tutto il libro: La linea della bellezza è il terzo romanzo inglese di quest'anno a citare "il Maestro", come l'ha definito Leon Edel. Cosa sta succedendo?

Penso che gli scrittori saranno sempre interessati a James. Dopotutto era uno scrittore e un uomo molto interessante. Pensa agli altri due libri che lo citano, quest'anno... David Lodge si interessa profondamente a lui come professionista, sembra collegarlo alle sue preoccupazioni generali; Colm Toibín invece è attratto da qualcosa di più oscuro. Entrambi creano personaggi piuttosto diversi.

Come definiresti il tuo interesse per Henry James?

Mi ha colpito vedere quanto fosse interessato a scrivere di persone ricche e potenti, e allo stesso tempo di quanto non lo attirasse sapere come i ricchi costruivano le loro vite, come avevano guadagnato i loro soldi e cose del genere. Era interessato solo al loro presente. Immagino che questa sua caratteristica costituisca parte della mia passione per James. È orribile come nei romanzi l'informazione si stia sostituendo all'immaginazione.

Molti critici hanno sottolineato l'assoluto splendore della lingua di La linea della bellezza. Mi chiedo se questo sia stato ispirato da James, in qualche modo.

Senza altro non leggo molti romanzi recenti mentre scrivo, soprattutto perché molti miei amici sono scrittori e non voglio avere la sensazione di essere in competizione con loro. Faccio parte di un gruppo di lettura su Henry James, in cui leggiamo solo sue opere. Altrimenti leggo molta letteratura russa dell'Ottocento. Ho finalmente letto *Guerra e pace*, poi sono passato a *Padri e figli* di Turgenev. Volevo leggere di persone coinvolte e spinte dalla politica.

Dal punto di vista della scrittura questo libro ha comportato delle differenze rispetto alle tue opere precedenti?

Per *La linea della bellezza*, mai come prima, ho dovuto affrontare la questione spinosa di cosa lasciare fuori. Ho accumulato tantissimo materiale che alla fine ho deciso di non usare. Eppure difficilmente riscrivo qualcosa.

Scrivo tutto a mano su grandi quaderni, e uno dei motivi per cui sono così lento è che cerco di scrivere nel modo giusto fin dall'inizio.

Dicembre 2004



Ian McEwan

Ian McEwan è diventato, nel corso degli ultimi dieci anni, il romanziere inglese più famoso e acclamato dalla critica. Nato nel 1948 nell'Hampshire, figlio di un ufficiale dell'esercito, ha avuto un'infanzia itinerante fra la Repubblica di Singapore, la Germania e la Libia. Ha studiato all'università del Sussex e all'università dell'East Anglia come allievo di Malcolm Bradbury. La prosa delle sue prime opere – Primo amore, ultimi riti (1975), Fra le lenzuola e altri racconti (1978), Il giardino di cemento (1978) e Cortesie per gli ospiti (1981) – è agile, fortemente poetica ed erotica. Come Kazuo Ishiguro, McEwan ha iniziato a scrivere per il cinema negli anni ottanta, e così fa tutt'oggi. Negli anni novanta ha pubblicato quattro dei suoi romanzi più significativi, Lettera a Berlino (1990) e Cani neri (1992), entrambi incentrati su storia e tradimento, e L'amore fatale (1997) e Amsterdam (1998) che esplorano relazioni tanto intense da diventare ossessioni. Con Amsterdam McEwan ha vinto il Booker Prize, mentre Espiazione (2001) ha ricevuto il National Book Critics Circle Award. È stato quest'ultimo libro a trasformare McEwan in uno degli autori più venduti al mondo, posizione che mantiene da allora, benché Solar (2010) e Chesil Beach (2007) abbiano ricevuto critiche contrastanti. Questa intervista ha avuto luogo mentre stava uscendo Sabato (2005).

Ci sono due tipi di uomini in sala operatoria: quelli che hanno strizza e quelli che non ce l'hanno. Ian McEwan ha scoperto di appartenere al secondo gruppo: un anno fa, a cinquantasei anni e dopo aver già vinto diversi premi, lo scrittore ha iniziato un nuovo libro, e durante le sue ricerche ha assistito a un intervento di chirurgia cerebrale.

«Non sapevo fino a che punto le mie ginocchia avrebbero retto» confessa durante l'intervista nella sua grande casa londinese. «Ma alla prova dei fatti ho scoperto di esserne profondamente affascinato. Fin dalla prima incisione per sollevare il cuoio capelluto è stato tutto stupefacente. Non vedevo l'ora che il medico incidesse la dura madre e arrivasse al cervello vero e proprio».

Anche se McEwan afferma che non aver provato disgusto è stata una sorpresa anche per lui, i lettori che conoscono il suo vecchio soprannome – Ian Macabre – potrebbero difficilmente credergli. Dopotutto è l'autore del cortometraggio *Solid Geometry*, la storia di un uomo che tiene un pene in salamoia sulla propria scrivania, e del romanzo *Il giardino di cemento*, in cui racconta la storia di alcuni ragazzini che sotterrano i propri genitori.

Negli ultimi trent'anni, però, McEwan si è allontanato parecchio da quelle prime opere da brivido, evolvendo verso solide meditazioni sulla famiglia (*Bambini nel tempo* e *Cani neri*), sul tradimento (*Amsterdam*) e sulle occasioni metafisiche della scrittura (*Espiazione*).

Ma non c'è caso più lampante, che mostri quanto lo scrittore inglese si sia distaccato dalle proprie radici, del suo coinvolgente romanzo *Sabato*, in cui descrive la giornata del neurologo inglese Henry Perowne. Con una sfrontatezza ingannevole, McEwan dice che il romanzo scrive se stesso «direttamente al presente», riferendosi a come il racconto faccia riferimento alla guerra in Iraq. Allo stesso tempo descrive i pensieri di un uomo da molto vicino, più di quanto McEwan abbia mai fatto.

Questo non significa che in *Sabato* non ci sia della suspense. Tanto per cominciare, va tutto un po' troppo bene nella vita di Perowne: guida una lussuosa Mercedes e vive in una casa che sembra uscita da una rivista di design; ha una brava moglie e una famiglia felice, una salute di ferro e gusti da gourmet in fatto di cibo.

Eppure, dal momento in cui si sveglia in quel sabato di febbraio del 2003, qualcosa non va: nel cuore della notte scende dal letto, si dirige a tentoni verso la finestra e vede un aereo che sembra schiantarsi al suolo nell'aeroporto di Heathrow. Questo spettacolo terrificante stende un velo scuro sulla giornata che sta per iniziare, in cui Perowne attenderà la visita di sua figlia, che vive fuori città, e del suo illustre suocero.

Mano a mano che la mattinata procede, mentre prepara la colazione e quando salta sulla sua Mercedes per andare a giocare a squash, quel momento tragico rimbomba dentro di lui come un'ondata di ansia. Intanto una manifestazione pacifista sfilava nervosamente poco lontano e blocca il traffico; Perowne provoca un piccolo incidente d'auto, che rischia di trasformarsi in una rissa quando l'altro automobilista, un uomo mentalmente instabile, lo aggredisce.

«Volevo in qualche modo ricreare una sensazione di benessere» racconta McEwan. «Ma volevo anche descrivere nel dettaglio i processi mentali con cui il nostro benessere è intrecciato alle nostre ansie. Mentre ce ne stiamo qui seduti, preoccupati per il futuro del mondo» dice durante l'intervista, pochi mesi dopo lo tsunami che ha devastato l'Asia sudorientale, «non stiamo certo facendo qualcosa per risolvere i problemi del pianeta».

In molti occidentali l'ansia scorre «come il contrappunto del nostro benessere» afferma McEwan, senza che l'una o l'altro ne siano sconvolti o sopraffatti. Anche se offrissimo un contributo ai fondi per l'emergenza tsunami, non prenderemmo mai un aereo per andare a Phuket o a Baghdad.

Sabato gira il coltello nella piaga. Perowne viene proiettato in due situazioni che gli lasciano un senso di impotenza simile a quello che si può provare di fronte a una catastrofe di portata internazionale. Una è l'incidente con il guidatore squilibrato, uomo violento che egli è in grado di esaminare clinicamente, ma non di fermare; l'altra è la visita a sua madre che, come un tempo era accaduto alla madre di McEwan, soffre di demenza senile, malattia che l'ha privata della memoria.

«Volevo far capire cosa significhi essere lì, con tua madre, senza che lei ti riconosca» spiega McEwan: «Puoi conoscere fin nei minimi dettagli tutto quello che non funziona a livello fisiologico nelle reti neurali, ma questo non rende più sopportabile la tragedia di vedere la sua mente spegnersi».

Sabato è probabilmente uno dei primi romanzi di quel nuovo filone che affronta il senso di inquietudine nato sulla scia dell'11 settembre, quella sensazione che permane e interagisce con le nostre preoccupazioni quotidiane.

McEwan non si aspettava di andare in quella direzione: nel 2001 era deciso a scrivere un romanzo umoristico, ma poi sono arrivati gli attentati terroristici. «Non pensavo affatto a scrivere» dice. «Guardavo i notiziari, leggevo i giornali, leggevo libri sull'Islam. Come chiunque altro, credo». Scrisse anche due articoli forti per il "Guardian", e quando riemerse da questo periodo decise che avrebbe dovuto misurarsi con il presente.

«Mi sorpresi a pensare: “Bene, ora che è chiaro che ci sarà un’invasione dell’Iraq, lascerò che sia la storia a prendere le redini del romanzo”. Poi, però, pensai che sarebbe stato troppo complicato. Avevo bisogno di una struttura, così decisi di basarlo su una singola giornata».

Benché *Sabato* sia più attuale e cinematografico di qualsiasi altro suo libro scritto finora, ha un rapporto significativo con ciò che l’ha preceduto, in particolare con *Espiazione*, il suo romanzo tentacolare del 2001, che racconta di una ragazzina che distrugge la vita di un uomo con una bugia, e che poi finisce per fare la scrittrice.

In un’intervista su Radio National, all’uscita di *Espiazione*, McEwan descrisse in che modo si era accorto della propria coscienza quando aveva l’età di Briony, la voce narrante del romanzo. «Era una primavera mediterranea, avevo una giornata tutta per me... ed ebbi una di quelle piccole epifanie del tipo “questo sono io”, e al contempo pensavo: “Be’, tutti devono sentirsi così, tutti pensano ‘questo sono io’”. È un’idea terrificante... eppure quella sensazione che le altre persone esistano è la base della nostra moralità. Non credo si possa essere crudeli verso qualcuno se si è consapevoli di ciò che significa essere quel qualcuno. In altre parole, la crudeltà può essere vista come una mancanza d’immaginazione, di empatia. E per tornare al romanzo come forma, penso che sia un ottimo strumento per farci percepire questa sensazione dell’esistenza delle altre menti».

Sabato è il corrispettivo adulto di *Espiazione*, con uno sguardo più freddo sulla coscienza e sulla scrittura. Per tutta la giornata, Perowne ricorda i libri che sua figlia Daisy, poetessa in erba, gli consiglia di leggere: *Madame Bovary* e una biografia di Darwin. Nessuno dei due lo emoziona. Per Perowne la letteratura è un’opera cumulativa, non dell’ingegno, e senz’altro non gli dà accesso alla testa delle altre persone. Per questo usa il bisturi.

Con *Sabato*, McEwan si propone di descrivere la reazione empatica di un uomo di fronte a un mondo fatto non di religione o arte, ma di materia. «L’idea che ho sempre avuto è che siamo stati vittime di una specie di rapimento» dice con un sorriso sarcastico, «che le principali religioni del mondo hanno cercato di convincerci di essere il regalo di Dio alla moralità, e che il perdono può derivare solo dalla religione. Il mio intento era mostrare che Perowne era in grado di arrivare allo stesso tipo di perdono attraverso mezzi completamente diversi. Credere che la coscienza discenda dalla materia può darti una comprensione infinitamente più ricca della vita, e piuttosto celebrativa».

Negli ultimi cinque anni McEwan è riemerso da un divorzio tumultuoso e

si è risposato, ha pubblicato il suo libro di maggior successo commerciale, ha vinto sia il National Book Critics Circle Award sia il Los Angeles Times Book Prize, ha visto di nuovo un suo lavoro sul grande schermo (il bell'adattamento di *L'amore fatale*) e ha traslocato in una splendida casa antica, poco lontano da una piazza nel centro di Londra in cui un tempo visse V.S. Pritchett (benché all'epoca la zona non fosse così lussuosa).

Nonostante il successo, McEwan non è diventato né paranoico né presuntuoso; anzi, trasmette una profonda e coinvolgente sensazione di tranquillità. Per diverse ore i suoi discorsi spaziano dagli scrittori che definisce "i senatori" (la triade composta da Roth, Bellow e Updike) alla guerra in Iraq, dalla cucina al primo ministro, fino alla tristezza del veder morire la propria madre. È un uomo curioso.

«Ricordo la mia sorpresa quando mi feci fare un check-up medico completo» racconta. «Dovevo correre su una macchina per trenta minuti mentre il mio cuore veniva monitorato. Il medico mi fece poi vedere un'ecografia, e lì c'era il mio cuore, che mentre parlavamo pulsava e si muoveva. Ne rimasi stupefatto».

Questa è la novità di McEwan: *Sabato* non è solo il libro su un uomo che si osserva mentre pensa; è la storia di un uomo che si osserva mentre prova delle sensazioni. Inaspettatamente il romanzo lascia spazio all'ipotesi che le due cose coincidano.

Marzo 2005

Caryl Phillips



Caryl Phillips ha avuto una vita movimentata. Nato a St. Kitts, quando aveva solo quattro mesi la sua famiglia si trasferì a Leeds, in Inghilterra. Ha studiato letteratura inglese al Queen's College di Oxford e ha iniziato la propria vita di scrittore lavorando a opere teatrali e sceneggiature, la prima delle quali, Strange Fruit, fu pubblicata quando aveva appena ventitré anni. The Final Passage fu data alle stampe nel 1985, e racconta la storia di una famiglia dell'India occidentale che, proprio come la sua, si unì all'esodo verso la Gran Bretagna nel 1958. La migrazione – forzata o indotta che sia – è un tema che attraversa tutte le opere di Phillips: The European Tribe (1987) è un diario dei suoi viaggi attraverso il terreno instabile dell'Europa, sulla scia della diaspora. In Crossing the River (1993), uno dei suoi romanzi più brillanti, ripercorre il viaggio di tre personaggi di colore in tre periodi diversi. Nessun altro romanziere in vita, ad eccezione forse di Toni Morrison, ha descritto così in profondità i leggendari percorsi geografici della schiavitù. Saggista di fama, antologista e sceneggiatore, Phillips oggi vive a New York. L'ho incontrato lì nel 2005, mentre stava per pubblicare un romanzo su due attori in blackface dei primi anni d'oro del teatro a New York.

Caryl Phillips ha un debole per il nero. Come mi ha raccontato un suo studente, «tutto ciò che Caz possiede è nero. Il suo computer portatile è nero, i suoi vestiti sono neri. Aveva una Mercedes, ovviamente nera». Persino a Manhattan, dove gli hipster e le ricche ereditiere usano il nero, Phillips riesce a farsi notare. Entrando in un bistrot vicino alla Columbia University, lo scrittore quarantasettenne arriva in una morbida nuvola scura. Il nero non solo lo indossa – anche se, ovviamente, è completamente vestito di nero – ma vi scompare letteralmente dentro. Il modo in cui il nero può inghiottire una persona è al centro del suo romanzo *Dancing in the Dark*, racconto malinconico sulla vita di Bert Williams, talentuoso attore di mimo di inizio secolo; originario dell'India occidentale, leggeva Goethe nel tempo libero e recitava in *blackface*, il che significa che si preparava per il palcoscenico annerendosi la pelle del volto, già nera, con il sughero bruciato, e rimarcando lo spessore delle labbra con il gloss rosso.

Il viso che così ricreava ci apparirebbe oggi, in poche parole, «agghiacciante», come dice lo stesso Phillips. Ma all'inizio del Novecento Williams fece fortuna: recitava a Broadway molto tempo prima che i bianchi accorressero ad Harlem, ed era il membro più pagato delle *Ziegfeld Follies*.

La natura faustiana di quel lavoro incuriosiva Phillips, che ha scritto di razza e di identità per tutta la sua carriera. «Più cose leggevo su di lui, più mi chiedevo: chissà che cosa pensava davvero?». Beve un sorso di limonata e rabbrivisce, poi continua. «Voglio dire, che cosa mai può spingere qualcuno ad andare così contro corrente, e continuare a inscenare e ad accogliere la parodia di questa immagine?».

Alcune delle risposte si possono trovare in *Dancing in the Dark*: il libro sulla vita di Williams è diviso in tre atti, ognuno dei quali è di fatto un romanzo breve. La prima parte descrive la vita di Williams fino al palcoscenico; la seconda racconta dell'ascesa alla fama, del suo debole per l'alcol, di un matrimonio senza sesso e dei problemi sorti con il suo compagno di lavoro afroamericano George Walker. Nell'ultima parte del romanzo Williams vive un periodo breve e solitario sulla cresta dell'onda, ma estraneo a tutti, anche a se stesso.

Phillips ha cominciato la sua carriera letteraria come commediografo, quindi conosce alla perfezione i ritmi e il tipo di vita da palcoscenico: il trucco stava nel capovolgere il tradizionale percorso del romanzo che porta alla coscienza di sé. «Volevo che sembrasse che il protagonista stesse scomparendo» spiega Phillips. Così, più si procede in *Dancing in the Dark* e meno si ha accesso alla vita interiore di Williams. Verso la fine facciamo

letteralmente parte del pubblico, spettatori della maschera che l'attore ha scelto.

Phillips non vuole che il lettore prenda parte allo spettacolo e giudichi Williams, ma che entri in sintonia con lui: «La tragedia non sta solo nella realtà particolare del momento. La tragedia è quando qualcuno come Williams si assume la responsabilità di questo compromesso completamente da solo». Dal momento che Williams ha lasciato pochissime tracce scritte dei suoi pensieri – la sua autobiografia è opera di un ghostwriter, e solo uno dei suoi film è giunto fino a noi – Phillips ha dovuto studiare l'immagine pubblica esteriore di Williams per trovare qualche crepa. Ne ha trovate pochissime.

«Ho parlato con una donna che aveva recitato con lui» racconta Phillips. Ma senza trovare nessuna perla. «Diceva che era un gentiluomo, ma non parlava molto». L'aneddoto più rivelatore scoperto da Phillips è una storia già nota. Dopo uno spettacolo Williams entrò in un bar vicino a Baltimora assieme a W.C. Fields e ordinò da bere. Fields fu servito, ma il barista, che era riluttante a servire un nero, disse a Williams che il suo gin costava cinquanta dollari. «Williams tirò fuori cinquecento dollari, li mise sul bancone, poi disse al barista: “Bene. Ne prendo dieci”».

Vale la pena mettere a confronto questo comportamento con lo stile di vita delle moderne stelle dell'hip-hop. MC come Jay-Z o 50Cent hanno fatto i milioni vendendo album soprattutto agli americani bianchi a patto di continuare a cantare di criminalità, violenza e vita nei bassifondi. «C'è un imperativo commerciale insito nel rap» dice Phillips, affondando la forchetta in un piatto di pasta. «Le cose però non sono tanto diverse da allora. Solo che oggi devi interpretare un ruolo da giullare moderno, volgare e violento – questa è l'immagine dominante degli uomini di colore nel nostro tempo – e i bianchi dicono che se ti comporti così sei più credibile».

Phillips non è l'unico scrittore americano a fare un simile collegamento con il passato. Anche Stanley Crouch, critico di jazz afroamericano, sostiene che i neri abbiano fatto un passo indietro rispetto ai personaggi del jazz degli anni venti e trenta, i quali riuscirono a spazzare via i *minstrel show*.

«Il problema è che le convenzioni del rock'n'roll e della ribellione hanno finito con il coincidere con l'identità del jazz» ha dichiarato Crouch in una recente intervista. «In altre parole, la gente non sa che Duke Ellington e tutti quei ragazzi si vestivano con eleganza, parlavano in modo perfetto, e che con la loro musica straordinaria si stavano ribellando contro l'immagine dei *minstrel*, oggi ancora una volta dominante sotto forma di gangsta rap».

Mentre Crouch arriva a questa conclusione dall'interno della vita americana, Phillips ci arriva da fuori. Nato nei Caraibi, Phillips è cresciuto in Inghilterra, leggendo i libri degli autori di colore. Da adulto ha imparato come proteggere e al contempo esplorare la propria identità: viaggiando nella realtà e attraverso i libri.

Durante un viaggio in America, negli anni settanta, scoprì il lavoro di Ralph Ellison e Richard Wright: i loro racconti sul dolore dell'essere neri in America lo hanno toccato nel profondo. «Se avessi continuato a vivere in Gran Bretagna» scrisse una volta «come avrei potuto conciliare la contraddizione tra il sentirmi inglese e la consapevolezza di non esserlo davvero?».

Poco dopo la laurea si trasferì a Edinburgo, dove scrisse testi e sceneggiature per la BBC, che, mi ricorda Phillips, trasmetteva ancora negli anni settanta un programma sui *minstrel*. Nei primi anni ottanta Phillips è tornato a St. Kitts per la prima volta, e l'esperienza là vissuta lo ha portato a scrivere un romanzo, *A State of Independence*, che ripercorre il viaggio di una coppia dai Caraibi a Londra in cerca di una vita migliore.

Nonostante alcuni scrittori avessero scelto di vivere a Londra in quel periodo, Phillips era riluttante. Così, avendo ricevuto l'anticipo sul suo primo libro, partì per il viaggio più lungo della sua vita. Per quasi un anno girovagò, in Marocco, in Spagna, quindi in America. Il risultato è *The European Tribe*, una meditazione sul tribalismo bianco eurocentrico che definiva la vita nell'Europa dell'epoca. Le osservazioni di Phillips sono tanto attuali oggi quanto lo erano allora.

Negli ultimi vent'anni Phillips ha scritto altri sei romanzi (tra cui *Crossing the River*, finalista del Booker Prize, e *A Distant Shore*, vincitore del Commonwealth Writers' Prize), due volumi di critica, due antologie, l'opera *The Atlantic Sound*, che è un'altra riflessione sulla vita continentale, sul viaggio e sul non avere radici, e la sceneggiatura per l'adattamento cinematografico di Ismail Merchant dell'opera di V.S. Naipaul, *Il massaggio mistico*.

In quasi tutti questi progetti il viaggio è un elemento centrale, il che ha reso Phillips uno dei più assidui *frequent-flyer*. Mi ha detto di essere in viaggio circa cento giorni all'anno: uno dei viaggi più impegnativi in vista dovrebbe essere in Ghana, dove intende portare gli studenti del Bard College di New York, scuola in cui ha insegnato fino a poco tempo fa. Là incontreranno scrittori e artisti locali, ma soprattutto impareranno qualche cosa sull'essere neri.

Nella decisione di mettere i suoi studenti negli stessi panni di Williams, si può avvertire una vena di empatia nella sua voce, una strizzata d'occhio alla storia dell'attore. «Impareranno di più in quella sola settimana di quanto possano fare discutendo del concetto di identità per tutto il semestre».

Ottobre 2005

Wole Soyinka



Wole Soyinka è nato in una famiglia di etnia yoruba ad Abeokuta, in Nigeria, nel 1934. È stato narratore, drammaturgo e protagonista attivo della storia nigeriana. Ha studiato al Government College di Ibadan e all'università di Leeds in Gran Bretagna, dove ha cominciato a scrivere racconti e testi di critica letteraria. Approdato alla drammaturgia, nel 1958 è stata messa in scena la sua prima opera importante, The Swamp Dwellers. Il lavoro teatrale di Soyinka combina le tradizioni yoruba con l'eredità teatrale europea, e ha una natura al contempo allegorica e politica. Tornato in Nigeria nei primi anni sessanta comprò una Land Rover per pochi soldi e cominciò a girare il paese alla ricerca degli stili e delle usanze del teatro africano. Quel viaggio e la sua successiva prigionia, risalente al periodo in cui la Nigeria stava precipitando nella guerra civile, resero più profondo il suo impegno pacifista e ispirarono L'uomo è morto, il primo di una serie di libri autobiografici. Soyinka ha insegnato, tenuto seminari e viaggiato moltissimo. Nel 1986 ha vinto il premio Nobel per la letteratura. Spesso fa il mediatore fra i governi instabili e i gruppi estremisti della Nigeria, in conflitto perché i proventi ricavati dallo sfruttamento del petrolio del paese non vengono distribuiti. Soyinka scrive anche poesie, saggi e più raramente romanzi.

Come primo africano vincitore di un Nobel per la letteratura, il drammaturgo nigeriano Wole Soyinka vive in una sorta di dicotomia esistenziale. È stato chiamato in ogni angolo del mondo a tenere conferenze e visitare tanti palazzi del potere, e invitato a parlare di crisi umanitarie, ma ormai si è così profondamente identificato con la propria voce che è facile dimenticare come la sua saggezza sia frutto di un grande sacrificio.

«Ci sono momenti in cui mi dà molto fastidio fare ciò che sono chiamato a fare» ha affermato di recente. «Come quando una mia attività viene interrotta da una nuova crisi, da un'altra inaccettabile serie di eventi, da certe contraddizioni della società di cui sento un bisogno impellente di parlare. Mi chiedo perché la mia vita abbia preso questa piega».

Il suo ultimo romanzo autobiografico, *Sul far del giorno*, racconta proprio di quanto Soyinka si sia instancabilmente speso per la democrazia e quanto abbia messo a rischio la propria vita nel farlo. È stato arrestato molte volte, imprigionato, allontanato dal paese con minacce di morte. Eppure continua a far sentire la propria voce.

«Ci sono persone della generazione dei miei genitori che si sono affidate alle parole di Wole Soyinka per raccontare la verità più obiettiva possibile sulla politica nigeriana durante le dittature di Babangida e Abachi» ha scritto la giovane scrittrice Helen Oyeyemi da Cambridge. Il risultato, sostiene, è che «ho conosciuto il nome di Soyinka molto tempo prima di essere in grado di leggere qualcosa di suo». Questo ultimo libro rivela perché sia andata così.

Sembra che l'unico periodo di lavoro sodo e ininterrotto nella vita di Soyinka sia stato quando scriveva opere teatrali in Inghilterra, fra la fine degli anni cinquanta e l'inizio dei sessanta. Dopodiché, quando la Nigeria cominciò a passare da uno stravolgimento all'altro, rimase invischiato nei negoziati fra gruppi rivali, dovette darsi alla clandestinità e a metà anni sessanta partecipò a una conferenza in Svezia. Questa vita peripatetica spiega il titolo del libro¹. «Viaggiatore» scrive Soyinka in una delle sue poesie scritte di ritorno dalla Nigeria nei primi anni sessanta «devi metterti in viaggio / All'alba / Ti prometto meraviglie nelle ore più sante».

Dalla Nuova Zelanda a Los Angeles, dalla Svezia all'Africa: solo i capi di Stato viaggiano quanto Soyinka. I seminari e l'università sono stati i suoi luoghi di ristoro lungo la strada. «Questa è la ragione per cui mi sono impegnato così tanto per il parlamento internazionale degli scrittori» ci racconta. «Era poco più che un semplice rifugio per intellettuali creativi con idee simili, ed era il modo per dimostrare che questo prodotto, la letteratura, è alla base di qualsiasi società, e che nasce da esseri umani veri. Talvolta da

esseri umani *torturati*».

Soyinka sa che cosa significa. Il suo primo attrito con la legge arrivò nel 1965, quando assieme ad alcuni colleghi assaltò armato una stazione radio mentre stavano per dare i falsi risultati delle elezioni. «Penso sia stata una conseguenza del disprezzo accumulato» mi dice a proposito di quell'azione. «Parlo di brutalità diretta contro le persone. Parlo di impoverimento».

Soyinka riuscì a evitare la prigione allora, ma così non fu due anni dopo. Nel 1967 la polizia nigeriana lo accusò di aiutare i ribelli ad acquistare aerei da caccia. Fu incarcerato per due anni, per lo più in isolamento. *L'uomo è morto* descrive la sofferenza di quel periodo.

Le opere teatrali a sfondo politico consumarono quasi tutte le sue energie, mentre la sua attività letteraria era sempre più relegata in secondo piano rispetto all'attivismo. Alla fine, Soyinka decise che il viaggio che stava facendo dentro di sé doveva farlo fuori dalla Nigeria. Partì nel 1971 per tornare nel 1975, e se ne andò di nuovo negli anni novanta, girando per il mondo per «riannodare i fili della comunità nigeriana» diceva, e per diffondere la consapevolezza.

Questo lavoro ha dato i suoi frutti, e gli è valso il rispetto di molti scrittori nigeriani in esilio. «Ho sempre ammirato Wole Soyinka» mi ha confessato la scrittrice Chimamanda Ngugi Adichie. «C'è un'integrità feroce nella sua immagine pubblica che ammiro molto, una qualità che in Nigeria non sembriamo avere in abbondanza».

E così, attraverso i suoi scritti e l'attivismo, Soyinka è diventato come una di quelle figure mitologiche che troviamo nelle sue opere. *Sul far del giorno* può alimentare questa leggenda, descrivendo non solo episodi pericolosi ma anche ironici (per esempio, quando racconta di come riuscì a contrabbandare in Italia, prima di una rappresentazione teatrale, della selvaggina per una cena).

Eppure, riflettendo su questo libro, Soyinka sembra un po' contrariato dal fatto che rappresenti un condensato di quattro decenni della sua vita, e che gran parte delle sue esperienze siano state vissute fuori dalla Nigeria. «Non ho mai voluto andarmene» dice, e poi fa un grande sorriso. «Ero solo in un periodo sabbatico dalla politica».

Luglio 2007

Il cui titolo originale è *You Must Set Forth at Dawn* (“dovrai metterti in viaggio all'alba”, dove *set forth* sta anche per “esporsi”). [N.d.R.]



Salman Rushdie

Pochi scrittori hanno visto politicizzare il proprio lavoro e la propria vita quanto Salman Rushdie. Nato a Bombay nel 1947, figlio di un'insegnante e di un uomo d'affari, ha lasciato presto la casa natia per andare in collegio. In seguito ha studiato storia al King's College di Cambridge e dopo l'università ha lavorato come copywriter per la Ogilvy & Mather e per la Ayer Barker. Il suo primo romanzo, Grimus, un originale racconto fantascientifico, è stato pubblicato nel 1975, ma è solo con I figli della mezzanotte (1981) che ha raggiunto i vertici della narrativa mondiale. Questo libro tentacolare e dall'atmosfera magica, che gli è valso il Booker Prize nel 1981, racconta la storia della partizione dell'India e della sua transizione verso l'indipendenza. Nel 1988 l'uscita del suo quarto romanzo, I versi satanici, ha ricevuto l'attenzione internazionale quando l'ayatollah Khomeini – all'epoca guida spirituale dell'Iran – ha lanciato una fatwa con cui ordinava l'uccisione di Rushdie per le offese che in quel libro sentiva indirizzate all'Islam. Con una taglia sulla testa, Rushdie è stato costretto a nascondersi. Il libro ha scatenato rivolte che sono costate la vita a molte persone; il traduttore giapponese è stato assassinato, quello italiano picchiato e accoltellato. Rushdie si è trasferito poi a New York, dove, come ha dimostrato Thomas Pynchon, ci si può nascondere sotto gli occhi di tutti. Durante la fatwa, ma anche nel periodo successivo, l'attività letteraria di Rushdie è stata prolifica: ha scritto racconti (Est, Ovest, 1994), saggi (tra cui Patrie immaginarie, 1992), diversi romanzi e, nel 2012, Joseph Anton, le sue memorie risalenti al periodo della fatwa. Critico vigile dei pericoli della religione militante, nel 2004 è diventato presidente del PEN American Center, l'organizzazione degli scrittori che promuove la libertà di espressione. È in questo periodo che l'ho intervistato.

Due mesi fa, alcuni scrittori di fama mondiale si sono dati appuntamento in un auditorium appartato e illuminato con luci soffuse al Greenwich Village, a New York. Il motivo era discutere se e come la letteratura possa contribuire a dare una forma all'Europa dopo il crollo del comunismo. L'eterno candidato al premio Nobel Cees Nooteboom è arrivato dall'Olanda passando per la Spagna, mentre il romanziere di origini russe Andrei Makine ha rappresentato il suo paese d'adozione, la Francia. La platea di lettori era composta da newyorkesi; impossibile individuare le loro origini.

Dimostrazione di quanto il mondo sia cambiato è il fatto che la figura letteraria più brillante presente in sala – quella più intimamente connessa con i pericoli e i piaceri della società globale – possa scivolare in ultima fila senza essere notata. Il suo nome è Salman Rushdie.

Senza la sua caratteristica barba un po' incolta e quasi da profeta, all'improvviso c'è molto da vedere del suo viso. Sono venuti meno anche gli altri accorgimenti dell'anonimato: gli occhiali scuri e i cappellini da baseball. Il risultato è che di persona sembra più piccolo.

Anche se ancora oggi viaggia lasciando dietro di sé una scia di mormorii, sono diversi anni che lo scrittore indiano vive sotto la fatwa emanata contro di lui dall'ajatollah Khomeini. Nel 1989, quando condannò a morte Salman Rushdie, Khomeini era a capo della repubblica islamica fondamentalista dell'Iran: lo accusò di aver peccato di blasfemia contro l'Islam con il suo romanzo *I versi satanici*. Ora questo libro può finalmente definirsi “un romanzo”, e non più essere ricordato solo come “quel romanzo”. E il suo autore può ricominciare a entrare e uscire dai ristoranti usando la porta principale.

Eppure Rushdie continua ad essere un'icona potente, una specie di simbolo vivente della libertà; e proprio in tale veste, da presidente del PEN American Center, ha potuto chiamare a raccolta centinaia di scrittori e critici da tutto il mondo al New York Festival of International Literature, per una settimana di letture e discussioni incentrate sulla letteratura e sulle idee provenienti da tutto il mondo. L'evento si è concluso con una grande festa tenuta da Diane Von Furstenberg.

«Sono davvero contento di com'è andata» dice Rushdie alla vigilia di una lezione a New Haven, in cui parlerà fra le altre cose di secolarismo e nazionalismo, dell'importanza della libertà di parola e della vita degli scrittori. «Era una cosa che ci tenevo davvero molto a fare: sottolineare l'aspetto internazionale della letteratura e invitare a New York i migliori scrittori da tutto il mondo».

Come Rushdie ha notato in un recente articolo sulla “New York Times Book Review”, la quantità di letteratura straniera pubblicata negli Stati Uniti è storicamente e tristemente bassa. Il precedente festival del PEN si è tenuto a New York vent’anni fa. Convocato da Norman Mailer, il festival riuniva autori da tutto il mondo: si era al culmine della guerra fredda, durante la presidenza di Reagan. Fra i partecipanti c’erano il poeta palestinese Mahmoud Darwish, il nicaraguense Omar Cabezas, che era un sandinista, e scrittori statunitensi come Kurt Vonnegut e Susan Sontag.

Anche quest’anno il PEN ha richiamato scrittori da tutto il mondo, inclusi alcuni autori le cui opere non sono ancora state tradotte in inglese. L’evento è stato un grande successo, e ha fatto il tutto esaurito anche per autori poco noti come il tedesco Patrick Roth, la cui opera non è disponibile negli Stati Uniti nonostante lui viva a Los Angeles.

Rushdie è convinto che questa ottima accoglienza testimoni un dato rassicurante, ovvero quanto gli americani abbiano voglia di leggere opere nate fuori dal loro “cortile”. «La penuria di traduzioni porta gli americani all’impossibilità di scoprire il meglio, ma se questo meglio lo rendi accessibile sono molto, molto ricettivi» commenta.

Come il PEN ha dimostrato, ora che ha ritrovato la sua libertà, Rushdie sta tornando con cautela alla vita sociale, grazie anche all’aiuto della sua quarta moglie, Padma Lakshmi, modella e ambasciatrice dello United Nations Development Fund for Women, nonché conduttrice di un programma televisivo di cucina. Si sono sposati lo scorso anno e sono rapidamente diventati ospiti fissi della scena mondana newyorkese.

Di recente, la Lakshmi ha offerto ottimo materiale per il gossip, rivelando come spesso paragoni le proprie scarpe ai libri di suo marito: «Quando lui dice: “Perché hai bisogno di altre scarpe?”, io rispondo: “Perché tu hai bisogno di altri libri? Le mie scarpe sono la stessa cosa dei tuoi libri: sono parte di ciò che sei”».

Nell’ultimo anno, comunque, l’attenzione professionale di Rushdie si è concentrata sul suo ruolo di presidente del PEN, che non prevede solo di organizzare eventi per la raccolta fondi, ma anche di intentare cause legali. Basta anche solo menzionare il tentativo del governo statunitense di bloccare le importazioni di nuova letteratura nel paese e Rushdie si fa immediatamente serio. «Sono anni che il PEN combatte quella normativa. Il governo statunitense proprio ora sta cominciando a fare marcia indietro, ma il punto è capire se il danno è già stato fatto».

Paradossalmente, sembra che Rushdie sia sopravvissuto a un periodo in cui

ha rischiato la vita ogni giorno, e ha cambiato trenta case in nove anni, per poi finire nella «terra degli uomini liberi» e scoprire di dover ricominciare daccapo la sua campagna per la libertà.

Se prova qualche risentimento, comunque, non lo dà affatto a vedere. Rushdie vive a New York da oltre cinque anni, e non intende andare via: almeno ora può giocare a ping pong con Jonathan Safran Foer senza dover prima salutare i fotografi fuori casa. Se non fosse per gli occasionali articoli pubblicati da sua moglie, in cui lo chiama S e descrive qualche appuntamento cinematografico con Lou Reed, il luogo in cui si trova potrebbe essere del tutto ignoto. Della propria fama dice: «L'unica cosa buona, per ora, è che riesco sempre a trovare un tavolo al ristorante».

I suoi modi sono amichevoli e cordiali, con una certa nota di intimità, anche; ci vuole un momento prima di capire che sono cose già sentite prima, proprio nei suoi romanzi. Lì, come pure di persona, Rushdie parla con una scioltezza affascinante.

Considerando la sua agenda fitta di impegni, è difficile immaginarselo seduto alla scrivania abbastanza a lungo da riuscire a produrre una nuova opera. Eppure negli ultimi cinque anni ha pubblicato un romanzo (*Furia*), una raccolta di saggi (*Superate questa linea*), un adattamento teatrale del suo romanzo vincitore del Booker Prize, *I figli della mezzanotte*, e una dozzina di articoli, soprattutto per i giornali di New York. La scrivania non sarà diventata la sua amante? «No, per carità, non è affatto la mia amante» risponde Rushdie ridendo «è piuttosto una moglie. Una di quelle terribilmente bisbetiche».

Infatti ha passato parecchio tempo alla scrivania prima dell'evento del PEN, e ciò è evidente leggendo *Shalimar il clown*. Le sue quattrocento pagine hanno segnato il ritorno trionfale di Rushdie dopo qualche anno di silenzio. La storia, ambientata a Los Angeles nel 1991, si apre con l'uccisione in India di un ex ambasciatore, accoltellato dal suo autista originario del Kashmir. Si scopre poi che quest'uomo, che si fa chiamare Shalimar il clown, non è quell'umile e silenzioso servitore che appare, ma è un ex eroe di guerra che ha pianificato l'omicidio con una pazienza raggelante. Mano a mano che si procede nella storia, emerge sempre più chiaramente che l'omicidio non ha solo ragioni politiche ma anche profondamente personali.

Come già *I versi satanici* e *I figli della mezzanotte*, *Shalimar il clown* sviluppa un'ampia e spensierata narrazione non solo delle vite dei quattro personaggi principali, ma anche della storia dell'epoca in cui essi vivono: un periodo di eccessi, bagni di sangue, assassini e fondamentalismi. Rushdie

pesca dalla mitologia indiana, dalle falsità di Los Angeles, dalla cultura Hindu e usa i limiti della lingua inglese per catturare il tutto.

Non si è mai sentito intrappolato o limitato, in parte perché i suoi “strumenti narrativi” sono tanti. «Una delle mie fortune di scrittore è di avere accesso a tante tradizioni, non solo all’interno della cultura occidentale, bassa o alta che sia. Non va dimenticato che sono figlio degli anni sessanta – avevo ventun anni nel 1968 – e amo profondamente anche il linguaggio cinematografico; quindi tutto questo materiale, la musica, i film, ce l’ho immediatamente a portata di mano. Non sono cose sulle quali debba studiare e fare ricerche».

In questo senso Rushdie non sembra diverso dagli scrittori americani di un tempo, da John Dos Passos a Hart Crane, che avevano quasi un’urgenza giornalistica nell’infilare nei loro romanzi tutte le immagini e i suoni dell’America. Gli chiedo se pensi così quando cammina per le strade di New York. Ci ragiona su, ma poi rifiuta di entrare troppo nel personale.

«Uno scrittore intelligente capisce che il romanzo non è una torre d’avorio, ma una forma di scrittura che impone di sapere ciò che la gente sta facendo, che cosa sta succedendo davvero nelle loro teste, come pensano e che cosa provano. Se non lo sai, allora non puoi scriverne. Più è ricca la gamma di esperienze che fai, più ricco sarà il tuo lavoro. Uno degli aspetti che più mi piacciono di New York è che qui succedono davvero tante cose».

E continuerà a piacergli, ma a breve dovrà fare una scelta. Ora che si è sposato, Rushdie avrà la possibilità di ottenere la doppia cittadinanza, ma forse non coglierà l’occasione al volo. «Il mio passaporto britannico mi consente di girare tranquillamente per il mondo. Se come me cresci con un passaporto indiano, che rende difficile se non impossibile andare in certi paesi, impari ad apprezzare quello che hai».

Inoltre sta cominciando le ricerche per la sua nuova fatica letteraria, e inizia a sentire quella corrente che lo trascina verso acque più profonde: «Sto cercando di sviluppare un’idea per un libro che ho in testa già da un po’ di tempo» confessa in un momento di confidenza. «Si tratta di un romanzo storico in cui immagino un collegamento fra il millenario impero indiano e Roma. Vorrei creare un ambasciatore immaginario che porti l’India a scontrarsi con la Firenze di Machiavelli».

È un collegamento davvero fantasioso, uno scheletro perfetto su cui modellare gli arabeschi dell’intreccio e dell’intrigo con cui Rushdie ama giocare, anche se resta prima di tutto un autore di letteratura. «Una delle cose successe sulla scia del modernismo è che ci si è trovati con romanzi popolari

che raccontavano grandi storie da leggere tutte d'un fiato, ma che non avevano molte altre qualità» spiega. «E ci si è ritrovati con i cosiddetti *romanzi letterari*, che avevano tutte quelle altre virtù ma non raccontavano nessuna storia».

In definitiva, la passione per la storia è sempre stata centrale nella vita di Rushdie, che si trattasse dei suoi libri o di quando si è trovato a parlare in difesa di se stesso e degli altri; la sua prima preoccupazione è sempre stata quella di creare delle voci e di farle sentire.

Anche ora che ha ritrovato la libertà, Salman Rushdie non ha perso un briciolo della propria indole combattiva.

Giugno 2005

Jim Grace



Jim Crace è uno degli scrittori più eclettici e rigorosi della letteratura inglese. Nei suoi libri spazia dal re-immaginare il digiuno di Cristo per quaranta giorni nel deserto (Il diavolo nel deserto, 1997) a una storia ambientata nel neolitico (The Gift of Stones, 1988), fino a una potente esplorazione del significato della vita politica (All That Follows, 2010). Crace è nato nell'Hertfordshire nel 1946 e si è laureato in letteratura inglese al Birmingham College of Commerce. Nel 1968 ha viaggiato in Sudan con un'organizzazione di volontariato, e fra gli anni settanta e ottanta si è guadagnato la vita come giornalista freelance per la stampa britannica. Ovunque siano ambientati, i suoi romanzi e le sue storie hanno una semplicità che si potrebbe definire "biblica", e traggono la loro forza dalla dignità e dalla finezza con cui l'autore esplora la natura più intima dell'essere umano. Ho incontrato Crace a Birmingham, dove abita, per parlare del suo undicesimo libro, Tutto ciò che abbiamo amato (2007), in cui immagina il Nord America dopo una terribile apocalisse.

Jim Crace giura che in fondo anche lui è una persona solare come tutte le altre. Però ha uno strano modo di dimostrarlo: il suo romanzo del 1999, *Una storia naturale dell'amore*, si apre con la morte per trauma da contusione dei due protagonisti; inoltre troviamo paesaggi spazzati dal vento, fame e devastazioni provocate da un viaggio di Cristo attraverso luoghi selvaggi.

Seduto nel giardino assolato della sua casa di Birmingham, in Inghilterra, il finalista del Booker Prize insiste nel dire che quelle ambientazioni e quei temi non rivelano uno spirito oscuro: sono semplicemente i luoghi in cui lui trova quel suo particolare ottimismo, tonificante e imprevedibile.

«Ero in un cimitero, l'altro ieri» racconta con un grande sorriso sul volto «e ho visto una lapide su cui c'era scritto "Non preoccuparti, sono solo andato in un'altra stanza". Ora, questa è una visione ottimista della morte, ma è falsa. È un ottimismo che offre un conforto momentaneo, ma è inutile. In *Una storia naturale dell'amore* ho guardato la morte senza paraocchi... Sentire l'ottimismo nella storia di questo romanzo significa trovare l'unico ottimismo che valga la pena di avere. È un ottimismo difficile».

Nel suo nono libro, *Tutto ciò che abbiamo amato*, la durezza di Crace ha dato altri frutti. Ambientato nella parte sudorientale degli Stati Uniti, in un futuro lontano ma non meglio precisato, questo nuovo romanzo potrebbe essere la sua sfida più provocatoria nei confronti dei lettori nordamericani. Crace chiede loro di immaginare un'America da cui la gente scappa alla ricerca di una vita migliore: pestilenze, anarchia, fame – tutte le grandi piaghe dell'Africa e del Medio Oriente del ventesimo secolo – sono ora i problemi degli Stati Uniti.

Impegnato politicamente a partire dalle battaglie per il disarmo nucleare, con un rapporto di amore-odio per gli Stati Uniti, Crace ammette che nel suo ribaltare l'attuale ordine mondiale c'è una sorta di desiderio di contrappasso politico. Benché non sia a suo agio con quello che vede come il dominio americano del mondo, l'aver scritto questo ultimo romanzo lo ha costretto rapidamente ad andare oltre quel punto di vista: «Tutto il divertimento è consistito nel rimuovere il sogno americano» spiega «perché poi fosse lo stesso libro a costringermi a restituirlo».

Aprile 2007

Marilynne Robinson



Marilynne Robinson è nata nel 1943 a Sandpoint, una piccola città sulla riva del più grande lago dell'Idaho, circondata da tre catene montuose. L'essenza di questo mondo è rappresentata meravigliosamente nel suo esordio letterario del 1980, Padrona di casa, in cui i momenti di crisi domestica sono descritti con un'arte sublime e distesa. Cresciuta respirando la religione presbiteriana e con un dottorato in letteratura inglese all'università di Washington, Marilynne Robinson può attingere in egual misura alle tradizioni della fede e della narrativa. Rimane una delle rare e più convincenti sostenitrici dell'importanza della vita spirituale nella letteratura colta. Da americana del West, si emoziona facilmente. Il suo secondo romanzo, Gilead (2004), vincitore del Pulitzer, racconta la storia di un pastore congregazionalista, mentre Casa (2008), vincitore dell'Orange Prize, narra la storia dei figli di quello stesso pastore. Non solo; la Robinson scrive saggi fin dall'inizio degli anni ottanta. L'intervista che segue infatti è stata fatta nella sua casa di Iowa City in occasione della pubblicazione della sua quarta raccolta di saggi: When I Was a Child I Read Books (2012), una serie di meditazioni su fede, democrazia ed empatia.

L'insegnamento e la scrittura di Marilynne Robinson, inclusi i romanzi *Padrona di casa*, *Gilead* e *Casa*, sono stati fondamentali per un'intera generazione di scrittori. Ora però avrebbe una serie di osservazioni da fare a margine della sua carriera.

«Ciò che mi consente meglio di mettere a fuoco una certa questione è semplicemente pensare che la soluzione che mi si offre sia sbagliata» dice la scrittrice sessantottenne. Seduta su un divano, vestita di nero, con davanti un tavolo colmo di libri, carte e due computer portatili, la Robinson sembra un detective intellettuale al lavoro su un caso. Non è la prima volta che le accade: nella sua fondamentale raccolta di saggi del 1998, *The Death of Adam*, smonta le incomprensioni che hanno avvolto gli insegnamenti di Giovanni Calvino.

Per la Robinson la questione che potrebbe oggi essere mal interpretata non è né un testo né una nozione astratta, bensì l'America. Per America intende la democrazia, e per democrazia intende la fede e il rispetto del potere della comunità. Per certi versi oggi la nostra «cultura è assai più offensiva di quanto non lo sia stata per molto, molto tempo» spiega. «Basti pensare che oggi le carceri sono gestite per ricavarne un profitto e via dicendo... Bisogna tornare al diciottesimo secolo per trovare cose simili».

Lei sa di che cosa parla: per quarant'anni, oltre a scrivere romanzi, è stata un'americanista, e ha rovistato tra montagne di vecchi documenti per ascoltare quella storia che il paese racconta a se stesso: chi viene incluso e chi viene lasciato fuori dalla società.

When I Was a Child I Read Books è il risultato di alcune delle sue ultime incursioni in questi temi. I suoi saggi riflettono sulla crisi finanziaria globale, sul ruolo che Mosè ha avuto sul pensiero politico americano, sulla sua infanzia nell'Idaho e sull'idea che la generosità sia essenziale per la comunità.

Per essere una scrittrice nota per il suo intervallo di ventiquattro anni tra il primo e il secondo romanzo, ultimamente Marilynne Robinson si può considerare addirittura prolifica: questo è il suo secondo libro di saggi in soli tre anni. In questo genere di scrittura è rigorosa, scrupolosa, un residuo di quell'era in cui Ralph Waldo Emerson, William Cullen Bryant e altri parlavano in sale stracolme.

Come Emerson e, più di recente, Barry Lopez, sostiene che l'anima sia una parte essenziale della vita intellettuale. «Per anima credo di intendere l'esperienza più profonda che un individuo possa fare di se stesso» spiega. Più che separare i cittadini, la Robinson ritiene che questa esperienza dell'individualità – meditativa, spirituale – possa al contrario alimentare

l'empatia tra gli uomini.

«Chi potrà mai mettere in discussione il fatto che siamo parte integrante dell'universo? Non veniamo certo da un altro luogo» afferma, quasi citando Walt Whitman. La Robinson crede che questo suo incoraggiare l'abitudine a stare soli sia strettamente collegato alla sua infanzia in campagna negli anni quaranta. È attraverso la solitudine che ha imparato a prestare attenzione.

Ha frequentato il Pembroke College, l'ex collegio femminile della Brown University, quando – come scrive nei suoi saggi – una donna aveva accesso all'istruzione solo per poter meglio screditare il proprio marito. Il clima accademico è cambiato in questi cinquant'anni, ma lei pensa che le donne debbano ancora sforzarsi per far sentire la propria voce: «Durante la mia vita da insegnante le donne sono state troppo taciturne. Io stessa sono silenziosa. Non penso di aver detto più di tre parole in tutta la mia vita da studentessa».

Questo però non le ha impedito di diventare un'insegnante, compito che lei definisce «un antichissimo e splendido impegno tra le persone». Ha lavorato all'Iowa Writers' Workshop per oltre venticinque anni, e l'elenco dei suoi allievi sembra un vero e proprio *Who's Who* dei giovani scrittori: da Nathan Englander a Justin Torres a Chinelo Okparanta. Il suo lavoro con loro è stato rigoroso e ha richiesto molto tempo, ma non avrebbe mai fatto cambio con un altro romanzo con il suo nome in copertina. «Ho imparato molto sulla scrittura ascoltando i miei studenti» racconta. «Rende più sensibili. Ti fa tornare alla mente cose molto importanti. Probabilmente ho scritto di meno, ma ho scritto meglio di come avrei fatto altrimenti».

Gilead ha vinto il Pulitzer nel 2005. *Casa*, che è il proseguimento della storia dei personaggi di *Gilead*, ha vinto l'Orange Prize for Fiction del 2009. Se queste opere nascono dalla determinazione e dalla curiosità dell'autrice, il suo insegnamento e il suo impegno quotidiano nella Chiesa Unita di Cristo le hanno dato un senso più profondo dell'impegno civico.

Durante l'estate porterà queste sue idee in altri luoghi, prima all'università di Oxford e poi in Grecia. «Dopo aver tenuto questa lezione ad Atene, vogliono che io dialoghi con gli studenti ateniesi. Che bella idea! Mi sentirò un po' come Platone».

Maggio 2012

Edmundo Paz Soldan



Edmundo Paz Soldán, autore di romanzi e racconti, è per la letteratura latino-americana quello che David Mitchell è in Gran Bretagna e Randa Dasgupta in India: un tessitore di tradizioni, un crocevia di culture e uno scrittore dalle enormi potenzialità. Nato in Bolivia, ha cominciato a scrivere da ragazzo; ha studiato negli Stati Uniti, dove ha conseguito un dottorato in letterature ispaniche alla University of California di Berkeley. È rimasto quasi sempre negli Stati Uniti, pur continuando a scrivere in spagnolo.

Il suo primo libro, Las máscaras de la nada, è una raccolta di racconti uscita nel 1990. Sono seguite una decina di altre pubblicazioni fra raccolte, romanzi e antologie di opere latino-americane. L'ho incontrato alla Cornell University, dove insegna. Il suo romanzo El delirio de Turing (2006) è stato recentemente pubblicato in inglese.

Cinque anni fa, Edmundo Paz Soldán era un po' scettico sulla globalizzazione. Ma il collasso dei mercati internazionali, soprattutto nel settore del capitale intellettuale, ha giocato a suo favore. Paz Soldán infatti si è trasferito negli Stati Uniti nel 1988 da Cochabamba, in Bolivia, grazie a una borsa di studio, e nel giro di cinque anni ha ottenuto un dottorato in letterature ispaniche. In dieci anni, questo boliviano massiccio è diventato professore alla Cornell University, nella stessa istituzione della Ivy League in cui Vladimir Nabokov insegnò fra gli anni quaranta e cinquanta.

Ma a un certo punto le cose hanno cominciato a rallentare: Paz Soldán si è presto ritrovato in una posizione simile a quella del romanziere russo. «La gente mi chiedeva: “Quando potremo finalmente leggere i tuoi romanzi?”, “Ma davvero sei uno scrittore?”» racconta mentre siamo seduti in un ristorante vietnamita di Ithaca, nello Stato di New York. Dopo quasi vent'anni, nessuna delle sue opere era ancora stata tradotta in inglese. In privato ha cercato delle scuse per questa situazione: dopotutto era stato pubblicato in Spagna dalla prestigiosa casa editrice Alfaguara, e i suoi articoli sono sempre richiesti dai quotidiani boliviani e cileni.

Paz Soldán è tornato in Bolivia nel maggio del 2000: «Una multinazionale, la Bechtel, aveva acquisito i diritti di sfruttamento dell'acqua» spiega. «Ci sono state rivolte che hanno fatto una dozzina di morti». Come risultato di questo caos la Bechtel è stata costretta ad abbandonare il paese. Una vittoria – alcuni sostengono che sia stata la prima del movimento no global – ma senz'altro piena di chiaroscuri. «Ora Cochabamba ha ancora problemi con l'acqua. I quartieri più poveri non hanno acqua potabile».

All'epoca Paz Soldán stava lavorando a un racconto sulla lotta fra un programmatore e un decrittatore. Un'opera in stile Borges, o in stile Nabokov. «Quando sono tornato a casa mi sono reso conto che era quello di cui avevo bisogno... quel tipo di ambientazione: la globalizzazione, la resistenza alle grandi multinazionali». La combinazione si è dimostrata esplosiva, e il romanzo che ne è nato, *El delirio de Turing*, è valso a Paz Soldán il Premio Nacional de Novela in Bolivia, cosa che gli ha reso finalmente possibile la traduzione in inglese.

Ambientata a Rio Fugitivo, un'immaginaria città boliviana già presente nelle opere precedenti di Paz Soldán, la storia racconta di un gruppo di attivisti no global che si battono contro il governo e la GlobaLux, una multinazionale che ha assunto il controllo della rete elettrica cittadina. La loro arma: un virus informatico.

L'eroe, se di eroe si può parlare, è Miguel Saenz, un crittoanalista di

un'agenzia di spionaggio governativa chiamata Black Chamber. In passato la bravura di Saenz nell'infrangere i codici ha salvato il paese dagli estremisti e da alcuni colpi di stato, tant'è che avevano cominciato a chiamarlo Turing, in onore del famoso matematico Alan Turing. Saenz ora capisce che questa nuova ondata di cybercrimini gli offre l'opportunità di tornare nuovamente alla ribalta, di dimostrare che i computer non l'hanno reso obsoleto.

La tecnologia ha sempre avuto un ruolo importante nella scrittura di Paz Soldán. Dieci anni fa si era impegnato nel McOndo Literary Movement, così chiamato in onore alla città immaginaria in cui erano ambientati i romanzi di Gabriel García Márquez. Formato da scrittori provenienti da Cile, Argentina e Perù, il gruppo respingeva il realismo magico e le tematiche rurali in favore di un approccio più contemporaneo alla narrazione. «Negli anni ottanta l'America Latina è diventata più urbana e sempre meno rurale» ha dichiarato una volta Paz Soldán al “Boston Globe”. «Quattro delle più grandi città del mondo – Città del Messico, San Paolo, Rio de Janeiro e Buenos Aires – sono in America Latina».

Inizialmente Paz Soldán ha ricevuto pesanti critiche per aver parlato di urbanizzazione nei suoi racconti e nei suoi romanzi. «Fino a una quindicina d'anni fa c'erano davvero pochissimi romanzi sulla città» spiega. «La maggior parte degli scrittori boliviani sentiva la necessità di mostrare la condizione della Bolivia, della Bolivia rurale. Quando ho iniziato a pubblicare nei primi anni ottanta ricordo bene che i critici scrivevano “Queste sono storie, va bene, ma dov'è la Bolivia? Dove sono i maya?”».

Oltretutto, vivendo negli Stati Uniti, i critici lo accusavano di non essere più aggiornato su quello che stava succedendo in Bolivia. «Mi sentivo addosso questo senso di colpa, come se non fossi un buon boliviano». Così ha creato la città immaginaria di Rio Fugitivo. «È stata una vera liberazione». «Però ricordo che un mio amico sosteneva che ricordasse ancora troppo Cochabamba. Mi diceva: “Devi metterci una piazza con una statua di Bob Dylan”. Così, in *La materia del desiderio* c'è una statua di Bob Dylan. Ora nessuno può più dirmi di essere troppo fedele alla realtà».

Ma il mondo reale non è stato affatto dimenticato, soprattutto in *El delirio de Turing*. La GlobaLux somiglia tantissimo alla Bechtel, e i personaggi del romanzo parlano fra loro con cellulari Motorola ed Ericsson. «Tutti questi marchi assumono molteplici sfumature in un paese come la Bolivia» spiega Soldán. «È un paese molto povero, eppure esistono isole di modernità. Alcuni miei amici vedono la tv via satellite, hanno l'iPod, l'ultimo cellulare Nokia e via dicendo. Hanno talmente tanta paura di restare indietro che esagerano nel

sensu opposto».

Da Ithaca Paz Soldán continuerà a interrogarsi su simili questioni, ma non metterà mai le risposte nei romanzi. «Questo è un romanzo sulla politica, non un romanzo politico. Penso ci sia una differenza».

Agosto 2006



Amitav Ghosh

Amitav Ghosh è nato a Calcutta nel 1956. Ha studiato a Delhi, e a Oxford ha conseguito un PhD in antropologia sociale. I suoi studi universitari sono all'origine di una vita sempre in viaggio. I romanzi di Ghosh – il primo risale al 1986 – riflettono una mente cosmopolita e aperta, capace di intrecciare i tumulti della storia con le narrazioni umane, molteplici quanto impellenti. Il cromosoma Calcutta (1995) è un thriller medico; Il paese delle maree (2004) ha come protagonista un biologo marino nel Golfo del Bengala. Quando l'ho incontrato, Ghosh aveva appena incominciato l'opera che avrebbe poi segnato tutta la sua carriera, la cosiddetta Trilogia dell'Ibis, incentrata sul grande movimento di popolazioni e interessi commerciali nell'Asia del diciannovesimo secolo, alla vigilia delle guerre dell'oppio. L'opera saggistica di Ghosh spazia dai resoconti di lunghi viaggi (Estremi orienti, 1998) all'etnografia (Lo schiavo del manoscritto, 1992) fino a saggi polemici (Circostanze incendiarie, 2006), che scavano nelle crepe della narrazione storica per interrogarsi sui fondamenti della cultura. Ghosh, sposato con la biografa Deborah Baker, vive tra Brooklyn e Goa.

Un uomo come Amitav Ghosh, che ha passato buona parte della propria vita su autobus scalcagnati, oppure in viaggio lungo le autostrade, o ancora bloccato nelle code ai controlli di sicurezza degli aeroporti, nei suoi viaggi avanti e indietro fra India e Stati Uniti, stranamente non prova emozioni particolari quando arriva alla meta. «Semplicemente non credo che esista, una meta» mi dice lo scrittore dai capelli color argento che incontro qui a New York, uno dei tanti posti che oggi definisce casa. «Non credo che le persone arrivino mai. E questa cosa che chiamiamo identità... non significa nulla. È sempre parte di un processo di trasformazione».

Ghosh sa di che cosa parla: è sufficiente uno sguardo alla storia dei suoi viaggi per avvertire i sintomi del jet lag. Da Calcutta a Delhi, da Tunisi a Oxford, dove ha conseguito il proprio PhD in antropologia, Ghosh è approdato quindi in Egitto; un modo, così dichiara, per riuscire a mettersi in viaggio. «Volevo solo viaggiare» confessa con tipico understatement davanti a una tazza di tè nel suo hotel di Manhattan. «Come cittadino di un paese del Terzo mondo, o emigri come studente o emigri come lavoratore; non esiste l'opzione del giramondo con lo zaino in spalla, perché nessuno ti darebbe un visto». Questo, per Ghosh, non è più un problema: i suoi libri si sono fatti strada nel mondo intero, consentendogli di seguirli e di viaggiare sulla loro scia. Dal 1986 ha pubblicato undici opere fra romanzi e saggi, a partire dal suo ambizioso esordio, *Il cerchio della ragione*, che gli è valso il grande apprezzamento di Toni Morrison.

Tutti i suoi libri esplorano il tema della migrazione, e molti svelano i modi in cui le culture si scontrano. Nessuno, però, lo fa in modo altrettanto drammatico quanto la sua straordinaria opera *Mare di papaveri*: un'avventura in alto mare che narra di un equipaggio un po' raffazzonato di indiani, americani, inglesi e asiatici orientali che si ritrovano a navigare a bordo dell'Ibis, una ex nave negriera, verso il cuore della prima guerra dell'oppio, combattuta fra la Cina e i commercianti britannici. Questo libro è il primo di una trilogia su questi personaggi e su un aspetto quasi dimenticato della storia coloniale. Secondo Ghosh, sarà anche l'opera che lo accompagnerà fino alla fine della sua carriera.

«Quando scrissi *Il palazzo degli specchi*, giunto alla fine del libro mi sentii completamente devastato» racconta. «Quello che mi interessa è cosa accade quando le persone creano dei ponti fra le culture, come prosegue il loro rapporto e come si perpetua di generazione in generazione. Grazie a queste storie posso finalmente soffermarmi su simili tematiche». In effetti, i membri dell'equipaggio dell'Ibis trasformano il ponte della nave in una sorta di Ellis

Island galleggiante. Fra di loro c'è una donna indiana che, vendendosi come schiava, era sfuggita alla pira funebre su cui era stato arso suo marito, coltivatore di papaveri da oppio. C'è un nero di Baltimora che si spaccia per bianco. Il proprietario della nave è di Liverpool, ma ha scommesso tutto il proprio patrimonio sull'introduzione dell'oppio – se necessario, con la forza – in Cina. E mentre le sue lettere e le sue petizioni si fanno strada nelle alte sfere britanniche, gestisce un'attività parallela di traffico di *coolies*¹ verso le Mauritius.

Ghosh sostiene che la nostra idea di globalizzazione e libero scambio sia stata inventata proprio in triangoli commerciali come questo, e che ci siamo dimenticati le origini della ricchezza dell'impero britannico. «Quando la gente parla di “libero scambio” e “grandezza del capitalismo”... be', tutto questo è nato sostanzialmente dal libero commercio dell'oppio nel diciannovesimo secolo» tuona Ghosh. «Si pensa all'epoca vittoriana come a un tempo di grandezza e di civiltà. Invece si stava mettendo in piedi la più grande organizzazione per il traffico di droga che il mondo abbia mai visto».

Spesso la voce di Ghosh sale di un'ottava mentre parla, ma non si fa mai stridula, e non è mai troppo lontana da una risata, forse perché il periodo storico di cui si occupa offre anche notevoli spunti “ironici”. Molti dei commercianti che spingevano per scatenare una guerra contro la Cina, per esempio, erano anche cristiani evangelici. «Nel diario di un commerciante d'oppio c'è una riga davvero splendida» dice ridacchiando: «Oggi sono stato così impegnato a vendere oppio che non ho avuto il tempo di leggere la Bibbia».

Come la vincitrice del Booker Prize, Kiran Desai, Ghosh affronta continuamente le implicazioni politiche degli argomenti su cui scrive: chi emigra e perché? Chi trae maggior profitto da questi spostamenti? Quali istinti nazionali vengono rafforzati dalla guerra? Tutti e tre i saggi di cui è autore prendono in esame questi aspetti; soprattutto *Countdown*, del 1999, incentrato sui test nucleari.

Facendo ricerche per *Mare di papaveri*, Ghosh è rimasto colpito da quanto improvvisamente il concetto di razza divenne un fattore importante sui mari. «Quel particolare momento storico, più o meno dal 1820 al 1830, vide un incredibile irrigidimento della divisione tra le razze» afferma. «Prima di allora un'ampia fetta degli equipaggi delle navi era composta da persone di colore. Dopo quel periodo, però, fu quasi impossibile per un nero lavorare su una nave».

Leggendo i racconti dei marinai sui loro viaggi, Ghosh si è imbattuto in

storie di neri picchiati e addirittura buttati in mare (d'altronde accadeva anche a marinai bianchi). Eppure ha trovato anche racconti pervasi di humor tra compromessi grotteschi che quei tempi imponevano. «Ci sono un paio di resoconti scritti da donne che furono reclutate su una nave come manovalanza non qualificata, e in cui si parla dell'incredibile capacità di ridere della gente che viaggiava con loro», racconta Ghosh. «Si ritrovavano sempre sul ponte a suonare e, se non avevano con sé gli strumenti, se li costruivano».

Visto il suo interesse per eventi così lontani nel tempo e per la storia globale, non sorprende il fatto che l'approccio di Ghosh alla narrativa si fondi su ricerche molto approfondite. Come giornalista ha fatto diversi viaggi in Birmania, dove ha incontrato i capi dei ribelli ed è scampato a un'imboscata tesa dal governo birmano. Altri viaggi l'hanno portato in Cambogia, Sri Lanka e altri paesi del Sudest asiatico, e di essi ci sono tracce in tutti i suoi romanzi. Posto davanti a un elenco ancora più esteso di temi trattati nei suoi romanzi, Ghosh si mette a ridere e dice di scrivere solo di ciò che lo interessa. La verità, però, è che è sempre stato un ottimo studente.

Il padre di Ghosh era un diplomatico, il che significa che la sua famiglia si spostava spesso; Ghosh fu mandato in collegio all'età di undici anni. «L'India cambia molto da regione a regione, ma la mia è stata una "scuola pan-indiana", in un certo senso» racconta. «In quell'epoca tutti si stavano inventando, sia collettivamente sia individualmente, e penso che questa esperienza abbia avuto un grande effetto su di me». Nonostante viaggiare fosse difficile anche per il figlio di un diplomatico, Ghosh poté farlo, e fu anche costretto a spostarsi e migrare. «Il significato che ha per un americano o per un inglese migrare o viaggiare all'estero è molto diverso da quello che ha per un indiano», dice riferendosi alla società indiana e a ciò che sente essere il suo intrinseco conservatorismo. «Ho un'incredibile ammirazione per la gente che viaggiava nel diciannovesimo secolo. Conosco il sistema delle tradizioni, perché è parte di me, e so quanto mi sia costato separarmene».

Mettere su famiglia ha reso ufficiale questo suo distacco dalla tradizione. Infatti, dopo il primo romanzo, Ghosh si è trasferito da Delhi agli Stati Uniti, dove ha conosciuto sua moglie, la biografa Deborah Baker, che si è occupata del poeta Robert Bly, di Laura Riding e dei beat in India. Hanno due figli, Leela e Nayan, che studiano rispettivamente a Brooklyn e nel Massachusetts; questo spiega perché Ghosh ogni anno si trasferisca a Brooklyn per otto mesi. «Ci siamo organizzati così: a volte mia moglie sta qui a Brooklyn con mia figlia, altre volte ci sto io; altre volte ancora va in India senza di me, e altre no...». Come molti indiani, racconta, si è abituato a questo "equilibrismo".

Ma scrivere la *Trilogia dell'Ibis* è un costante ricordare quelle migrazioni intraprese senza comodità, senza passaporti e a volte addirittura senza identità, quando tutto veniva gettato in mare – per così dire – alla ricerca di qualcosa di nuovo e sconosciuto. «Nelle loro storie c'è una grande forza» dice, parlando di chi scelse di intraprendere quei viaggi rischiosi.

E sono storie che è ben deciso a continuare a raccontare.

Luglio 2008

I *coolies* erano schiavi asiatici provenienti prevalentemente dall'India e dalla Cina. Tra il Settecento e l'Ottocento subirono massicce deportazioni verso l'America, l'Oceania e l'Africa. [N.d.R.]



Ayu Utami

Ufficialmente, in Indonesia nessuno fa sesso; o almeno questo è ciò che vorrebbero alcuni parlamentari. Dal 2004 un gruppo di minoranza del governo di questo paese musulmano cerca di far approvare una legge contro la pornografia, che prevede multe da quasi trentamila dollari per chi sia sorpreso a baciarsi in pubblico. Una casalinga che indossi una gonna troppo corta rischia un'ammenda di più di centodiecimila dollari. «Questo progetto di legge non ha quasi nulla a che vedere con la pornografia» ha detto la scrittrice Ayu Utami, durante un recente viaggio a New York: «È solo un modo per tentare di controllare il comportamento delle persone». Ed ecco che ancora una volta la Utami diventa una scrittrice politica. Nel 1998 ha pubblicato il suo primo romanzo, Le donne di Saman, e in un colpo solo ha importato la cosiddetta chick-lit (la “letteratura per pollastrelle”) in Indonesia, dove il genere è chiamato sastra wangi (“letteratura profumata”) perché anche le altre autrici del filone, Djenaar Maesa Ayu e Dewi Lestari, sono giovani e attraenti. Di questo gruppetto, la Utami è quella con le maggiori doti letterarie. Le donne di Saman è narrato da più punti di vista e ha un intreccio che procede su vari livelli. Immaginatevi Mentre morivo di Faulkner, ma ambientato in Indonesia e più licenzioso. L'ombroso protagonista del romanzo è un prete, imprigionato con l'accusa di essere comunista. Una volta rilasciato, diventa un attivista umanitario e amante di una donna dalla vita sessuale eccentrica. Attraverso i suoi personaggi, la Utami disegna un panorama caleidoscopico della vita indonesiana contemporanea: dalla piaga dei lavoratori che emigrano verso i pozzi petroliferi, alle tensioni fra cristiani e musulmani, alla presenza della sensualità e della sessualità nella vita della gente comune. Dopo aver partecipato all'evento conclusivo del PEN Festival del 2006 a New York, la piccola trentasettenne si è seduta con me a bere una birra al Chelsea Café, e mi ha spiegato perché la sua coscienza politica le impedisca di rinchiudersi per lavorare al suo prossimo libro.

Eri coinvolta in un progetto chiamato Indonesia's Alliance of Independent Journalists.

Ho creato il movimento insieme a degli amici: ci opponevamo alla chiusura di alcuni giornali. Erano gli anni novanta, facevo ancora la giornalista, e il governo stava cercando di imbavagliare la stampa indipendente. Abbiamo fatto parecchie cose che li hanno disturbati; alla fine eravamo tentati di ritirarci, quando è saltata fuori di nuovo la legge sulla pornografia. Invece di scrivere, mi ritrovo ancora una volta ad essere distratta.

Un'autrice cinese di chick-lit mi ha detto di essersi ispirata a Henry Miller. Anche tu ne sei stata influenzata?

Parte della letteratura americana mi piace, ma ci sono arrivata solo da adulta (quando distingui ciò che ti piace da ciò che non ti piace, ma non necessariamente ne sei influenzato). Probabilmente non ero abbastanza malleabile, o ero troppo vecchia.

Le donne di Saman ha venduto centomila copie a Jakarta, il che ti rende il Dan Brown letterario del paese.

Il libro è uscito nello stesso anno in cui Suharto è stato spodestato, e penso che questo abbia contribuito a creare un'atmosfera di speranza e di svolta. La sua caduta ha segnato la fine di alcune cose terribili, ma non considero il mio libro come un'opera controversa. Ci sono molti riferimenti biblici, avevo troppa paura per citare passi direttamente da testi islamici.

Eppure nel libro c'è del sesso.

Sì, ma è appena accennato. Non mi interessa scrivere scene di sesso, mentre mi interessa la sessualità, e il suo ruolo nelle vite della gente comune. Non sono contraria al sesso nei libri, ma l'intenzione non era eccitare i lettori, bensì spingerli a riflettere e "celebrare" l'idea di sessualità. Non voglio essere esotica, ma neanche scrivere romanzi erotici.

Da dove arriva questa curiosità?

Non lo so. Vengo da una famiglia conservatrice: mia madre è cattolica e anche mio padre si è convertito al cattolicesimo. Ma i miei genitori sono sempre stati aperti: capiscono che la responsabilità di ciò che faccio è mia, e mi amano lo stesso.

Le donne di Saman li ha scandalizzati? C'è un discorso sulla masturbazione che farebbe storcere il naso a qualsiasi genitore.

No. In Indonesia la gente può parlare apertamente di sesso, ma non attraverso uno dei media istituzionali: l'importante è che nulla sia stampato. Se cammini per strada senti la differenza fra ciò che è pubblico e ciò che è privato: ufficialmente non trapela nulla di sconveniente, ma tutti sanno che le coppie divorziano in continuazione, che la gente va nei motel per fare sesso. L'importante è mantenere una facciata rispettabile.

E tu? Sei sposata?

No, non sono sposata né ho figli. Non disapprovo il matrimonio, non mi crea problemi. Vorrei solo che si rispettasse il fatto che è una scelta e non un obbligo. Qui in America non è un problema, ma in Indonesia lo è ancora. È sempre un problema quando devo definire il mio compagno: non posso chiamarlo "ragazzo", perché un ragazzo non lo è più.

Potresti chiamarlo il tuo amante...

No, suona troppo lascivo.

E dà l'idea che lui stia ad aspettarti languido, in vestaglia.

Ci penserò... nel frattempo continuerà ad essere il mio compagno.

Maggio 2006

Frank McCourt



La biografia di Frank McCourt dovrebbe dare speranza ai talenti tardivi di tutto il mondo. Nato a Brooklyn nel 1930 e cresciuto in povertà in Irlanda durante la Grande depressione, ha lavorato come insegnante a New York per quasi quarant'anni. Una volta in pensione ha cominciato a scrivere la storia della sua vita, pubblicandone la prima parte nel 1996. Le ceneri di Angela racconta dell'infanzia di McCourt a Limerick, con un padre alcolizzato e spesso assente, e una madre ogni giorno in lotta per tenere viva la propria famiglia. Arrivato in libreria quando McCourt aveva sessantasei anni, questo libro di memorie si è aggiudicato il Pulitzer e il National Book Critics Circle Award. McCourt ha quindi scritto altri due libri biografici: Che paese, l'America (1999) ripercorre la storia del suo arrivo ad Albany, nello Stato di New York nei primi anni cinquanta, solo e senza un soldo; Ehi, Prof! (2005) è invece un racconto appassionante e commovente della sua carriera di insegnante. Ho intervistato McCourt in occasione della pubblicazione di questo ultimo libro. È morto nel 2009.

Anche se in questi giorni McCourt è sorridente, l'oscurità che si porta dentro fa capolino di continuo. Dopo aver pubblicato le due autobiografie di grandissimo successo, *Le ceneri di Angela* e *Che paese, l'America*, la prima sull'infanzia vissuta in estrema povertà in Irlanda e l'altra sulla sua emigrazione negli Stati Uniti, McCourt ha scritto un altro libro, *Ehi, Prof!*, che è la storia dei decenni passati a insegnare nelle scuole di New York. «Una volta feci scrivere ai miei alunni i loro necrologi» racconta durante un'intervista presso gli uffici del suo editore. «L'ho presa come una sorta di rivincita». Spiega: «Erano troppo aggressivi gli uni con gli altri. Si ferivano, saltavano fuori dalle finestre e atterravano sulle ringhiere di ferro. Per se stessi però immaginavano sempre morti serene: distesi nelle bare, con i propri cari accanto».

Sono storie come queste che rendono *Ehi, Prof!* una lettura insolita, perché McCourt afferma apertamente che ha imparato strada facendo a fare l'educatore. Ha asservito all'insegnamento la sua attitudine all'oscurità e alla cupezza. «Sapevo di dovermi inventare il mio modo di insegnare» dice McCourt, che oggi indossa una camicia perfettamente stirata, un paio di jeans e ha un accento irlandese ancora ben marcato. «Di sicuro non potevo raccontar loro la grammatica, l'analisi o chissà cos'altro».

Così si mise a raccontare storie. Nel suo primo giorno d'insegnamento, nel 1958, a Staten Island, il giovane insegnante imparò come tener buoni gli studenti della Ralph R. McKee Vocational and Technical High School, raccontando loro della sua infanzia poverissima in Irlanda. Quindi chiese loro di scrivere la migliore giustificazione che potessero inventare. Oggi, nei corsi di scrittura creativa, esercizi come questi si chiamano *workshop*, ma a quei tempi erano semplicemente stravaganze mai viste; McCourt rischiò più volte di essere licenziato in tronco: «Non sapevano che rispondendo alle loro domande sulla mia infanzia in Irlanda stavo cercando di capire qualcosa su di loro. Brancolavo nel buio, e stavo lentamente cercando di uscirne».

Non era un periodo facile per fare l'insegnante. Quando McCourt cominciò a lavorare, New York era una città pericolosa. Le risse tra bande facevano sembrare *West Side Story* un video per educande. «Erano meschini e brutali, c'era razzismo puro. Anche gli irlandesi e gli italiani si facevano guerra. E se c'era una gang di neri, non era neanche considerata come avversario: se solo osavano uscire da Harlem o da Bedford-Stuyvesant, gli irlandesi li pestavano a sangue. Mentre irlandesi e italiani si portavano reciprocamente rispetto».

Nell'aria non c'era però solo odio razziale. «Era una società piuttosto

rigida» ricorda McCourt. «Eravamo ancora nel periodo postbellico: Eisenhower era alla Casa Bianca, il paese prosperava, ma c'era questa sensazione che il nemico fosse sempre in agguato. Poi venne il Vietnam: quei ragazzi partivano per poi tornare chiusi in una bara».

McCourt racconta che «quando ci si laureava, se si diventava insegnanti si era esentati dalla leva. Quindi avevamo una mezza dozzina di insegnanti alla Stuyvesant [la sua sede lavorativa successiva] che erano lì solo per non essere spediti in Vietnam. Non erano particolarmente interessati all'insegnamento, e si lamentavano di continuo. Erano nella migliore scuola della città e non facevano altro che lagnarsi. A me sembrava di essere in paradiso».

Gli ci vollero dieci anni per arrivare alla Stuyvesant, che è tuttora una delle migliori scuole della città, ed essere libero. McCourt arrivò lì per vie traverse, nel 1968, come supplente, e divenne poi docente a tempo pieno. In pochi anni diventò così famoso che c'erano liste d'attesa per iscriversi nelle sue classi, e si scriveva di lui sul "New York Times". A conti fatti, pensa di aver insegnato a circa undicimila studenti.

Eppure, nonostante il suo successo alla Stuyvesant, la parte principale di *Ehi, Prof!* riguarda i suoi anni alla McKee, quando stava imparando, e lui e i suoi studenti erano allo stesso livello. Come loro, McCourt era sempre stato un *underdog*, uno dato per perdente, anche dopo essere emigrato negli Stati Uniti. «Pensavo che tutto sarebbe stato diverso, in America» confessa. «Non lo era». Aveva lavorato ai magazzini portuali, e si era preso la sua buona dose di botte dalla vita. Non era difficile per McCourt immaginare come si sentissero i ragazzini rinchiusi nelle scuole: «Sapevo bene che cosa sarei stato in quella classe» racconta. «*Odiavo* la scuola, in Irlanda». McCourt sapeva di dover ricorrere a misure disperate per conquistarsi alcuni dei suoi allievi. Uno, ricorda, aveva un disturbo dello sviluppo, e portava sempre il cappello. McCourt riuscì a ingraziarselo dandogli la responsabilità di un migliaio di barattoli di colore in un laboratorio di arte. «Dovevo dargli qualcosa per tenerlo occupato» racconta sorridendo. «Poi è partito per il Vietnam e non ho più avuto sue notizie».

Fu alla McKee che McCourt cominciò a scrivere la propria autobiografia e le storie che non voleva dimenticare. Ma fu alla Stuyvesant, dove gli studenti erano così diligenti che se gli si assegnava un tema da cinquecento parole ne scrivevano sempre almeno il doppio, che cominciò a pensare più seriamente alla scrittura. Anche il suo atteggiamento nei confronti dell'insegnamento cambiò un po'. «Dicevo ai ragazzi: "Questo lo sto facendo per me"» ricorda, e senza scherzare. «Perché avrei imparato più di loro. Questo li faceva saltare

sulle sedie, era una sfida».

Di tanto in tanto i suoi studenti si lamentavano: avrebbero avuto difficoltà a scrivere perché non erano cresciuti poveri in Irlanda. Lui gli rispondeva a tono: «Non dovete andare a lottare contro i tori in Spagna, come Hemingway, per scrivere qualcosa di bello, né andare in guerra. Basta che guardiate oltre il vostro naso».

Grazie alle sue due autobiografie, a un premio Pulitzer, alla versione cinematografica delle *Ceneri di Angela* e al fatto che passa ancora parte del suo tempo a New York, non tutti gli studenti di McCourt sono scomparsi dal suo orizzonte, anche a dieci anni dal pensionamento. «Oh sì, mi danno ancora loro notizie» dice, inarcando le sopracciglia pensando a una marea di corrispondenza. «Li incontro per strada. Alcuni mi spediscono libri e manoscritti».

McCourt sa che in parte è colpa sua (o merito suo) se il genere autobiografico si è così diffuso, ma pensa che la cultura stesse andando in quella direzione già prima che cominciasse la sua seconda carriera a sessantasei anni. «Era nell'aria. Succedeva già con i talk show pomeridiani, quando si vedevano quelle persone nella trasmissione di Jerry Springer, quei personaggi patetici che raccontavano le loro storie. E ora lo vediamo con i reality. La gente vuole storie di vita vera».

Come con altri best seller, da *Il club dei bugiardi* di Mary Karr fino a *Un milione di piccoli pezzi* di James Frey, anche a proposito dell'opera di McCourt ci si è interrogati sulla veridicità delle vicende narrate. Alcuni abitanti di Limerick hanno affermato che l'autore si sarebbe inventato interi capitoli di *Le ceneri di Angela*. Lui liquida la faccenda con un'alzata di spalle. «Penso sempre a ciò che aveva detto Gore Vidal: sosteneva che la biografia fosse un tentativo di aderire ai fatti, ma che l'autobiografia ne fosse l'impressione individuale. Quei libri sono la mia impressione su quanto è accaduto; non posso ricordare ogni conversazione parola per parola, quindi ne ho ricreate altre in modo da far capire quale fosse la sensazione di allora. È una storia». E aggiunge: «Ho tre fratelli che mi rimetterebbero subito in riga se dovessi allontanarmi da quella che chiamiamo "la nostra storia"».

Non è difficile capire perché McCourt sia ora così al centro dell'attenzione: *Le ceneri di Angela* è stato per più di cento settimane nella lista dei best seller del "New York Times", è stato tradotto in diciassette lingue ed è diventato un film. All'improvviso è diventato ricco.

McCourt, che ha casa a New York e nel Connecticut, aveva iniziato *Ehi, Prof!* come un romanzo. Poi una volta, tornando da Roma, dove stava

lavorando, incontrò il critico letterario del “Newsweek”, Malcolm Jones. «Gli dissi: “Malcolm, sto cercando di scrivere questo romanzo sull’insegnamento. Ma ho un problema, non riesco a decidere se impostarlo come un romanzo o come un’autobiografia». «Autobiografia!» mi urlò. «Va bene, Malcolm». Andai a casa e riscrissi tutto sotto forma di autobiografia.

McCourt ormai è abituato ad essere riconosciuto per strada. Trova che la popolarità sia lusinghiera, ma non gli ha dato alla testa. «I miei fratelli gestivano un bar nell’Upper East Side, con tutti quei personaggi importanti che entravano... star del cinema eccetera» ricorda. Rinunciò a quella vita per insegnare: «Non volevo trovarmi un giorno a guardare indietro e vedere solo una serie di avventure da bar. L’ultimo giorno della mia carriera da insegnante mi trovavo nel mio appartamento, seduto, con un bicchiere di vino in mano, e pensavo che ero contento di averlo fatto: essere stato in qualche modo utile a qualcuno, e al contempo aver imparato qualcosa».

McCourt sa che la sua strada non è da tutti. Ricorda come una delle sue lezioni meno apprezzate alla Stuyvesant prevedeva che gli studenti immaginassero di ritornare a casa dal college e di dare ai propri genitori la notizia di voler diventare insegnanti. «Ah, su questa si scatenavano. “Solo un insegnante?”, così dicevano. Per avere uno stipendio patetico. Non c’è genitore al mondo che sarebbe contento di una notizia simile».

Novembre 2005

Sebastian Junger



Sebastian Junger è un giornalista e documentarista statunitense. È cresciuto a Belmont, nel Massachusetts, negli stessi anni in cui imperversò lo strangolatore di Boston, vicenda che nel 2006, quando l'ho incontrato, ha trasformato nel libro A Death in Belmont. Laureato alla Wesleyan University, dove ha studiato antropologia culturale, fin dall'infanzia è stato attratto dalle situazioni estreme. Dopo essere rimasto ferito in un incidente con una motosega, mentre lavorava all'abbattimento di alberi per una ditta, cominciò a concentrarsi sul giornalismo, in particolare sulle persone che facevano lavori pericolosi. È diventato famoso grazie al suo best seller del 1997, La tempesta perfetta, che racconta lo sfortunato viaggio di un pescatore di Boston. Fire (2001) raccoglie gli articoli di Junger da alcuni dei posti più pericolosi del mondo, dagli incendi boschivi dell'ovest americano a Liberia, Sierra Leone, Kosovo e Afghanistan nei periodi di guerra. Nelle riviste patinate ad alto tasso adrenalinico che pubblicano reportage di guerra, la scrittura di Junger si distingue per la sua lucida determinazione nel raccontare storie fatte di persone. Nel 2010 Junger è emerso da un reportage in Afghanistan con una storia mozzafiato assieme alla 173rd Airborne Brigade fra il 2007 e il 2008, meditando sulla tensione sessuale ed emotiva della guerra, e sui danni che al contempo lascia.

Sono le dieci del mattino nel West Side di Manhattan, e Sebastian Junger sembra già a terra. Vestito con un completo da impiegato delle pompe funebri e occhiali da sole a mascherina, il quarantaquattrenne autore della *Tempesta perfetta* e di altri libri entra nella sala deserta del suo bar, The Half King, e si lascia andare sulla sedia. Una cameriera gli porta il caffè in continuazione, riempiendo quattro volte la sua tazza mentre lui parla. «Mi ricordo quando facevo il cameriere» dice Junger. «Mi svegliavo nel cuore della notte pensando: “Ho dimenticato di portare il conto al tavolo D2! Sono rimasti chiusi nel ristorante, ad aspettare il loro conto!”. Faccio la stessa cosa con il giornalismo».

Junger ha avuto molte cose per la testa, perché *A Death in Belmont*, il suo libro sul caso dello strangolatore di Boston, ha scatenato un nugolo di “cacciatori di verità”. Questo non ha tanto a che fare con l’ampiezza del suo pubblico, che pure è vastissimo grazie al best seller del 1997 *La tempesta perfetta*. Ha più che altro a che fare con l’autobiografia di James Frey, *In un milione di piccoli pezzi*, che si è scoperto essere un clamoroso falso. Il clamore che ne è nato ha fatto sì che il dubbio si estendesse a chiunque avesse scritto troppo bene di fatti realmente accaduti.

A Death in Belmont si legge per molti versi come quel “saggio romanzato” che scatenò il pubblico una quarantina di anni fa: *A sangue freddo*, di Truman Capote. Le somiglianze partono dal crimine, o meglio, dalla sua inspiegabile qualità. Fra il giugno 1962 e il gennaio 1964, almeno undici donne furono uccise nella zona di Boston da un sospettato che fu poi definito “lo strangolatore di Boston”. Le vittime erano state aggredite in casa e strangolate con i propri indumenti; molte furono stuprate. Le prime sei avevano un’età compresa fra i cinquantacinque e gli ottantacinque anni, il che portò gli investigatori a pensare che ci fosse sotto un problema di complessi nei confronti della figura materna. Poi arrivò la settima vittima, la ventenne Sophie Clark.

Non vi fu un processo per questo caso, perché nel 1965, mentre era sotto processo per rapina e molestie sessuali, Albert De Salvo confessò di essere lo strangolatore di Boston. Tuttavia i dettagli che fornì a proposito degli omicidi erano sbagliati, talvolta con gli stessi errori che erano stati pubblicati sui giornali. Altre volte semplicemente taceva. Alla fine De Salvo fu condannato all’ergastolo. Morì nel 1973, nella sua cella, ucciso con una pugnalata al cuore.

Junger è nato a Belmont, sobborgo di Boston, nel 1962, e il caso dello strangolatore è sempre stato vicino a lui. Molto vicino: quello stesso anno sua

madre decise di costruire il proprio studio da pittrice nel giardino sul retro. Fra gli operai c'era proprio De Salvo, che una volta tentò di attirarla in cantina. «Mia madre gli rispose che aveva da fare» scrive Junger «e poi chiuse la porta della cantina con un catenaccio». Probabilmente quella mossa le salvò la vita.

Nel marzo 1963 una donna di mezza età, Bessie Goldberg, fu strangolata nel salotto della sua casa di Belmont e poi violentata. L'uomo delle pulizie, Roy Smith, fu accusato del crimine e condannato all'ergastolo. Morì in carcere nel 1976 per un cancro ai polmoni.

Junger si è sempre chiesto se sia stato Roy Smith l'assassino della Goldberg. «La cosa che in fondo mi ha sempre intrigato su questo caso» spiega «era sapere se sarei riuscito a scrivere un libro senza essere in grado di trovare la vera verità. Se riesci a dimostrare che il tizio di colore non ha commesso l'omicidio quarant'anni fa, è un libro piuttosto "facile" da scrivere. Qui c'è tutto quello che ho scoperto, qualsiasi cosa importante sul caso. Che cosa ne pensate? Questo è esattamente ciò che fa il sistema giudiziario. Dopotutto, ognuno porta con sé i propri pregiudizi. Ma quando hai dodici persone, istruite, poco istruite, meccanici, avvocati, il consenso medio è piuttosto accurato, in realtà. E questo è il modo in cui spero che il mio libro funzioni». Ma c'è già un dissenso. Sul "New York Times", il professore di Harvard Alan Dershowitz ha ammirato l'impeto del libro, sollevando al contempo alcune questioni: «Benché riconosca che "spesso la verità semplicemente non è conoscibile", Junger cerca comunque con troppa forza di far entrare i fatti disordinati nel suo intreccio da "resa dei conti"».

E c'è un dissenso ancora più netto da parte di Leah Goldberg, figlia della vittima, che afferma che Junger avrebbe commesso parecchi errori, fra cui quello di affermare che lei si sarebbe trovata nell'aula del tribunale quando fu letta la sentenza a carico di Smith, mentre in realtà era a casa a guardare le immagini dell'assassinio di Kennedy. Inoltre, ha aggiunto, «vorrei che i miei genitori riposassero in pace».

Junger capisce bene la delicatezza della situazione, l'importanza della precisione, e che cosa significhi parlare a qualcuno che ha sofferto una gravissima perdita. Ha imparato a intervistare le vedove dell'equipaggio della *Tempesta perfetta*, e a scrivere reportage sui profughi di guerra in Sierra Leone.

«La prima cosa che devi fare è dire: "Ascolta, ho un profondo e incrollabile rispetto per te. E anche se non posso capire fino in fondo che cosa ti è successo, per me tutto questo ha un valore inestimabile. Devo saperne di

più, e sono qui per questa ragione”. E devi anche, in qualche modo, sentire dentro di te che non sai nulla. Che non puoi realisticamente sapere che cosa si prova ad avere tua madre assassinata».

Junger ha provato con forza a proteggere la propria storia da tutte le discussioni in merito alla veridicità dei fatti. «Ho dovuto assumere un investigatore che andasse a controllare tutto» dice, facendo notare che gli uffici legali delle case editrici americane controllano sempre i libri, ma non li sottopongono all’analisi rigorosa che si applica agli articoli scientifici. «Feci leggere l’opera anche agli avvocati della difesa e dell’accusa di quel processo. Ci sono tre diversi livelli di falsità, nel giornalismo. C’è l’errore insignificante: per esempio sbagli a scrivere un nome, ed è un errore che non ha un effetto né sulle premesse né sulle conclusioni; è un puro caso. Poi c’è l’errore significativo, che è ugualmente involontario ma può cambiare la sostanza di ciò che stai scrivendo. È il caso di quel lungo e bellissimo articolo del “New York Times” a proposito dell’uomo incappucciato ad Abu Grahیب. Splendido articolo, ma parlava della persona sbagliata. Questo è un errore significativo: cambia la sostanza di ciò che scrivi, ma in modo non intenzionale. L’Iraq è un mondo complesso e confuso, non esistono le carte d’identità. Infine c’è la distorsione intenzionale, e questo è il peccato mortale del giornalismo. Quello che il pubblico deve sapere, come chi scrive gli articoli sugli errori, è che l’ultimo tipo non equivale agli altri. E bisogna farle, queste distinzioni, perché il rischio è che si può rovinare uno scrittore o un giornalista per un errore che qualsiasi giornale commette ogni giorno. Questo non è corretto. Non è accurato».

Quello che fa davvero paura, a proposito di *A Death in Belmont*, è che svela che quel rischio allunga la sua ombra anche sul sistema giudiziario; e lì la posta in gioco è decisamente più alta.

Aprile 2006

Geoff Dyer



Geoff Dyer è un saggista, romanziere e pluripremiato critico letterario inglese. Nato a Cheltenham in una famiglia operaia, Dyer ha frequentato le scuole locali finché non ha ottenuto una borsa di studio per il Corpus Christi College di Oxford, dove ha studiato letteratura inglese. Negli anni ottanta ha vissuto con i sussidi di disoccupazione in Gran Bretagna, un periodo che ha immortalato in On the Roof, un notevolissimo articolo scritto per “Granta”. Il suo debutto letterario è del 1987, anno di pubblicazione di Ways of Telling, un breve studio sul lavoro di John Berger e sulla sua inquietezza riguardo alla forma. Nel decennio seguente sono usciti due romanzi (Brixton Bop, 1989, e In cerca, 1993), un libro sul jazz che tocca vari generi (Natura morta con custodia di sax, 1991), una meditazione sulla memoria e sulla prima guerra mondiale (The Missing of the Somme, 1994) e un libro su come non scrivere un libro incentrato sulla figura di D.H. Lawrence (Out of Sheer Rage, 1997). In queste opere Dyer si è creato il personaggio del dilettante impegnato, il classico flaneur, l'autodidatta pigro. I suoi scritti sulla fotografia, L'infinito istante (2005), e sul più e sul meno, Otherwise Known as the Human Condition (2011), gli sono valsi diversi premi. Ho avuto modo di parlargli in occasione della pubblicazione di un altro suo libro, inclassificabile nelle normali categorie, Yoga per gente che proprio non ne vuole sapere (2003), che presenta la caratteristica singolare di essere stato pubblicato prima (negli Stati Uniti) come saggio, e poi (in Gran Bretagna e altrove) come romanzo.

Ogni volta che Geoff Dyer si sente intrappolato nella routine, prende armi e bagagli e si mette in viaggio. Così facendo, il romanziere e critico di mezza età più moderno d'Inghilterra ha girato il mondo diverse volte, vivendo un po' dappertutto, a New York, New Orleans, Roma, Parigi, e scrivendo dei suoi viaggi con uno stile da autobiografia romanzata, o da romanzo autobiografico.

«Tutto sta nell'importanza dell'altrove» dice Dyer al telefono, dalla sua attuale casa londinese: «Mettiamo che ti senti parecchio giù. Il consiglio classico è quello di uscire di casa e andare a farsi un giro, mettiamo per un'ora. Ecco, io allungo solo un po' i tempi».

Questa strategia per non annoiarsi sarebbe anche saggia, se non fosse che spesso la città nuova in cui Dyer si sposta fa sballare completamente tutti i suoi piani. Quando si trasferì a Parigi, nei primi anni novanta, per scrivere un romanzo nello stile di *Tenera è la notte*, si ritrovò a mettere insieme tre libri, tutti su un uomo che si ritrova sopraffatto e non riesce a scrivere un libro. Ora Dyer ha riunito le storie delle sue strane false partenze – a Bali, in Cambogia, a Roma e altrove – scrivendo *Yoga per gente che proprio non ne vuole sapere*, una raccolta di meditazioni sul fascino dell'altrove e sul piacere del puro e semplice essere. Se siete fra le persone che sognano di perdersi nella vita pulsante di qualche città europea, questa sarà la vostra bibbia.

La prima parte del libro si apre con Dyer e una sua amica che devono trasferire un'automobile da Los Angeles a New York. I due sfruttano l'auto gratis come mezzo per osservare il cuore del paese, come Dan Moriarty e Sal Paradise hanno fatto quarant'anni prima in *Sulla strada* di Kerouac. Lungo il percorso attraversano New Orleans, una città che Dyer ama al punto da essere tornato a viverci per tre mesi.

Le storie che seguono sono una specie di gioco della campana disegnato però su un planisfero, e fatto insieme ad amanti dai nomi improbabili – una si chiama Dazed, un'altra si fa chiamare Circe – e amici che si godono fino in fondo le loro “sostanze più stupefacenti”. Un capitolo ruota attorno a un giorno di pioggia trascorso sotto l'effetto di un fungo allucinogeno, ad Amsterdam; un altro si svolge a Parigi, dove Dyer convince un'amica a fumare della *skunk* (una varietà di marijuana particolarmente potente) facendola sballare più di quanto entrambi si aspettassero.

Il titolo dell'opera fa riferimento a un viaggio di Dyer in Asia sudorientale, dove ha incontrato molte persone impegnate in quella cosa chiamata “viaggio dentro di sé”. Il fatto però era che tutti erano troppo presi dalla preparazione dei *noodles* per poter fare qualcosa di effettivamente fisico come lo yoga. Così, per scherzo, Dyer ha avuto l'idea di scrivere un manuale di self-help per

questi episodi di fuga dalla vita convenzionale.

Questa serie di scene potrebbe essere scambiata per uno spaccato di vita degli anni sessanta, all'insegna del "Turn on, tune it, drop out" di Timothy Leary. Prima però che *Yoga* lo trasformi in un eroe dei bohémien di tutto il mondo, Dyer ci tiene a precisare che gli eventi descritti non si sono necessariamente svolti così come sono riportati. «Certo, si tratta di una differenza minima» spiega l'autore, ben attento a lasciare nel mistero i particolari romanzati della sua opera, «ma l'arte sta tutta in quella differenza».

Dyer ha condensato i tempi, ha cambiato i nomi o si è semplicemente inventato le cose. «Qualcuno mi chiedeva» ricorda «se fosse "imbarazzante il fatto di rivelare certe cose di sé". In realtà mi sentivo più imbarazzato a parlarne al telefono, perché quando a parlare è l'"io" del libro, questo non ha nulla a che vedere con me».

Oltre a fornirgli un velo dietro il quale nascondersi – per la cronaca: Dyer si è sposato due anni e mezzo fa, e l'autunno del suo uso di stupefacenti da allora è diventato inverno, afferma – l'allontanarsi dalla vita quotidiana gli consente di dar forma a una narrativa partendo dai suoi viaggi che, spesso, non hanno una forma ben definita. E così, lungo le sue duecentocinquanta pagine, *Yoga* traccia i confini di un viaggio che porta dall'irrequietezza esistenziale alla "Zona", che secondo Dyer consiste in «quel luogo di assoluta soddisfazione, un luogo in cui il pensiero che altri luoghi esistono non rappresenta né uno stimolo né un tormento».

Raggiungere questo stato di beatitudine e trasformarne la ricerca in una bella storia sono due cose diverse, ma Dyer riesce a farle entrambe: *Yoga* è pieno di bellissime descrizioni sul far nulla a Roma, o sul giocare interminabili partite a ping-pong a Bali. Ci sono persino dei peana per le sue scarpe preferite, le Teva, che lo accompagnano in tutti i suoi viaggi.

Molto probabilmente un altro scrittore ci avrebbe annoiato terribilmente già dopo venti pagine, mentre con Dyer ci si ritrova a rallentare la lettura per godersi la prosa e la costruzione delle frasi. Questa attenzione per il linguaggio è contagiosa: il lettore comincia a trattare il libro nello stesso modo in cui Dyer lo avrebbe portato a trattare la vita: con insolenza, decadenza, e senza mai guardare l'ora. Ma il libro contiene anche estenuanti passaggi su quel tipo di abbruttimento che è il rovescio della medaglia di tanto ozio. «C'è sempre il timore» ammette Dyer «che io stia semplicemente facendo il lazzarone».

Dal momento che non esiste una definizione per quel mix di narrativa e saggistica che Dyer sta portando alla perfezione, e sicuramente non esiste per

i suoi libri la tipica categoria classificatoria, il dubbio affligge continuamente lo scrittore. «Diciamo che stai scrivendo un romanzo... Sta andando bene, sta andando male... non importa; comunque sia sai che alla fine sarà un romanzo. La mia ansia è raddoppiata dal fatto che io non ho la più pallida idea di che cosa diventerà».

Anche se potrebbe essere più semplice tornare a scrivere all'interno dei confini di un genere convenzionale, Dyer si domanda se scriverà mai un nuovo romanzo (ne ha scritti tre, finora, l'ultimo dei quali è *Paris Trance* del 1998). Immagina che, come è accaduto per *Out of Sheer Rage* (il suo libro sul non riuscire a scrivere un libro su D.H. Lawrence), i suoi progetti futuri nasceranno da una qualche ossessione. Al momento sta scrivendo un libro sulla fotografia, un passatempo che tocca in modo ricorrente in *Yoga*. Per ora non sta andando molto bene: «Non riesco proprio a capire dove andrà a finire» dice con tono sconcolato¹.

Non sorprende che Dyer abbia messo gli occhi su un'altra città: San Francisco, dove è stato di recente per qualche mese durante l'anno sabbatico di sua moglie. Basta fare il nome della città e la voce di Dyer prende una nota mielosa, il che dimostra come, anche dopo aver scritto *Yoga*, la "Zona", quel posto al di sopra di ogni tormento e tentazione, sia più sfuggente che mai.

«Sarebbe proprio triste se non finissi per trasferirmi laggiù» dice Dyer, lasciando le parole a mezz'aria. «Sarebbe incredibilmente tragico. In qualche modo, sento che è il mio destino».

Gennaio 2003

The Ongoing Moment è stato pubblicato nel 2005. L'edizione italiana (*L'infinito istante*) è uscita nel 2007, per Einaudi. [N.d.R.]

A.S. Byatt



Antonia Susan (o più semplicemente A.S.) Byatt, originaria di Sheffield, è autrice di romanzi, racconti e critica letteraria. Il padre era avvocato della corona, la madre un'accademica della Browning Society. Negli anni sessanta anche Antonia seguì la carriera accademica, in un periodo in cui per una donna lavorare in quel mondo poteva essere solo frutto di una faticosa conquista. Il suo romanzo d'esordio, The Shadow of the Sun, fu pubblicato nel 1964, quando non aveva ancora trent'anni. La Byatt traspose poi in versione romanzata anche i suoi primi anni accademici, dando vita a una tetralogia autobiografica iniziata con La vergine nel giardino (1978) e conclusa con Una donna che fischia (2002). Ha raggiunto le vette delle classifiche con Possessione: una storia romantica (1990), romanzo in cui una poetica storia d'amore vittoriana si intreccia con quella di alcuni ricercatori contemporanei che cercano di mettere insieme i frammenti letterari di quell'antica vicenda. La Byatt è anche autrice di numerose raccolte di racconti, tanto oscuri e misteriosi quanto i suoi romanzi sono invece ironicamente trasparenti. Generosa sostenitrice degli autori più giovani, A.S. Byatt è in Gran Bretagna una delle poche connessioni vitali fra il mondo accademico e il grande pubblico, e senz'altro tra le più brillanti.

«Se non fossi qui, sarei con un gruppo di persone a discutere se la scienza sia o meno la nostra nuova mitologia» mi dice A.S. Byatt a New York. Questa è la vita di una donna eclettica: l'autrice sessantottenne doveva partecipare a un programma radiofonico britannico, ma ha preferito volare negli Stati Uniti per una lezione e un giro di conferenze.

«La lezione che devo tenere verterà su qualcosa su cui rifletto molto» racconta, con i suoi occhi grandi e affascinanti: «Penso a quanto i personaggi letterari siano diventati più esili con la scomparsa della cristianità».

Il riconoscimento di questo lascito della cristianità alla narrativa potrebbe sembrare una concessione strana da parte di una persona di origine quacchera, ma A.S. Byatt è sempre stata una pensatrice slegata da qualsiasi ideologia. Ha studiato letteratura inglese a Cambridge, quando la letteratura era considerata un commento della vita, e non il contrario, il che le ha permesso di formarsi una propria idea sul significato dei libri. O, come le piace rispondere a chi le chiede quale fosse il suo modello quando era ragazzina, «sono stata educata a credere che si debba ragionare sulle cose con la propria testa».

Questo mix di insofferenza nei confronti dell'ideologia e di schietta indipendenza potrebbe essere la spiegazione del perché la Byatt si sia tanto divertita a punzecchiare i sacri presupposti dell'accademia nel suo libro del 1990, best seller e vincitore del Booker Prize, *Possessione: una storia romantica*, oppure a fustigare la professione di Boswell in *The Biographer's Tale*. Entrambi i romanzi hanno riportato una schiacciante vittoria contro gli effetti mortali della teoria: per quanto sia strutturato l'impianto teorico dei suoi libri, il talento narrativo della Byatt li rende solidi, magistrali, misteriosi.

Naturalmente, l'autrice ha una teoria sul successo della narrazione nella letteratura inglese. «La letteratura inglese è improvvisamente rifiorita negli anni settanta perché i romanzieri si sono resi conto che se ne dovevano fregare della teoria letteraria. O dei critici» afferma. «Così si sono messi semplicemente a raccontare delle storie, mentre i critici erano ancora lì a dire, insomma, che “le storie sono volgari, che tutto nel mondo è casuale, caotico, una cappa soffocante”. Intanto, i narratori – gente come Salman Rushdie e Angela Carter – continuavano a raccontare storie».

La Byatt ha lavorato alla ricomposizione di questo strappo per oltre un decennio come docente universitaria, e continua a farlo nel proprio lavoro (fino ad oggi ha pubblicato cinque saggi di critica letteraria). Gli interessi critici alimentano la sua prosa, e viceversa: leggere e scrivere per lei continuano ad essere una sola attività. Anche se non insegna più dal 1984 – «un buon anno per smettere di fare qualcosa» sostiene – continua a

interessarsi al lavoro degli autori più giovani: gente come Adam Thirlwell, David Mitchell (che ha incontrato quando ancora vendeva libri da Waterstone's) e Lawrence Norfolk, che ritiene «abbia dentro di sé il potenziale di un grande scrittore».

«La narrativa inglese sta attraversando proprio ora una fase meravigliosa» afferma con entusiasmo, e ammette che romanzi come *Sette mari tredici fiumi* di Monica Ali o *Denti bianchi* di Zadie Smith hanno importato un modello di racconto in stile reportage tipicamente americano. «Come negli Stati Uniti, il romanzo sta diventando rappresentativo della società, e non solo una sua descrizione».

Collegare Monica Ali con John Dos Passos richiede una certa dose di “ingegneria critica”, ma la Byatt sembra divertirsi in questa opera di confronto. I commenti sul suo stesso lavoro spesso sono proiettati verso la stratosfera letteraria, atterrando in luoghi inaspettati, come Dame Edna Everage. «Se fossi un altro tipo di scrittrice, scriverei una storia su quanta paura Dame Edna faccia al proprio creatore, Barry Humphries»¹ dice con tono malizioso.

Sto per incoraggiare la Byatt a dare corso a questa idea, ma mi rendo conto che sarebbe solo l'ultima di una lunga serie: «Mi segno tutto su un quaderno» spiega «e credo di avere una lista di altre diciotto storie che sto per mettermi a scrivere. Quindi, per esempio, quando ho deciso il titolo di *The Little Black Book of Stories*, ho pescato le idee che avevo raccolto nel mio quadernetto nero e le ho scritte».

Come quelle fiabe un po' dark che Lewis Carroll avrebbe potuto scrivere se il suo pubblico fosse stato adulto, *The Little Black Book of Stories* rappresenta il lato oscuro della sua raccolta più solare pubblicata nel 1998, *Elementals*. Prima di quel volume ne sono usciti altri tre. «Ho una storia intitolata *Arachne*» racconta «che amo molto, e sono davvero tentata di scriverne altre che la accompagnino, così che possa pubblicare un altro libro mio con dentro quel racconto. Eppure ogni volta che dico al mio editor: “Perché non facciamo un libro di racconti?”, la sua risposta è sempre “Certo, certo, li sto raccogliendo tutti in un cassetto”».

Per un attimo la Byatt ricorda un po' quella bambina scontrosa che un tempo sicuramente è stata, la piccola asmatica che passava il tempo a letto leggendo Charles Dickens, Jane Austen e Walter Scott, e inventando intrecci tutti suoi. A quell'epoca i racconti non la ispiravano, e così sarebbe stato ancora per qualche tempo. «Se vent'anni fa mi avesse chiesto se potevo scrivere un racconto, la risposta sarebbe stata: “No, non ne sono capace”».

Eppure, dopo la morte di suo figlio, nel 1972, investito da un automobilista, qualcosa in lei è cambiato. Aveva accettato una docenza al London University College per pagare la retta scolastica del figlio, che però fu ucciso la stessa settimana in cui aveva cominciato il lavoro. In qualche modo sentiva dentro di sé di aver spinto l'incubo a diventare realtà. «Lo percepivo come se non fosse stato un incidente, ma come qualcosa che avevo provocato io pensandoci».

Come risultato di questa perdita e dopo quindici anni di riflessione, è arrivata a credere che a spingerci a narrare storie ci dev'essere altro oltre al mero realismo. Il problema stava nel fatto che aveva iniziato una tetralogia di romanzi a proposito di una docente universitaria trasformatasi in scrittrice, Frederica Potter.

«Ero già diventata una scrittrice assai diversa, ma lo scrivere quei romanzi era un debito che dovevo onorare», confessa la Byatt. «Era necessario che li scrivessi, quindi scesi a molti compromessi e feci molte scoperte su come si possono far entrare nel realismo inglese cose che del realismo inglese non hanno mai fatto parte, come tutte le terribili favole di *La torre di Babele*».

Forse questa è la ragione per cui i romanzi brevi di A.S. Byatt restano il ponte più accessibile che collega gli impulsi critici da una parte e la vena creativa dall'altra. I libri più importanti come *Possessione* e *La torre di Babele* sfidano il lettore su un piano più intellettuale, mentre i suoi racconti sono pura seduzione: trasformano le passioni intellettuali della Byatt in una sorta di trama inquietante.

Proprio mentre sto per condividere con lei questa mia teoria, la Byatt mi batte ancora una volta sul filo di lana, con un'altra idea delle sue. Torna per un momento alla lezione che deve tenere di lì a poco, e mi spiega come il "vuoto pornografico" di Philip Roth in *L'animale morente* non sia un fallimento ma un'affermazione: «Mi sono resa conto che Roth afferma che senza la religione siamo ridotti a sesso e morte». Lascia che l'idea aleggi per un po' nell'aria, e poi è ora di andare.

Quasi fra sé, si domanda «Che cosa leggerò stasera?». Sto per darle un suggerimento, ma prima che riesca ad aprire bocca mi rendo conto che è una domanda che rivolge più a se stessa che a me. E così impacchetto il mio registratore, e nel silenzio non imbarazzante di una conversazione finita vedo, o credo di vedere, il suo viso che si rilassa nell'espressione di chi ha già preso una decisione.

Marzo 2005

Dame Edna Everage è un grottesco personaggio inventato dal cabarettista Barry Humphries.
[N.d.R.]

Ringraziamenti

I capitoli che compongono questo volume sono apparsi, in forma lievemente diversa, su: “Age”, “Australian”, “Believer”, “Courant”, “Dallas Morning News”, “Denver Post”, “Granta.com”, “Herald”, “Independent”, “Jerusalem Post”, “Las Vegas Weekly”, “Los Angeles Times”, “Metro”, “Milwaukee Journal Sentinel”, “Nerve.com”, “New City”, “New Zealand Herald”, “Newsday”, “Plain Dealer”, “Poets & Writers”, “San Francisco Chronicle”, “Scotland on Sunday”, “Seattle Times”, “South Florida Sun Sentinel”, “St. Louis Post Dispatch”, “St. Petersburg Times”, “Star Ledger”, “Star Tribune”, “Sydney Morning Herald”, “Times”, “Toronto Star”, “Vancouver Sun” e “Weekly Alibi”. Sono grato ai direttori di queste testate per avermi dato la possibilità di intervistare così tanti straordinari scrittori.

Voglio anche ringraziare Michael Heyward e Caro Cooper della Text che hanno saputo immaginare questo libro ben prima che diventasse tale. Gli interventi di Caro sui vari capitoli li hanno migliorati di molto, vorrei averla a portata di mano per quasi ogni altro aspetto della vita. Un grazie anche a Sophia Efthimiadou per avermi salvato da me stesso. Sono grato a Ellah Allfrey, Yuka Igarashi, Patrick Ryan e Ted Hodgkinson per essersi prestati a una prima lettura di questo testo. Sarah Burnes e Arabella Stein sono amiche con le quali è un piacere lavorare, e il loro supporto a questo libro è andato ben oltre il sostegno.

Voglio anche ringraziare, e scusarmi con, la donna che ha vissuto insieme a me mentre redigevo queste interviste: spesso a tarda notte, su aerei, treni e automobili, nei periodi di vacanza o anche nella luce notturna del bagno di un bed and breakfast. Se c'è un aspetto positivo nell'essere finalmente uscito dal tunnel di una vita di scadenze è – a parte essere tornato a dormire – il poter condividere con te questo tempo di nuovo libero.

Indice

Frontespizio	2
Colophon	3
U and me. Ovvero, quello che ho imparato dalla mia venerazione per John Updike	5
Toni Morrison	12
Jonathan Safran Foer	19
Haruki Murakami	24
Richard Ford	29
Ngũgĩ wa Thiong'o	35
Günter Grass	41
Nadine Gordimer	46
David Foster Wallace	52
Khaled Hosseini	58
Doris Lessing	63
Hisham Matar	69
Siri Hustvedt & Paul Auster	74
Kazuo Ishiguro	81
Charles Frazier	86
Edmund White	92
Geraldine Brooks	97
Imre Kertész	101
Oliver Sacks	106
Kiran Desai	112
Philip Roth	117
Lawrence Ferlinghetti	123
Dave Eggers	129
Vikram Chandra	135
Adrienne Rich	140

Tom Wolfe	145
Robert M. Pirsig	150
Elif Shafak	156
Peter Carey	161
Mo Yan	167
Donna Leon	172
John Updike	177
Seamus Heaney	183
Joyce Carol Oates	188
Paul Theroux	193
Don DeLillo	199
Louise Erdrich	205
Norman Mailer	211
James Wood	217
Margaret Atwood	222
Mohsin Hamid	227
Richard Powers	232
Alan Hollinghurst	238
Ian McEwan	244
Caryl Phillips	250
Wole Soyinka	256
Salman Rushdie	260
Jim Crace	267
Marilynne Robinson	270
Edmundo Paz Soldán	274
Amitav Ghosh	279
Ayu Utami	285
Frank McCourt	289
Sebastian Junger	295
Geoff Dyer	300

A.S. Byatt	305
Ringraziamenti	311