

BEATRICE
E VIRGILIO

YANN MARTEL

BEATRICE
E VIRGILIO

Traduzione di
ANNA RUSCONI

PIEMME  OPEN

Titolo originale: *Beatrice and Virgil*

Copyright © 2010 by Yann Martel.

Published by arrangement with Marco Vigevani Agenzia Letteraria
and Westwood Creative Artists Ltd.

All rights reserved.

Questo romanzo è un'opera di fantasia. Personaggi e situazioni sono invenzioni dell'autore e hanno lo scopo di conferire veridicità alla narrazione e sono quindi utilizzati in modo fittizio. Qualsiasi analogia con fatti, eventi, luoghi e persone, vive o scomparse, è puramente casuale.

Realizzazione editoriale: *Conedit Libri Srl - Cormano (MI)*

ISBN 978-88-566-1551-7

I Edizione 2013

© 2013 - EDIZIONI PIEMME Spa, Milano
www.edizpiemme.it

Il secondo romanzo di Henry, scritto sotto pseudonimo come il primo, era andato bene. Aveva vinto premi ed era stato tradotto in decine di lingue. Henry era stato invitato a lanci e a festival letterari in tutto il mondo; moltissime scuole e moltissimi club del libro avevano adottato e acquistato il suo testo; in treno e in aereo gli capitava regolarmente di vedere gente che lo leggeva; Hollywood era intenzionata a farne un film, eccetera, eccetera.

Lui aveva continuato a vivere una vita fondamentalemente normale e anonima. Di rado gli scrittori diventano figure pubbliche: come è giusto, sono i loro libri ad accaparrarsi tutta la pubblicità. Se i lettori riconoscono facilmente la copertina di un libro che hanno letto, al bar ecco che... ehi, ma quel tizio laggiù non è... massì... oddio, proprio certo non sono... ma non aveva i capelli lunghi?... Oh, guarda, se n'è andato.

A Henry non disturbava essere riconosciuto: nella sua personale esperienza incontrare i lettori era un piacere. Dopo tutto lo avevano letto, e il suo libro aveva avuto un impatto su di loro, altrimenti perché avrebbero dovuto accostarlo? L'evento aveva una qualità inti-

ma: due estranei che si avvicinavano per discutere di una terza cosa, di un oggetto di fede che aveva coinvolto entrambi, e proprio per questo ogni barriera cadeva. Non c'era spazio per menzogne o vanterie. Voci tranquille; corpi che si protendevano l'uno verso l'altro; due sé che si svelavano. Talora avvenivano confessioni. Un uomo aveva detto a Henry di aver letto il suo romanzo mentre era in prigione. Una donna mentre lottava contro il cancro. Un padre aveva raccontato di averlo letto ad alta voce insieme a tutta la famiglia dopo la nascita prematura e il successivo decesso di un figlio. E le storie non si fermavano lì. In ciascun caso, un elemento del suo romanzo – una battuta, un personaggio, un incidente, un simbolo – aveva aiutato i suoi lettori a superare una crisi esistenziale. Quando alcuni di essi venivano sopraffatti dall'emozione, cosa che non mancava mai di colpirlo, Henry faceva del suo meglio per reagire in modo rassicurante.

Nell'incontro tipico, i lettori desideravano semplicemente esprimergli il proprio gradimento e la propria ammirazione, a volte accompagnati da un gesto concreto come un presente acquistato o confezionato di persona: una fotografia, un segnalibro, un libro. Magari avevano anche un paio di domande da rivolgergli, ma timidamente, con la paura di infastidirlo. Qualunque risposta desse, gliene erano grati. Riprendevano il libro autografato e se lo stringevano al petto. I più spavaldi, spesso ma non sempre adolescenti, osavano chiedergli di farsi fotografare insieme. Allora Henry si metteva in posa cingendo loro le spalle con un braccio e sorridendo all'obiettivo.

I lettori se ne andavano con il volto raggianti per il solo fatto di averlo incontrato, mentre il suo era rag-

giante per avere incontrato loro. Henry aveva scritto un romanzo perché in lui esisteva un vuoto che andava colmato, una domanda che necessitava di risposta, un angolo di tela che andava dipinto – quella commistione di ansia, curiosità e gioia che è alle origini dell'arte – ed egli aveva colmato il vuoto, risposto alla domanda e colorato la tela per sé, unicamente per sé, perché doveva farlo. In seguito, perfetti estranei erano venuti a dirgli che il suo libro aveva colmato un vuoto dentro di loro, aveva risposto a una loro domanda, aveva portato colore nella loro vita: il conforto che viene dagli estranei, sia esso un sorriso, una pacca sulla spalla, un'espressione di apprezzamento, è conforto vero.

Quanto alla fama, non significava niente per lui. La fama non era una sensazione come l'amore o la fame o la solitudine, qualcosa che sgorgava dall'interno e invisibile all'esterno. Semmai era qualcosa di completamente esterno, frutto della mente altrui. Esisteva nel modo in cui la gente lo guardava o si comportava nei suoi confronti. In questo senso essere famosi non era diverso da essere gay, o ebrei, o appartenenti a una minoranza visibile: uno è ciò che è, sono gli altri a proiettargli addosso un'idea tutta loro. Di fatto, il successo ottenuto dal romanzo non aveva cambiato Henry. Era rimasto la stessa persona di prima, con gli stessi punti forti e gli stessi punti deboli. Nelle rare occasioni in cui veniva avvicinato da un lettore in modo sgradevole, disponeva dell'ultima arma dello scrittore che lavora sotto pseudonimo: no, non era Tizio, solo uno di nome Henry.

Alla fine l'impegno legato alla promozione diretta del suo libro si concluse ed Henry tornò a condurre

un'esistenza in cui era libero di starsene tranquillamente seduto in una stanza per settimane e mesi interi. Scrisse un altro libro. Gli richiese cinque anni di riflessioni, ricerche, scrittura e riscrittura. Il destino di quel libro non è estraneo a quanto successivamente accadde a Henry, dunque vale la pena parlarne.

Si trattava di un libro diviso in due parti, che egli intendeva pubblicare in quello che il mercato dei fumetti americano chiama *flip book*, cioè un libro con due blocchi distinti di pagine riuniti in una comune rilegatura, ma capovolti l'uno rispetto all'altro. Sfogliando un *flip book*, a metà del libro le pagine si presentano insomma a testa in giù e per accedere al testo gemello è necessario far compiere un mezzo salto mortale al primo.

Henry aveva scelto quell'insolito formato perché desiderava presentare al meglio due prodotti letterari che in comune avevano il titolo, il tema, l'obiettivo, ma non il metodo. In pratica, i libri che aveva scritto erano due: un romanzo e un'opera di non-fiction, cioè un saggio. Aveva optato per il doppio approccio in quanto, per affrontare l'argomento, voleva potersi servire di ogni strumento a sua disposizione. Raramente però narrativa e saggistica vengono pubblicate nel medesimo libro, e lì stava l'inghippo. Tradizione vuole infatti che le due cose rimangano separate. È così che la nostra conoscenza e la nostra percezione della vita si trovano organizzate all'interno di librerie e biblioteche – scaffali separati, piani separati – e che gli editori preparano i loro libri: di qua l'immaginazione, di là la ragione. Non così procedono però gli scrittori. Un romanzo non è una creazione del tutto priva di raziocinio, né a un saggio manca la forza immaginativa. E non è nemmeno così

che vivono le persone. Quando pensa e agisce, la gente non separa in modo tanto rigoroso la sfera immaginativa da quella razionale. Esistono verità ed esistono menzogne: sono queste le categorie trascendenti, tanto nei libri quanto nella vita. La distinzione utile è quella fra narrativa e saggistica che raccontano la verità e narrativa e saggistica che spacciano menzogne.

Ciononostante, si rendeva conto Henry, l'abitudine, il modo di pensare consolidato, ponevano un problema. Se il suo romanzo e il suo saggio fossero stati pubblicati in due libri separati la loro complementarità non sarebbe apparsa così evidente e con tutta probabilità la sinergia sarebbe andata perduta. No, andavano pubblicati insieme. Ma in quale ordine? L'idea di mettere prima il saggio e poi il romanzo gli sembrava inaccettabile. La fiction, più vicina all'esperienza piena della vita, avrebbe dovuto avere la precedenza sulla non-fiction. Le storie – individuali, familiari, nazionali – sono ciò che ricombina gli elementi disparati dell'esistenza umana in un tutto coeso. Noi siamo animali da storie e non sarebbe appropriato posizionare un'espressione tanto imponente del nostro essere alle spalle di un atto limitato di ragionamento esplorativo. Ma, dietro la non-fiction seria, si ritrovano lo stesso dato di fatto e lo stesso interrogativo della fiction – la condizione umana e ciò che essa significa –, dunque perché relegare il saggio al ruolo di postfazione?

Prescindendo comunque dalla condizione di merito, se romanzo e saggio fossero stati pubblicati in sequenza in un unico libro, quello che fosse venuto per primo avrebbe inevitabilmente finito per oscurare il secondo.

A rendere auspicabile la pubblicazione congiunta erano le analogie e il rispetto dei diritti di ciascuno, se-

paratamente. Da cui, dopo ampia riflessione da parte di Henry, la scelta del *flip book*.

Una volta deciso per quel formato, altri e nuovi vantaggi cominciarono a saltargli all'occhio. Al cuore del suo libro c'era, e continua a esserci, un evento fortemente perturbante – letteralmente capace di sovvertire il mondo, si potrebbe dire –, quindi era appropriato che il libro stesso si presentasse sempre rovesciato a metà. Inoltre, se fosse stato pubblicato nella veste di un *flip book* sarebbe toccato al lettore scegliere in quale ordine leggerlo. I più inclini a cercare aiuto e rassicurazione nella ragione sarebbero forse partiti dal saggio. Coloro che invece si trovavano a loro agio con l'approccio più direttamente emozionale della fiction avrebbero potuto optare per il romanzo. In ogni caso la scelta sarebbe stata loro e, dinanzi a questioni tanto sconvolgenti, l'acquisizione di responsabilità e di possibilità di scelta è cosa buona. Da ultimo veniva il particolare che un *flip book* ha due fronti, e per Henry la grafica di copertina era qualcosa di più di un valore aggiunto di mera natura estetica. Un *flip book* è un libro con due portoni principali ma nessuna uscita. La sua stessa forma incarna l'idea che l'argomento discusso all'interno sia privo di soluzione, di una quarta di copertina con cui concludersi in modo ordinato e consolante. Al contrario, la questione non è mai risolta; il lettore è sempre condotto verso una pagina centrale dove, poiché di colpo il testo si presenta rovesciato, gli viene fatto comprendere che non ha capito, che *non può* capire veramente e che deve ripensare tutto in modo nuovo e ricominciare daccapo. Guidato da questa idea, Henry rifletté sul fatto che i due libri avrebbero dovuto terminare sulla stessa pagina, con un piccolo spazio bianco a

separare i testi capovolti. Magari, in quella terra di nessuno tra fiction e non-fiction, avrebbe potuto trovare posto un semplice disegno.

Tanto per confondere ulteriormente le cose, il termine *flip book* viene usato anche per quei blocchetti recanti una serie di fotografie o illustrazioni che, variando leggermente di pagina in pagina, sfogliate con rapidità creano un'illusione di movimento, per esempio un cavallo che salta e galoppa. In seguito Henry ebbe tempo in abbondanza per rimuginare su quale storia animata avrebbe narrato il suo libro, se di quel secondo tipo di *flip book* si fosse trattato: probabilmente la storia di un uomo che se ne va tranquillamente a passeggio e di colpo inciampa, perde l'equilibrio e precipita in una caduta quanto mai spettacolare.

Va detto, in quanto elemento decisivo per le difficoltà incontrate da Henry, per il suo inciampo e la sua perdita d'equilibrio e la sua caduta, che il *flip book* parlava dell'uccisione, nell'Europa del secolo scorso, di milioni di civili ebrei – uomini, donne e bambini – da parte dei nazisti e dei loro molti collaboratori spontanei, di quella terrificante e protratta esplosione di odio antisemita universalmente nota, in virtù di una strana convenzione che si è appropriata di un termine religioso, con il nome di Olocausto. Più specificamente, il doppio libro di Henry riguardava i modi in cui quei fatti erano stati rappresentati all'interno di storie e racconti. In anni di film e letture aveva infatti notato quanta poca fiction esistesse sull'Olocausto. La prospettiva adottata era quasi sempre storica, fattuale, documentaria, aneddotica, testimoniale, letterale. Il documento per antonomasia erano le memorie del sopravvissuto: *Se questo è un uomo* di Primo Levi, per citarne uno. La guerra invece,

volendo prendere a esempio un altro catastrofico evento umano, subiva costanti rielaborazioni. Veniva cioè puntualmente banalizzata; in altre parole, sminuita nella sua reale essenza. Le guerre moderne hanno sterminato decine di milioni di persone e devastato interi paesi, tuttavia le rappresentazioni che ne comunicano la natura reale devono compiere acrobazie per farsi vedere, leggere o ascoltare in mezzo ai thriller di guerra, alle commedie di guerra, alle storie d'amore in tempo di guerra, alla fantascienza di guerra e alla propaganda bellica. Eppure, chi mai associa automaticamente l'idea di "guerra" a quella di "banalizzazione"? Per caso qualche gruppo di veterani ha mai protestato? No, perché è così che tutti parliamo della guerra, in modi diversi e con obiettivi diversi. Grazie a queste variegate rappresentazioni arriviamo a comprendere ciò che guerra significa per noi.

Nel caso dell'Olocausto, una licenza poetica che non è mai stata presa, o concessa. Per la stragrande maggioranza delle volte, pensava Henry, quel terrificante evento era stato rappresentato secondo l'approccio di un'unica scuola: il realismo storico. La vicenda, sempre la stessa, veniva incorniciata sempre dalle stesse date, ambientata sempre negli stessi luoghi, inscenata sempre attraverso gli stessi personaggi. Certo, qualche eccezione esisteva. Gli venivano in mente *Maus*, del disegnatore americano Art Spiegelman, o l'approccio alternativo di *Vedi alla voce: amore*, di David Grossman. Ma, anche in quei casi, la gravità tutta particolare dell'evento finiva per rispingere il lettore verso i fatti storici letterali e originali. E se una storia cominciava altrove o in epoca successiva, veniva trasportato all'indietro nel tempo e oltreconfine, verso il 1943 e la

Polonia, come il protagonista della *Freccia del tempo* di Martin Amis. Così Henry era arrivato a chiedersi: perché quella sospensione dell'immaginazione, perché tanta resistenza all'ingegnosa metafora? Un'opera d'arte funziona perché è vera, non perché è reale. Non c'era forse un pericolo nel rappresentare l'Olocausto sempre legato alla realtà dei fatti? Di sicuro fra i testi che parlavano di quanto era accaduto, fra quei diari, quelle memorie e quelle cronache vitali e necessarie, esisteva uno spazio per il commento dell'immaginazione. Altri eventi storici, tra cui fatti davvero orribili, erano stati trattati ed elaborati dagli artisti, e con quale enorme vantaggio. Solo per citare tre celebri esempi: *La fattoria degli animali* di Orwell, *La peste* di Camus e *Guernica* di Picasso. In ciascuno di quei casi l'artista aveva preso una tragedia vasta e frastagliata, ne aveva penetrato il cuore e l'aveva rappresentata in modo asciutto e non letterale. Il poco maneggevole gravame della storia era stato ridotto e impacchettato in una valigia: l'arte come bagaglio agile, trasportabile, essenziale. Un trattamento analogo non era forse possibile, anzi, non era addirittura necessario nel caso della più grande tragedia degli ebrei d'Europa?

A dimostrazione e sostegno di questo filone integrativo di pensiero sull'Olocausto, Henry aveva scritto il suo romanzo e il suo saggio. Gli erano costati cinque anni di duro lavoro. Una volta terminato, il doppio manoscritto era circolato fra i suoi vari editori. A quel punto gli era arrivato l'invito a pranzo. Tenete a mente l'uomo del *flip book* che inciampa, perde l'equilibrio e cade. Solo perché potesse partecipare a quella colazione di lavoro Henry volò, speso, dalla parte opposta dell'Atlantico. Il pranzo ebbe luogo in primavera a

Londra, in occasione della London Book Fair. I suoi editor, in numero di quattro, avevano invitato anche uno storico e un libraio, cosa che Henry interpretò come un segno di doppia approvazione, teorica e commerciale. Non immaginava affatto ciò che lo attendeva. Il ristorante era ricercato e raffinato, in stile art déco. I lati lunghi del tavolo curvavano graziosamente sino a formare un occhio. Un sedile specularmente sinuoso era incassato dalla parte del muro. «Prego, si accomodi» gli disse uno degli editor, indicando il centro del sedile. Sì, pensò Henry, dove avrebbe dovuto sedersi un autore con un nuovo libro al suo attivo se non al posto d'onore, come uno sposo? Di fianco a lui, uno di qua e uno di là, sedettero due editor. Di fronte a loro, su quattro sedie lungo il lato curvo della tavola, presero posto gli altri due, uno accanto al libraio e l'altro accanto allo storico. Nonostante la formalità della disposizione, regnava un'atmosfera intima. Il cameriere portò i menu e illustrò i sofisticati piatti del giorno. Henry era di ottimo umore. Gli sembrava di essere a una festa di nozze.

In realtà era davanti al plotone d'esecuzione.

In circostanze normali gli editor incensano lo scrittore per poi mostrargli i punti deboli del suo libro. Dietro ogni complimento si cela una critica. È un modo di procedere diplomatico, teso a migliorare il libro senza abbattere lo spirito dell'autore. E, dopo che tutti ebbero fatto le ordinazioni e scambiato qualche convenevole, così andò all'inizio: l'antipasto a base di aggettivi complimentosi che mascheravano consigli imperativi, la foresta di Birnam che avanzava verso il castello di Dunsinane. Ma Henry era un Macbeth sprovveduto. Semplicemente, non sentiva quello che gli stavano di-

cendo. Rideva e liquidava le domande sempre più mordaci. A un certo punto disse: «State reagendo esattamente come faranno i lettori: con domande, commenti, obiezioni. Ed è proprio così che deve funzionare. Un libro è una parte di discorso. Al centro del mio c'è un evento sconvolgente che può sopravvivere solo grazie al dialogo. Parliamo, dunque!».

Alla fine fu il libraio, un libraio americano a Londra, eloquio semplice e voce nasale, a prendere Henry, per così dire, per il bavero e a dirgli chiaro e tondo in faccia come stavano le cose. «I saggi sono una rottura» dichiarò, riferendosi, suppose Henry, alla sua esperienza di vendita su entrambe le sponde dell'Atlantico, ma forse anche alla sua competenza critica di lettore. «Soprattutto se si parla di un mostro sacro come l'Olocausto. Ogni tot anni, sull'Olocausto esce un libro che ci strappa il cuoricino» così disse «e che vende alla grande, ma per ognuno di questi ce ne sono montagne che finiscono al macero. E con il suo approccio, e non mi riferisco esclusivamente alla veste, ma anche a questa sua idea che dovremmo pensare all'Olocausto usando l'immaginazione, western sull'Olocausto, fantascienza sull'Olocausto, commedie sull'Olocausto e la squadra di bob giamaicana... Insomma, che senso ha? In più vorrebbe anche il *flip book*, che di solito è un gioco e sta di fianco ai libri di barzellette. Insomma, non so, ho come la sensazione che il suo *flip* sarebbe solo un grande flop. Flip-flop, flip-flop, flip-flop» concluse mentre servivano il primo, una quantità di piattini minuscoli contenenti assaggi di squisitezze sopraffine.

«Capisco,» rispose Henry, dopo avere ripetutamente battuto le palpebre e inghiottito quello che gli sembrò una specie di enorme pesce rosso «ma non possiamo

usare sempre lo stesso approccio. La novità intrinseca dell'idea, sia dal punto di vista del contenuto sia della forma, e in un libro *serio*, dico, non dovrebbe di per sé attirare attenzione? Diventare un fattore di vendita?»

«Lei dove lo vedrebbe esposto il suo libro?» chiese il libraio, sbattendo la bocca mentre masticava. «Nella sezione fiction o non-fiction?»

«Idealmente, in entrambe» rispose Henry.

«Impossibile. Si fa solo confusione. Lei ha idea di quante scorte di magazzino abbia una libreria? Senza contare che, se dovessimo preoccuparci di girare ogni volta il libro dalla parte della copertina giusta, non la finiremmo più. E il codice a barre? Parliamone. Di solito sta dietro, no? Lei dove lo metterebbe il codice a barre su un libro che ha due fronti?»

«Non saprei» disse Henry. «Sulla costa?»

«Troppo sottile.»

«Sull'aletta interna.»

«I cassieri non possono star lì ogni volta ad aprire per cercare il codice. E se il libro fosse incellofanato?»

«Su una fascetta esterna.»

«Si rompono e si perdono, e a quel punto addio codice a barre. Un incubo.»

«Allora non lo so. Io ho scritto il mio libro sull'Olocausto senza preoccuparmi di dove avrebbero messo lo stramaledetto codice a barre.»

«Sto solo cercando di aiutarla a vendere il suo libro» disse il libraio, volgendo gli occhi al cielo.

«Credo che quello che Jeff sta tentando di dire,» intervenne una degli editor di Henry, venendogli in soccorso «sia che esiste un ordine di problemi pratici e concettuali che è necessario considerare. Per il bene del libro» sottolineò.

Henry strappò un pezzo di pane e lo intinse rabbiosamente in una tapenade di olive provenienti da un esclusivo uliveto di sei alberi in un remoto angolo della Sicilia. Poi guardò gli asparagi. Il cameriere si era lanciato in una tirata sulla salsa, sulla sua sofisticatezza culinaria, la raffinatezza dei suoi ingredienti, eccetera, eccetera. A sentire lui, una punta di quella meraviglia equivaleva a un dottorato. Henry infilzò un asparago, lo tuffò nell'acquerugiola rosa e se lo ficcò in bocca. Era troppo turbato per apprezzare alcunché, gli sembrava solo una poltiglia verdognola.

«Proviamo a adottare una prospettiva diversa» suggerì lo storico. Aveva una faccia simpatica e una voce suadente. Inclinò un po' la testa e guardò Henry al di sopra degli occhiali. «Di che cosa parla il suo libro?» gli chiese.

Henry si sentì improvvisamente confuso. Per quanto scontata fosse la domanda, rispondere non era facile. In fondo è per questo che la gente scrive libri, per fornire risposte complete a domande sintetiche. E la conversazione con il libraio gli bruciava ancora. Henry ispirò profondamente e si ricompose, quindi si sforzò di rispondere al meglio alla domanda dello storico, ma le frasi gli uscirono vaghe e spezzate. «Il mio libro parla delle rappresentazioni dell'Olocausto. L'evento è passato, quel che ci rimane sono le storie che lo narrano. Il mio libro tratta della scelta di nuove storie. Davanti a un evento storico non dobbiamo semplicemente portare delle testimonianze, in altre parole raccontare che cosa è successo e occuparci dei bisogni di fantasmi. Dobbiamo anche interpretare e concludere, per poterci così occupare dei bisogni della gente *di oggi*, dei figli dei fantasmi. Oltre alla conoscenza della Storia con la

esse maiuscola è necessaria la comprensione dell'arte. Le storie identificano, unificano, danno senso. Così come la musica è rumore sensato e un quadro una macchia di colore sensato, una storia è vita sensata.»

«Sì, sì, può darsi,» ribatté lo storico, liquidando le parole di Henry «ma *di che cosa* parla il suo libro?»

Henry fu attraversato da una scossa di nervosismo. Provò con un'altra strada, quella dell'idea alle spalle del *flip book*. «Fiction e non-fiction non si lasciano dividere così facilmente. La fiction può non essere reale, ma è vera; va oltre la ghirlanda dei fatti per cogliere le verità psicologiche ed emotive. Quanto alla non-fiction, alla Storia, può anche essere reale, ma la sua è una verità ingannevole, di difficile accesso, non ancorata a un significato fisso. Se la Storia non si fa storia, finisce per morire per tutti tranne che per lo storico. L'arte è il contenitore della Storia, la valigia della sua essenza. L'arte è il salvagente della Storia. L'arte è il seme, la memoria, il vaccino.» Sentendo che lo storico era sul punto di interromperlo, si affrettò a continuare nel suo sproloquio. «Nel caso dell'Olocausto, abbiamo un albero con delle radici storiche imponenti e solo minuscoli, sparsi frutti narrativi. Ma è proprio nel frutto che è contenuto il seme! È il frutto ciò che la gente raccoglie. Senza frutti, l'albero sarà dimenticato. Ciascuno di noi è una specie di *flip book*,» insistette, benché l'ultima frase non derivasse da quanto aveva detto prima «ciascuno di noi è un misto di fatti e d'invenzione, un intreccio di racconti ambientati nei nostri corpi reali. Non trovate anche voi?»

«D'accordo, d'accordo» disse lo storico con una traccia d'impazienza. «Ma, per l'ennesima volta, *di che cosa* parla il suo libro?»

A quell'ennesima iterazione della domanda, Henry non trovò risposta. Forse non lo sapeva, di che cosa parlava il suo libro. Forse il problema era quello. Inspirò pesantemente, gonfiando il petto, poi sospirò. Le guance rosse e a corto di parole, rimase a fissare la tovaglia bianca.

Fu uno degli editor a rompere l'imbarazzante silenzio. «Dave ha ragione» disse. «Sia nel romanzo sia nel saggio dev'esserci un punto focale più netto. Il libro che ha scritto è incredibilmente forte, un prodotto notevole, e su questo siamo tutti d'accordo, ma così come è adesso il romanzo manca di spinta e il saggio di unità.»

Il cameriere, suo puntuale salvatore in quel pranzo catastrofico, arrivò anche allora con una nuova portata, ogni volta pretesto per un cambio di argomento, un'allegria forzata e una risoluta ripresa dell'attività mangereccia fino al momento in cui uno degli editor, il libraio o lo storico non avvertivano l'urgenza professionale – e forse anche personale – di tornare a imbracciare il fucile, prendere la mira e sparare addosso a Henry. Così andarono avanti tutto il tempo, scartando di colpo e confusamente dalla frivolezza del cibo sopraffino al dilaniamento del suo libro, con lui che disquisiva e disputava, loro che lo rassicuravano e lo distruggevano, avanti e indietro, ancora e ancora, finché non rimase più nulla né da mangiare né da dire. Confezionato nelle parole più gentili, era venuto fuori tutto: che il suo romanzo era noioso, la trama fragile, i personaggi inconsistenti, le loro vicende ininfluenti, il movente smarrito; e che il saggio era debole, privo di sostanza, mal scritto e male argomentato. L'idea del *flip book*, poi, non era che una fastidiosa distrazione, oltre che un suicidio

commerciale. Un fallimento indiscutibile e completo, insomma, su tutti i fronti.

Quando finalmente il pranzo terminò e lui fu rilasciato, Henry uscì in preda allo stordimento. Solo le gambe sembravano funzionargli ancora. Lo condussero in una direzione sconosciuta e, in capo a qualche minuto, arrivò a un parco. Ciò che vi trovò lo sorprese. In Canada, suo paese d'origine, di solito un parco era una riserva di alberi. Quel parco londinese, invece, non era niente del genere, bensì una deliziosa distesa d'erba, una sinfonia di verde. C'erano sì degli alberi, ma si allungavano altissimi e con i rami sollevati, quasi ci tenessero a non intralciare la corsa del tappeto erboso. Al centro del parco luccicava un laghetto rotondo. Faceva caldo, splendeva il sole e in giro c'era un sacco di gente. Vagando per il parco, a poco a poco Henry aprì gli occhi su quanto era appena successo: cinque anni di lavoro consegnati all'oblio. La sua mente, ridotta al silenzio, riprese faticosamente a funzionare. *Avrei dovuto dire questo... Avrei dovuto dire quest'altro... Ma chi cazzo era quella...? Come ha osato...?* Così gridavano le voci nella sua testa, in un'immaginaria esplosione di rabbia. Henry provò a telefonare alla moglie Sarah, in Canada, ma era al lavoro e aveva il cellulare spento. Le lasciò un messaggio straziante e confuso sulla segreteria.

Venne poi il momento in cui i muscoli tesi e nervosi e le emozioni che lo maceravano dentro si congiunsero per pronunciarsi all'unisono: i pugni levati in aria, Henry alzò un piede e lo pestò per terra con tutta la forza che aveva in corpo, emettendo al contempo un suono gutturale e strozzato. Non che avesse consapevolmente deciso di farlo. Gli venne e basta, insieme a un'espressione repentina di dolore, rabbia e frustrazione. Si tro-

vava vicino a un albero, la terra intorno al tronco nuda e soffice, e la sua pedata rimbombò come un tuono, almeno per lui, ma anche una coppia sdraiata poco più in là si girò a guardare dalla sua parte. Sconcertato, Henry si bloccò. La terra aveva tremato. Lui ne aveva sentito il riverbero e la terra aveva sentito lui, pensò. Sollevò lo sguardo sull'albero. Era gigantesco, un galeone con le vele spiegate, un museo d'arte con la sua intera collezione in bella mostra, una moschea con un migliaio di devoti in adorazione di Dio. Rimase a contemplarlo per alcuni minuti. Nessun albero gli era mai stato tanto di conforto. Mentre lo fissava, sentì la rabbia e l'angoscia abbandonarlo.

Poi guardò la gente intorno a sé. C'erano persone sole, coppie, famiglie con bambini, gruppi; di ogni razza ed etnia; che leggevano, dormivano, chiacchieravano, correvano, giocavano, portavano a spasso il cane: le persone più diverse, ma in pace fra loro. Un parco di pace in una giornata di sole. Che bisogno c'era di parlare dell'Olocausto, lì? Se in mezzo a quel pacifico branco avesse trovato degli ebrei, forse che avrebbero apprezzato se gli avesse rovinato il pomeriggio con discorsi sul genocidio? Qualcuno, *chicbessia*, avrebbe gradito che uno sconosciuto gli si fosse avvicinato sussurrando: «Hitlerauschwitzseimilionidianimeincandescentimiodiomiodiomiodio»? Oltretutto Henry non era nemmeno ebreo, accidenti, quindi perché non si faceva gli affari suoi? Ogni cosa nel suo contesto, e chiaramente il contesto era sbagliato. Perché scrivere un romanzo sull'Olocausto oggi? Problema risolto. Primo Levi, Anna Frank e tutti gli altri l'hanno già fatto e bene e nei secoli dei secoli. «Chiu-so, chiu-so, chiu-so» intonò Henry. Passò un ragazzo in infradito. *Flip-*

flop, flip-flop, flop-flop, cantavano i suoi piedi, come l'odiosa sentenza del libraio. «Chiu-so, chiu-so, chiu-so» continuò Henry.

Dopo circa un'ora si avviò verso l'uscita. Un cartello lo informò che quello era Hyde Park, e l'ironia della cosa non mancò di colpirlo. Era entrato là dentro come il Mr. Hyde del racconto di Stevenson, deformato dalla rabbia, dall'ostinazione e dal risentimento, e ora se ne andava un po' come il buon Dr. Jekyll.

Fu in quel momento che gli venne in mente come avrebbe dovuto rispondere allo storico. Il suo *flip book* parlava della sensazione di sentirsi strappare via il cuore insieme alla lingua. E non era forse ciò di cui parlava qualunque libro sull'Olocausto: di afasia? Henry ricordava una statistica: meno del due per cento dei sopravvissuti allo sterminio avevano scritto o raccontato della loro ordalia. Da lì, il tipico approccio di quanti invece lo avevano fatto, approccio concreto e preciso, come le vittime di un ictus che imparano di nuovo a parlare partendo dalle sillabe più chiare e semplici. Per quanto lo riguardava, ora anche lui andava ad aggiungersi alla vasta maggioranza di coloro a cui l'Olocausto aveva tolto la parola. Il suo *flip book* parlava della perdita della sua voce.

Perciò quando se ne andò da Hyde Park Henry non era più uno scrittore. Smise di scrivere; l'impellenza lo abbandonò. Era un caso di blocco creativo? In seguito spiegò a Sarah che no, non lo era, visto che un libro era stato scritto: anzi, due. Semmai era più corretto chiamarla defezione dello scrittore: semplicemente, Henry rinunciò. E anche se non avrebbe più scritto, almeno avrebbe vissuto. Una passeggiata a Londra e l'incontro con un bell'albero gli avevano come minimo insegnato

questa utile lezioncina: se sei sprofondato nella disperazione, ricorda che i tuoi giorni sulla terra sono contati e che tanto vale sfruttare al meglio il tempo che ti resta.

Tornato in Canada, Henry convinse Sarah che avevano bisogno di una pausa e di un cambio di scenario. Il richiamo dell'avventura ebbe la meglio su di lei. In tempi rapidissimi si licenziò; poi fecero i documenti, imballarono le loro cose e si trasferirono all'estero. Si stabilirono in una di quelle grandi città del mondo che fanno mondo a sé, una metropoli a tanti piani dove si trova e si perde la gente più disparata. Forse era New York. Forse Parigi. Forse Berlino. Henry e Sarah si trasferirono lì perché per un po' volevano immergersi nella sua vita. Sarah, che faceva l'infermiera, ottenne un visto di lavoro e un posto in una clinica per tossicodipendenze. Henry, alieno residente, fantasma privo di diritti, si dedicò a riempire quelle parti della sua esistenza ora svuotate della scrittura.

Prese lezioni di musica, resuscitando memorie di adolescenziali velleità (ma, ahimè, scarse attitudini) di suonare. Si misurò dapprima con il fagotto, ma fu sconfitto dall'ancia doppia e dall'assurda disposizione dei buchi per le dita. Tornò allora al clarinetto, della cui gamma emotiva, dal ribelle al solenne, in giovane età non aveva nemmeno sospettato. Trovò un buon maestro, un vecchio gentiluomo paziente, intuitivo e spiritoso, il quale gli disse che l'unico talento innato necessario per fare musica era la gioia. Una volta, mentre faticava sul *Concerto per clarinetto* di Mozart, l'insegnante lo interruppe e gli disse: «Dov'è la leggerezza? Lei ha trasformato Mozart in un bue nero e pesante