DOPPIOZERO

Intervista a Jennifer Egan

Francesca Borrelli
9 Marzo 2012

C'è una certa somiglianza *fisica* tra Jennifer Egan e il suo ultimo romanzo: una radiosità contagiosa, una speciale attrattiva derivante dalla scelta di parole elettrizzate dal gusto di esprimersi nel modo più aderente possibile ai propri pensieri, che non essendo i pensieri di altri non vogliono parole abusate, ma al tempo stesso si tengono alla larga dalla tentazione di scivolare in una qualche ricercatezza.

Chi avrà la possibilità di ascoltarla, venerdì 9 marzo al Teatro Parenti di Milano, e sabato 10 all'auditorium di Roma, nell'ambito del Festival "Libri Come", lo verificherà di persona.

Il romanzo di Jennifer Egan, *Il tempo è un bastardo* (Minimum fax, traduzione impervia e riuscita di Matteo Colombo, pp. 391, euro 18) è una consistente scossa tellurica al paludato terreno della narrativa contemporanea: non a caso si chiude il libro con ammirato stupore, uno stupore che sarebbe difficile far risalire a qualcosa di specifico, mentre è facilissimo addebitarlo alla sommatoria delle novità che introduce e che sono ascrivibili all'ordine della struttura romanzesca, delle torsioni del punto di vista, della pluralità delle voci implicate, delle dislocazioni mentali imposte al lettore dalle molteplici alternanze dei personaggi nel fuoco della narrazione, e dalle parentesi che si aprono a latere nel tempo accogliendo nuove figure e proiettando quelle già note sullo sfondo, con un effetto cinetico del tutto riuscito.

Per come è concepita, la struttura del romanzo suggerisce di saltare da una scena all'altra, così come si fa quando si ascolta un disco e si scelgono le canzoni preferite, ma è evidente che una prima lettura richiede di procedere come vuole la freccia del tempo. Tutto si svolge principalmente tra San Francisco e New York, con un intermezzo a Napoli e uno in Africa, in un tempo compreso tra gli anni '70 e un imprecisato futuro prossimo. Due sono le figure ricorrenti, ma contrariamente agli altri personaggi principali non parlano con voce propria: dunque, di loro veniamo a sapere da un narratore più o meno onnisciente la cui lingua raccoglie e restituisce il gergo di un mondo di giovani sballati, aderisce alle loro incongruenze, assorbe i loro assurdi valori e sotto di essi va a scovare quell'idealismo che è proprio dei ragazzi, ma che non ti aspetteresti in ragazzi come loro.

Sasha è la protagonista femminile, il suo repertorio conta una fuga a diciassette anni con il batterista di un gruppo rock, molta dimestichezza con la droga, una sequenza considerevole di arresti per taccheggio, ben tre tentativi di suicidio, e la mania di rubare oggetti a lei inservibili: quasi un imperativo, che ogni volta le si ripropone sotto forma di sfida: alle sue capacità e alla tenuta degli affetti che la circondano. Proprio questa sua coazione obbligherà il protagonista maschile, Bennie Salazar a licenziarla dalla sua casa discografica, dopo dodici anni di comune lavoro e di avances teneramente respinte. La prima volta che lo incontriamo, Bennie ha già quarantaquattro anni, un divorzio alle spalle e un figlio, poco da perdere e molto da ritrovare, per esempio il suo desiderio sessuale misteriosamente scomparso, che tenta di riportare in vita ingurgitando piccole scaglie d'oro preventivamente sciolte nel caffè. Così usano nel suo mondo, che è quello del rock, un

mondo nel quale Bennie ha fatto una discreta fortuna finanziaria, lui che era il più negato dei bassisti al tempo in cui suonava con gli amici del liceo, la inascoltabile band che aveva cambiato nome almeno dieci volte e contava tra i suoi punti di forza il magnetico e sfortunato chitarrista Scotty, e le due grandi amiche Rhea e Jocelyn, la prima dotata di capelli verdi, collare da cane al collo e una miriade di lentiggini che medita di farsi estirpare una a una, e la seconda trivellata di buchi, non solo alle orecchie, con una faccia mezza cinese che l'amica le invidia, perché – come dice - "quella fa molto".

Sia Rhea che Jocelyn scrivono i testi, se così li si può chiamare, per le improbabili canzoni della band, poi tutti insieme si radunano in un garage, dove suonano e sbraitano come pazzi, trasformandosi in belve sonore. Finché trovano il locale che ospita il loro primo concerto, affrontano il pubblico che fin dalle prime note li insulta, gli scaglia contro ogni genere di oggetti, li afferra dal palco mentre loro pestano più forte sulle percussioni. E c'è chi balla, chi spintona, chi fa sesso, chi agita come mazze le magliette grondanti di sudore, così che se mai era stato un concerto ora è una valanga umana inferocita. Ma alla fine sono tutti d'accordo, la serata è stata un successo.

Siamo in piena era punk, i ragazzi vivono ancora in casa dei genitori e le ragazze hanno i letti sommersi di peluche; ma si strafanno di droga, consumano sesso più o meno in pubblico e lo fanno con straniato disincanto. Si sentono al tempo stesso invulnerabili e perduti, mille miglia lontani da quegli hippy invecchiati che osservano con ribrezzo chiedere l'elemosina agli angoli delle strade di San Francisco, i capelli sporchi e orrendamente annodati, il cervello bruciato dagli acidi. "Ci fanno schifo", sentenziano gli amici di Bennie, poi si passano a turno la siringa di eroina. Ma per loro "niente è mai sul serio", e soprattutto, come Sasha dirà a un amico che si è tagliato le vene mentre gli scivola nel letto all'ospedale, "*noi siamo quelli che sopravvivono*". Entusiasmante nella sua capacità di farci provare al tempo stesso distacco e empatia per questi ragazzi violentemente sconsolati, Jennifer Egan esibisce un repertorio di scene una più riuscita dell'altra; ma, soprattutto, risolve in modo esaltante il problema capitale di ogni romanziere: come rendere vivi i personaggi.

Nel suo romanzo alcuni personaggi parlano in prima persona: le ragazze punk Rhea e Jocelyn, l'ex chitarrista senza fortuna Scotty, l'aggressivo Jules, in carcere per stupro, e la dodicenne Alison, che fornisce la sua versione dei fatti attraverso la riproduzione di slides proiettate in power point. Inoltre, c'è un capitolo in cui la voce narrante si rivolge con il tu a Rob, ricostruendone la storia prima che anneghi. Curiosamente, invece, i protagonisti del romanzo, Sasha e Bennie, non hanno una voce propria, e di loro veniamo a sapere attraverso il racconto di un narratore in terza persona. Come è arrivata a differenziare così le voci e a decidere chi far parlare in prima persona e chi no?

Quando ho cominciato a scrivere *Il tempo è bastardo* non avevo ancora messo a fuoco il fatto che sarebbe stato un romanzo. Ho lavorato a quello che divenne poi il primo capitolo del libro concependolo come il racconto di una donna che va a un appuntamento, ruba un portafoglio e poi descrive il furto nello studio del suo terapeuta. Mentre scrivevo questa storia la mia attenzione è stata rapita da una persona che la ladra del portafoglio nomina en passant: il suo ex capo, un produttore musicale che usa sbriciolare scaglie d'oro nel caffè e si spruzza un pesticida sotto le ascelle. Volevo far ridere e al tempo stesso giocare sullo stereotipo del produttore musicale decaduto. Ma dopo avere finito il capitolo mi sorpresi a pensare quale fosse, esattamente, la personalità di questo uomo che mangia oro e si deodora con i pesticidi. Perciò decisi di scrivere una nuova storia su di lui, che diventò il capitolo del romanzo titolato "La cura dell'oro". E andai avanti così.

Quanto alla scelta di passare dalla prima persona alla seconda o di far parlare un narratore onnisciente, molto raramente decido in maniera analitica come affrontare i materiali della mia scrittura partendo dalla questione del punto di vista, quasi sempre, invece, procedo in modo piuttosto istintivo. Nel caso di Bennie e di Sasha, la prospettiva di un punto di vista terzo e al tempo stesso interno alla loro storia, mi sembrava la più appropriata. Con il senno di poi, credo che almeno in parte la ragione della mia scelta derivi dal fatto che entrambi sono persone molto riservate, la cui vita interiore è quasi del tutto nascosta a coloro che li circondano. A vantaggio del lettore, penetro nella loro intimità rivelando nei dettagli quei deplorevoli segreti che tengono riservati al resto del mondo, ma può darsi che farli parlare in prima persona mi sembrasse comportare una violazione eccessiva della loro privacy, mentre un punto di vista terzo, sebbene nella forma molto intima che ho scelto per entrambi i capitoli di cui sono protagonisti Bennie e Sasha, permette loro di mantenere un po' della dignità e della opacità di cui hanno bisogno. Ma sto tirando a indovinare: come dicevo, la mia decisione è stata del tutto istintiva.

Quanto all'uso della seconda persona nel capitolo titolato "Fuori dal corpo", questa scelta era fondamentale alla costruzione della storia di un ragazzo che non si piace, che si sente a disagio con se stesso. L'uso della voce in seconda persona, mentre esprime questo straniamento e questo malessere, al tempo stesso rivela abbastanza esaustivamente la vita più intima e più segreta del ragazzo. La prima persona non avrebbe funzionato: Rob non avrebbe mai potuto svelare la sua storia in modo così diretto. E in qualche modo anche la terza persona sarebbe suonata falsa, forse perché troppo intrusiva, o troppo saccente. Invece, lasciando che Rob racconti la sua storia e al tempo stesso la sconfessi come qualcosa di estraneo a se stesso, sono stata in grado di portare a termine il capitolo.

Uno dei miei obiettivi, nella stesura del romanzo, era scrivere ogni capitolo in modo completamente diverso, sia per ciò che riguarda l'atmosfera, che la tonalità e la tecnica della narrazione. Perciò sono andata costantemente in cerca non soltanto di prospettive inesplorate dal punto di vista tecnico (come per esempio nel capitolo che ho scritto come se fosse proiettato in power point) ma anche di storie che richiedessero di venire raccontate in modi insoliti.

Lei ha allestito molti set diversissimi tra loro: ha descritto le atmosfere di un concerto punk, la cornice di un safari, l'ambiente snob di Crandale dove il discografico Bennie e sua moglie arrancano per farsi accettare, gli interni lussuosi corrispondenti all'apice del successo e quelli mesti che riflettono la caduta in disgrazia di chi un tempo aveva goduto della celebrità. Quale contesto le è stato più facile rappresentare e quale scena faceva più resistenza a venire rappresentata?

Tutte le scene sono risultate abbastanza facili da descrivere. Trovo che, in generale, se i personaggi e la storia vanno avanti per conto loro, io sarò capace di seguirli dovunque andranno a parare… persino nel futuro. Il tempo e il luogo costituiscono spesso il punto dal quale mi inoltro in un romanzo, e spesso prendo qualche spunto per le ambientazioni dalle mie esperienze di vita, ma mai dalle persone che mi circondano. Molto frequentemente, tutto ciò da cui parto si risolve nel senso dell'atmosfera di un singolo capitolo; per esempio, già prima di scrivere il capitolo titolato "da A a B", sapevo che sarebbe stato immerso nel contesto di una periferia danarosa, e il mio desiderio di mettermi al lavoro era assolutamente gasato dalla prospettiva di esplorare quell'ambiente. Ma per la verità, alla resa dei conti non ne ho mai fatto esperienza in prima persona.

Alcune volte il romanzo apre delle brevi parentesi che, come altrettanti flash, illuminano il lettore sul destino di alcuni personaggi, o anche di semplici comparse. Si direbbe che immaginarli nel futuro sia una sorta di compensazione narrativa al fatto di averli così presto abbandonati nel romanzo. Lei come mai ha sentito questa esigenza di dirci cos'è che accadrà loro?

La prospettiva di scrivere un romanzo il cui tempo presente fosse saturato dalla consapevolezza di ciò che il futuro avrebbe portato con sé mi intrigava da tempo. Lo sentivo emozionante. Trovo molto coinvolgente, per diversi aspetti, quello strano impatto emotivo che proviene dalla conoscenza del futuro di un personaggio, come accade - per esempio – in *Pulp Fiction* – dove vediamo Vince Vega, impersonato da John Travolta, ucciso nel bagno: è uno dei personaggi principali, dunque la sua morte casuale, nel mezzo del film, piomba sullo spettatore come uno shock. Ma poi, nella parte seguente, Vince torna a comparire, vivo e vegeto. In un primo tempo la sua presenza sembra quasi un miracolo, ci chiediamo se sia risorto. Ma poi lo spettatore capisce che Vince non è tornato indietro dalla morte, semplicemente perché di fatto non era ancora morto, era solo successo che Quentin Tarantino aveva giocato con la linea del tempo. A quel punto, però, capiamo che Vincent Vega morirà molto presto, che mentre lo stiamo osservando egli è prossimo alla sua fine. E questa consapevolezza infonde alla scena una incredibile potenza e un enorme pathos. Tutte queste emozioni vengono evocate semplicemente grazie a una amministrazione del tempo facile da comprendere. Nel mio romanzo ho tentato di realizzare qualcosa di simile. Ma, in realtà, quasi tutti i salti in avanti nel tempo sono confinati in un capitolo, quello titolato "Safari"; poiché non volevo ripetermi, dovevo limitare i mixaggi temporali a quelle pagine e farne il loro specifico carattere. Naturalmente poi, l'intero romanzo finisce per comunicare questo stesso effetto, come se ci si muovesse avanti e indietro nel tempo, e il lettore avesse più cognizioni sul futuro dei personaggi di quanta non ne abbiano loro stessi.

Il produttore musicale Lou, un uomo che "non tollera le sconfitte", pur non essendo tra i personaggi principali è al centro di due tra i capitoli più belli del libro, che sono anche quelli in cui la spensieratezza della gioventù, per quanto turbolenta, si confronta brutalmente con la morte. Ci parla un po' di questo personaggio?

Lou appartiene a quel tipo di individui che si trovavano spesso in California negli anni '70: egoisti e dispotici, uomini vecchio stampo ma al tempo stesso affrancati dai vincoli del matrimonio e della morale tradizionale grazie alla controcultura rivoluzionaria degli anni '60. Erano uomini che riuscivano in un modo o nell'altro a ottenere ciò che volevano, lasciandosi alle spalle una gran quantità di macerie in forma di ex mogli, ex fidanzate e figli infelici. Ma il mio scopo non era tanto dare un giudizio su Lou, quanto rivelarne gli aspetti tragici, proprio nel senso greco classico: il suo comportamento sconsiderato alla fin fine gli causa la perdita della persona che ama di più al mondo: suo figlio. L'ho sentito come una figura straordinariamente degna di compassione.

Lei ha scelto di attribuire a Sasha, la protagonista femminile del romanzo, il vizio di rubare: alle persone piuttosto che ai negozi; ma – evidentemente non a caso - non usa mai, per lei, l'attributo di cleptomane. Quale senso voleva dare a questo vizio di Sasha?

Non so nulla riguardo alla cleptomania e non ho mai fatto ricerche in merito. Mi è capitato di ritrovarmi a dare una descrizione intuitiva del furto di Sasha, poi andando avanti nella scrittura mi è sembrato naturale che lei rubasse non a causa della sua povertà o per un senso di deprivazione, ma per una qualche forma di compulsività. Il che può somigliare o meno a ciò che si intende normalmente per cleptomania, ecco perché non uso mai questo termine. Del resto, non sono interessata a fare una diagnosi dei miei personaggi, anche se nei miei libri affiorano varie forme di problemi mentali. Le diagnosi sono utili nel mondo della medicina, allo scopo di prescrivere i trattamenti giusti, ma non sono altrettanto necessarie nel regno della finzione, dove risultano potenzialmente limitanti e riduttive. Capivo come avrebbe potuto funzionare la compulsività di Sasha perché conosco altri comportamenti coatti, e in particolare la mania di procurarsi ferite (mi riferisco alle persone che si tagliano o si bruciano allo scopo di alleviare il loro dolore mentale): sono casi di cui ho scritto qualche anno fa per il *New York Times Magazine*. Dal momento che non ho mai parlato di me né di persone a me note, abitualmente estrapolo in qualche modo ciò che racconto (anche se non sempre consapevolmente) da conoscenze che mi sono guadagnata per altre vie, e spesso grazie al mio lavoro come giornalista.

Una delle comparse del suo libro, una studiosa di nome Rebecca, sta lavorando a un libro sul fenomeno degli involucri verbali", ossia quelle parole, tra cui *amico, reale, storia, cambiamento* che sono state svuotate del loro significato e acquistano un senso solo se messe tra virgolette. Altre, come *identità* e *ricerca* saranno state palesemente "prosciugate dal loro utilizzo in rete". Altre ancora, come *americano* avranno acquisito una inspiegabile connotazione ironica, e il termine *democrazia* avrà finito per essere impiegata in senso derisorio. A suo parere quali sono i fattori che hanno contribuito di più alla nostra degenerazione linguistica, e come le è venuta l'idea di attribuire a Rebecca questa ricerca?

Naturalmente, *Il tempo è un bastardo* non è un trattato di critica bensì un'opera di finzione, scritta - prima di tutto – per divertimento. Inoltre, non solo il libro non è un veicolo delle mie opinioni, ma spesso le mie opinioni costituiscono proprio ciò che sono più impaziente di escludere. Perciò, per esempio, il fatto che Bennie Salazar consideri i nostri avanzamenti nel regno digitale come un "olocausto estetico" non significa che anch'io la pensi nello stesso modo, e infatti non la vedo così. Dunque, gli studi di Rebecca sulle parole ridotte a involucri verbali non dovrebbero venire interpretati come un mio commento didattico al deterioramento del linguaggio: francamente, se avessi voluto comunicare un simile parere, non mi sarei presa il disturbo di nasconderlo in un romanzo. Non amo la fiction didattica, la trovo tendenzialmente noiosa. Quanto alle mie scorrerie nel futuro, le intendevo come fantasie scherzose, raccontate, questo sì, con un filo di dolce sarcasmo. Ma il mio scopo non è mai quello di condannare, semmai spesso è l'opposto: per esempio, gli sms che includo nell'ultimo capitolo del libro mi intrigavano per la loro bellezza e concisione: trovo quasi poetico il modo in cui risuonano i loro strani messaggi compressi. Mi interessa come certi tipi di linguaggio si imbastardiscono con il passare del tempo e altri diventano inaspettatamente intensi e luminosi.

Il suo libro, che si estende dalla vigilia degli anni '70 al futuro prossimo, pur non trattando affatto di nobili imprese, ha il respiro di un romanzo epico. Lei è d'accordo?

Sì, uno dei miei obiettivi consapevoli era proprio quello di abbracciare una qualche dimensione epica, un po' come avviene nella *Recherche* di Proust, ma in una forma più concisa. Direi che dal punto di vista tecnico la sfida era questa.

Paul Valéry ha scritto che noi definiamo un autore *originale* quando non riusciamo a ricostruire le trasformazioni che i libri degli altri hanno subito nella sua mente, ovvero quando le influenze sulla sua opera sono particolarmente intricate. Il suo romanzo sembra appartenere a questa categoria, anche se alcune ascendenze sembrerebbero facilmente rintracciabili. Questa sorta di afflato epico postmoderno di cui parlavamo prima, per esempio, rimanda a DeLillo, in particolare alla fine di *Underworld*; il capitolo in cui lei allestisce la coreografia di un safari fa pensare a Hemingway, le note a pie di pagina, che lei mette nel capitolo in cui Jules parla in prima persona rimandano a Foster Wallace. E il fatto di affidare alcuni capitoli a personaggi che parlano in prima persona naturalmente rimanda al Faulkner di *Mentre morivo*. Si riconosce in questi precedenti?

Assolutamente sì. Lei è riuscita a identificare quattro imponenti influssi della mia narrativa. *Underworld* è il mio romanzo preferito tra quelli degli ultimi vent'anni, e in generale DeLillo ha avuto un enorme impatto su di me. Faulkner mi ha potentemente influenzato fin dagli esordi, e *Come morivo* è, tra i suoi libri, uno di quelli che amo di più. L'originalità di David Foster Wallace, il suo animo grande e il suo humor infettivo hanno infiammato tutti noi che siamo suoi coetanei. E ho amato molto Hemingway: tra i suoi libri, il primo che ho letto è stato *Verdi colline d'Africa;* avevo diciassette anni e anch'io ero impegnata in un safari in Africa. Ma le due opere che hanno influito in modo più diretto sulla scrittura di questo mio ultimo romanzo sono la *Recherche* di Proust e una serie Tv titolata *I soprano*. Quando mi sono chiesta come avrei potuto inglobare un afflato epico in una forma concisa, quel che in realtà mi domandavo era come avrei fatto a scrivere un libro sul tempo, in cui presentare in un modo o nell'altro la radicalità dell'impatto che il passaggio degli anni infligge alle diverse vite dei personaggi senza impiegare migliaia di pagine. E in qualche

modo sono arriva a sentire, credo istintivamente, che la risposta a questa mia domanda si trovava nel metodo della divisione in puntate, che oggi ci è reso familiare dalle fiction televisive, ma che originariamente era stato messo a punto dai grandi serialiazzatori del XIX secolo, come Dickens. Un vasto cast di personaggi che vanno e vengono dal fuoco della narrazione; un senso forte dei movimenti a latere; e una storia principale, che spesso procede obliquamente nel tempo, ma il cui narratore è dotato di una forza che, nonostante tutto, ci proietta in avanti.

Ho letto sul *Guardian* un articolo in forma di racconto, che non so se sia autobiografico o meno, in cui lei riepilogava gli anni della sua giovinezza sotto il segno delle canzoni di Patti Smith. Ci può raccontare quale ruolo hanno avuto nella sua formazione di persona e di romanziera le sue frequentazioni musicali?

Sì, quell'articolo era effettivamente autobiografico. Ho cercato di catturare la sensazione che mi dava la musica (in particolare quella di Patti Smith, un idolo della mia adolescenza) quando la sentivo come un fattore capace di definirmi. Credo che la musica funzioni così per molti ragazzi: quella che ascoltiamo da adolescenti ci consegna una collocazione e ci definisce per il resto delle nostre vite, a prescindere dal fatto che continuiamo o meno a sentirla. La mia band preferita quando ero una adolescente era quella dei The Who: mi presi una enorme cotta per Roger Daltrey, ero convinta che i nostri cammini fossero destinati a incrociarsi in qualche punto nel futuro. Anche se ora non ascolto più tanto gli Who, tengo comunque alcune delle loro canzoni nel mio iPod, e le ascolto mentre corro. Ogni volta che sento quelle canzoni, o Patti Smith, o i Rolling Stones o una qualunque delle band che amavo da ragazza, mi ritrovo stranamente trasportata indietro, in quei giorni remoti della mia vita: la musica funziona come una sorta di macchina del tempo. E anche mentre stavo scrivendo *Il tempo è un bastardo*, l'effetto era lo stesso. Di solito non ascolto musica mentre lavoro, ma ne ho sentita un bel po' mentre scrivevo questo romanzo: mi aiutava a ricalibrarmi nel passaggio da un capitolo all'altro, a rinfrescarmi l'umore e a trovare un tono nuovo, di volta in volta.

Inoltre, la musica mi ha fornito una lente attraverso la quale guardare ai mutamenti tecnologici: come tutti sappiamo, l'industria musicale è stata devastata dalla digitalizzazione. È tutto cambiato, dal modello commerciale, che non funziona più, fino al modo in cui compriamo musica, in modo parcellizzato, che rende l'idea stessa dell'album, questo pilastro del consumo musicale (che sia in vinile o in cd) un artefatto sempre di più nostalgico. Alla luce di tutto questo, mi sembrava fosse il tempo giusto per ricordare l'industria musicale nell'era in cui sembrava imbattibile.

Il suo romanzo, grazie al fatto che si muove nel tempo con la libertà di una cinepresa, è più cinematografico di quanto non lo siano di solito i romanzi cinematografici. Come è riuscita a ottenere questo effetto?

Ci sono arrivata istintivamente. Il libro mi si è rivelato in una forma che mi è sembrata fresca, e meritevole di venire assecondata. Come le ho detto prima, ho cominciato a scrivere senza nemmeno realizzare che ne sarebbe venuto fuori un romanzo. Ho lavorato al primo capitolo su Sasha che ruba il portafoglio, poi mi è sembrato si facesse interessante il suo riferimento all'ex boss, e così ho scritto il secondo capitolo su Bennie Salazar. E mi sono sorpresa a scoprire che Sasha, la ladra, tornava anche in questo capitolo: nel ruolo di un

personaggio secondario, opaco, la cui vita interna ora risulta nascosta sia a noi che a Bennie, il suo datore di lavoro. Se non fosse che chi legge ormai la conosce molto bene. Noi ci siamo spostati indietro nel tempo, e Sasha è slittata verso una zona periferica. Poi è stata la ex moglie di Bennie a catturare il mio sguardo, una donna della quale si sa solo che è una giocatrice di tennis. Mi sono chiesta che genere di persona fosse, e mi sono ritrovata a scrivere il capitolo titolato “da A a B”, che, una volta di più, si svolge in un tempo già trascorso, quando Bennie e Stephanie erano ancora sposati. Ora è Bennie a essere diventato un personaggio opaco, periferico. Tutti questi movimenti nel tempo mi suonavano nuovi e divertenti. Mi piaceva provare a fissare il momento in cui ogni persona è al centro della sua propria storia, e mi piaceva l’idea di fondere tante vicende che si sovrappongono in una unica grande storia. È stato solo quando mi sono ritrovata a nominare le due metà del libro “A” e “B” che ho realizzato qual era la forma alla quale avevo lavorato durante tutto quel tempo: la forma del “concept album”, l’album discografico che ruota intorno a un unico tema. Una grande storia raccontata per frammenti che suonano completamente diversi gli uni dagli altri: era questo che stavo tentando di realizzare, in forma letteraria.

Una versione ridotta di questa intervista è apparsa su il Manifesto *l’8 marzo 2012.*

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

PREMIO PULITZER 2011

JENNIFER EGAN

Il tempo è un bastardo