

Il genio è simpatico

di Francesco Rognoni

Helen DeWitt

L'ULTIMO SAMURAI

ed. orig. 2000, trad. dall'inglese di Elena Dal Pra, pp. 452, € 19,50, Einaudi, Torino 2002

Come si distingue un vero "genio" da un semplice primo della classe? Di solito i primi della classe sono piuttosto antipatici (per non parlare dei "secondi", odiosi gomitolini d'invidia), mentre un genio è anche simpatico, vive la propria superiorità senza relativo complesso, non è saccate, non la mette giù dura: è davvero troppo diverso dagli altri, per preoccuparsi anche di sembrarlo. È il caso di Ludo, il bambino prodigio dell'*Ultimo samurai*, che a quattro anni legge l'*Odissea* in originale, a sei attacca il giapponese, e ben presto se la cava egregiamente in un congruo numero di lingue scritte negli alfabeti più svariati. Anche se, per forza di cose, coi coetanei non riesce a legare, Ludo è decisamente simpatico: si porta a spasso la sua immensa cultura (linguistica, ma anche scientifica) con grazia e niente ostentazione: è serio, umano, più maturo (è ovvio) della sua età, ma non invecchiato anzi tempo – anzi, a modo suo profondamente giocoso, ludico.

Esordio strepitoso di Helen DeWitt, quarantacinquenne americana trapiantata in Inghilterra (ma è figlia di un diplomatico e in gioventù ha vissuto un po' in tutta l'America Latina), *L'ultimo samurai* è un romanzo ammirevole, spesso molto divertente, commovente in certe pagine. La storia è detta abbastanza presto. Sybilla (come DeWitt) è un'americana troppo intelligente che vive a Londra. Disincantata dagli sterili virtuosismi della filologia, ha abbandonato la carriera accademica e ora

tira la carretta battendo al computer articoli d'egregia stupidità. Una sera, dopo una festa, è finita a letto con uno scrittore mediocre e logorroico, più che altro per farlo tacere, e dall'incontro è nato Ludo, cui Sybilla non rivela il nome del padre. Ma perché il bambino non cresca senza un modello maschile, almeno una volta alla settimana gli fa vedere *I sette samurai*, che di uomini "veri" ne contiene in abbondanza. Così a undici anni, Ludo parte all'edipica ricerca di un genitore. Incontra e scarta subito quello naturale (ha ragione sua madre, è troppo fatuo); quindi si presenta a sette diversi uomini "eccezionali" (scienziati, linguisti, esploratori, musicisti ecc.), sottoponendo ognuno di essi alla prova che ha imparato nel film di Kurosawa: solo chi la supererà – "un buon samurai parerà il colpo" – diventerà il suo padre putativo.

Ma il riassunto rende scarsa giustizia a un libro che vive soprattutto delle sue invenzioni formali: una sorta di dodecafonìa in forma di romanzo (Schoenberg è uno degli eroi di Sybilla), dove – con gran dovizia d'artifici grafici – risuona una buona porzione dello scibile umano. Di romanzi-enciclopedia, o romanzi-dizionario, il Novecento ne ha già messi in circolazione fin troppi: *L'ultimo samurai* appartiene al genere, postmoderno per eccellenza, del *pastiche* con un cuore (non stupisce che Antonia S. Byatt l'abbia apprezzato molto), e se le nuove strade che imbrocca sono probabilmente a fondo chiuso, non per questo non valeva la pena di percorrerle. Difficile che pagine così manifestamente artificiose riescano a suonare anche così naturali (complimenti a Elena Dal Pra per la traduzione coi fiocchi!). *L'ultimo samurai* gronda intelligenza (a dir poco): eppure è scritto coi nervi più che con la testa, quindi quasi sempre l'autoironia ha la meglio sul compiacimento. Può risultare molto simpatico.

ne che invece sempre rimane irrisolta è quella dell'identità, priva di carattere ultimativo. L'identità è finzione, gioco, ruolo, traffico di maschere. Non è irrilevante che questo romanzo sia nato a New York, dove l'identità psicologica e linguistica sono il costante movimento tellurico di cui questo romanzo è il sismografo.

Chiunque parli più di una lingua o viva in zone di confine conosce questa tensione linguistica, di identità, che spesso si risolve in uno sdoppiamento, in errore e in un possibile gioco. Safran Foer ha inventato una lingua, non documenta l'inglese degli ebrei russi emigrati negli Stati Uniti. La lingua con cui si esprime l'ucraino Alexander Perchov, il principale narratore della storia, è geniale, comica, frutto di un'astrazione linguistica. Nella versione italiana la resa di questa invenzione è straordinaria: il traduttore Massimo Bocchiola ha fatto un lavoro impossibile, egregio, che mantiene gli effetti comici e pirotecnici della lingua e altri ne inventa, per ragioni di traduzione, salvaguardando così la gioia dell'invenzione e dell'illusione.

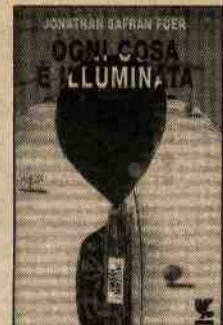
L'apertura del romanzo, affidata a Perchov, ricorda i giochi linguistici e gli slittamenti di senso di Groucho Marx, il surrealismo di Woody Allen quando creava battute per i comici della tv. Ma questa parte, il racconto della visita dell'ebreo americano in Ucraina, non è che uno dei tre capitoli che costituiscono il libro: il successivo scambio di lettere tra Alexander Perchov e Safran Foer ne costituisce il secondo e complementare. Le lettere, appendice e punto di convergenza del lavoro a quattro mani dei due protagonisti, svelano il gioco in cui siamo entrati: piombati nell'officina della scrittura nostro malgrado, come nel teatro di Brecht, siamo avvisati che è tutta finzione, siamo entrati nella stanza degli specchi deformanti, di cui le parole sono l'effetto più vistoso.

Il linguaggio di Perchov è nelle lettere quello di un attore senza maschera, senza illusioni, senza un ruolo. Diverso da come lo avevamo conosciuto poche pagine prima, privato dei colori brillanti del suo eloquio pirotecnico. Il dubbio è insinuato per sempre, la fiducia nella scrittura è incrinata, e il rapporto tra memoria, identità e scrittura è irreali, per sempre in bilico. La memoria è per la scrittura quello che il trompe-l'oeil è per una parete bianca: un'illusione, una selezione di geometrie e prospettive. La parte storica, il terzo capitolo, è un libro a sé, concentrato di una cultura, quella askenazita dell'Europa orientale, zeppa delle strategie e dei ritmi della letteratura yiddish: un'enciclopedia della risata ebraica fusa con la letteratura di Isaac Bashevis Singer e del magnifico Sholom Aleichem, ancora oggi venerato maestro della *shtetl* e della cultura yiddish, pilastro primo, anche se non in senso anagrafico, della triade costituita da lui, da Isaac

Loeb Peretz e da Sholom Jacob Abramovitz.

Recitata in pubblico per quarant'anni, l'opera di Aleichem aveva una funzione sociale, etica, soccorrevole: faceva ridere la comunità tra un pogrom e l'altro, rappresentando i tic, le ossessioni, i nonsense della comunità che così rideva del proprio ritratto, compromesso tra ironia e gusto, scorgendovi un principio di identità comunitaria. Safran Foer rielabora tutto questo, ma spingendosi oltre: conserva il valore storico di questa cultura scomparsa, ma lo rinnova nella poetica, con una differenza abissale: qui la questione dell'identità è invertita, non è problema della *shtetl*, ma di Safran Foer.

Tutte queste considerazioni non possono però mettere in ombra alcune incongruenze del romanzo: ci sono momenti in cui il pendolo della narrazione cessa di oscillare tra verità poetica e verità storica: mano a mano che ci avviciniamo alla catastrofe del 1942 il mordente della comicità si allenta, la struttura ironica cede il passo, il linguaggio stesso si modifica e quella che era una fiaba, un gioco, all'improvviso sembra spegnersi di fronte a documenti, a un immaginario, il nostro, assuefatto all'iconografia dell'orrore: nel momento della tragedia – l'arrivo dei nazisti nel villaggio, il massacro, l'incendio della sinagoga – Safran Foer avrebbe dovuto (e avuto l'obbligo verso la storia) di mantenere quell'ironia che non nonostante la catastrofe, ma in virtù della catastrofe diventa metafora di dignità. Il pendolo, inspiegabilmente, si ferma quando la Storia si fa reale, e sul nostro documentato passato prossimo Safran Foer non ha praticamente più nulla da dire se non riprodurre banalmente scene già viste in *Olocausto*, *Schindler's List*, *Il pianista*.



Al termine del romanzo tutti i protagonisti sono ammorbatati da un'aura conciliatoria: non essendoci reali conflitti, ma solo "tempi cattivi", vittime e carnefici vengono giustificati senza il beneficio del dubbio. Non è stato colpa di nessuno, le vittime sono vittime (e, in un certo senso, carnefici mancati) e i carnefici "non sono persone cattive, ma persone visute in tempi cattivi". Il massacro è stato compiuto da individui dallo sguardo di ghiaccio, i capelli biondi, che parlavano una lingua bruttissima. Il nonno di Perchov si riconcilia con la Storia confessandosi, Perchov si riconcilia col passato assumendo la gestione della famiglia e dell'agenzia "Viaggi & Tradizione", l'americano si riconcilia con l'ucraino scrivendo un romanzo a quattro mani, i cristiani con gli ebrei, gli americani con gli ex russi, la Memoria dell'Europa dell'Ovest con la Memoria dell'Europa dell'Est. Sotto strati di apparenza linguistica, interpretati con l'invito iniziale dell'autore a diffidare dal potere delle parole e dalla memoria, la simmetria della struttura sembra ricomporsi. ■

Memoria

in trompe-l'oeil

di Alessandro Luzzi

Jonathan Safran Foer

OGNI COSA È ILLUMINATA

ed. orig. 2002, trad. dall'inglese di Massimo Bocchiola, pp. 327, € 14,50, Guanda, Parma 2002

Too Jewish? *Challenging traditional identities* titolava una mostra che si tenne al Jewish Museum di New York nel 1996. La mostra interrogava le espressioni artistiche con cui gli ebrei americani si osservavano all'alba della società multi-etnica. Secondo gli stessi, il loro era il gruppo sociale (circa il 2 per cento della popolazione degli Stati Uniti, di cui quasi la metà concentrata a New York e dintorni) che meno elaborava e articolava l'essenza della propria diversità, del suo status di minoranza tra le minoranze: arte, identità e l'assenza della "questione ebraica" erano temi destinati a diventare centrali nel dibattito cominciato alla fine degli anni ottanta.

Questa premessa mi sembra indispensabile per dare conto di *Ogni cosa è illuminata*, romanzo profondamente ebraico, profon-

damente americano, profondamente contemporaneo e suggestivo, ma non senza limiti e incongruenze. La sua struttura è molto simile a quella che aprì la letteratura moderna: la moltiplicazione dei testi, la commedia della scrittura, il doppio, l'autore fittizio. Ciò che trent'anni fa Gianni Celati diceva del *Don Chisciotte in Finzioni occidentali* (Einaudi, 1975) è, con modalità sorprendentemente analoghe, di attualità letteraria. La sua struttura – come avviene con gli orologi Swatch trasparenti in cui sono visibili i meccanismi che fanno progredire il tempo – è dominata dal bisogno di farci sapere che un Principio sta sovrintendendo alla nascita del Romanzo che stiamo leggendo, che una Intelligenza si sta adoperando, e che questa Intelligenza si rivela non nelle pieghe della storia, o non esclusivamente, ma nel Principio compositivo che la domina. Questo Principio è il gioco, un'illusione, e questa illusione è manifesta: un testo in cui si finge una scrittura a quattro mani di un romanzo.

Ecco le stratificazioni con cui la storia si dipana: 1) c'è la vicenda degli ucraini Alex Perchov e di suo nonno, titolari dell'agenzia "Viaggi & Tradizione" che accompagnano l'americano Jonathan Safran Foer alla ricerca di una donna, vista solo in una fotografia, che avrebbe salvato suo nonno dalla furia nazista; 2) questa storia è raccontata dall'ucraino Alexander Perchov;

3) ma con la sovrintendenza e la cura editoriale di Jonathan Safran Foer, come si evince dalla corrispondenza tra i due; 4) nel frattempo qualcuno, presumibilmente il Safran Foer del romanzo, scrive la parte storica, ricostruendo gli ultimi duecento anni della vita di una *shtetl* ebraica ucraina, in cui possiamo leggere la storia della famiglia dell'autore, sia quello reale, sia quello fittizio; 5) l'autore reale di questo romanzo si chiama come uno dei protagonisti, Jonathan Safran Foer: è un ebreo americano di venticinque anni che attualmente vive a New York, nel Queens.

Dal principio la verità poetica e la verità storica si fondono e si respingono, la narrazione oscilla come un pendolo dall'una all'altra in un gioco di illusioni dal perfetto montaggio. La verosimiglianza qui conta non in senso storico, ma soltanto poetico, e emoziona proprio perché finta, ricostruita. Come Don Chisciotte, Perchov / Safran Foer è un personaggio/autore affetto da uno di quegli sdoppiamenti che saranno riconosciuti come contrassegno della modernità; Safran Foer (quello vero, non quello fittizio) compare soltanto come un ulteriore lettore d'una storia che non si sa di preciso da dove salti fuori. Ne risulta che gli stessi ruoli dello scrittore e del lettore sono intercambiabili, ma sempre all'interno di una scrittura esibita come creatrice di illusioni. La questio-