

FRANZ BOTTERI

IL TIMBRO E LA STELLA



IL TIMBRO E LA STELLA

romanzo

Berlino · Los Angeles · Lisbona · New York
1939 — 1941

*«Sotto la dittatura, anche i sogni dovevano essere
validati dall'autorità.»*

*«L'industria del cinema americano fu la prima grande
industria capitalista a cedere alle richieste di un
governo fascista.»*

— Ben Urwand, *The Collaboration*, 2013

PARTE PRIMA

IL FUNZIONARIO

Berlino, 1939

I.

Berlino, ottobre 1939

Il documento era arrivato quella mattina, come tutti gli altri: un plico di fotografie promozionali, carta lucida, bordi precisi. Provenivano da Monaco, ufficio di smistamento regionale, in attesa di vidimazione per la distribuzione nelle sale della capitale. Klaus Meiner aprì il plico con il tagliacarte — un gesto che compiva centinaia di volte al giorno, meccanico come il respiro — e si fermò.

La donna nella fotografia era Eleanor Powell.

Non stava guardando l'obiettivo. Stava guardando qualcosa fuori campo, con quella concentrazione assorta che Klaus aveva imparato a riconoscere nelle danzatrici: il momento prima del passo, quando il corpo sa già dove andrà ma la mente è ancora altrove. Aveva il costume hawaiano di Honolulu — che qui, per decreto del Ministero, si chiamava Südsee-Nächte. Notti dei Mari del Sud. Un titolo che non diceva niente e non offendeva nessuno.

Prima di lei, quella mattina, Klaus aveva timbrato quarantadue fotografie.

Le ricordava tutte, con la precisione involontaria di chi ha trasformato l'attenzione in un riflesso. Un attore tedesco in costume medievale per una produzione della UFA. Tre schermate di una rivista di varietà viennese — acrobati, un'orchestra, una cantante con le spalle scoperte che il Ministero aveva giudicato accettabile. Una serie di locandine per un documentario sulla

campagna polacca, fotografie di mezzi corazzati sullo sfondo di un cielo che sembrava fatto apposta. Le fotografie di carro armato non richiedevano esame: venivano timbrate automaticamente, come per segnalare la propria ovvietà.

Poi era arrivato il plico da Monaco.

Klaus posò la fotografia sulla scrivania e rimase a guardarla per un tempo che non avrebbe saputo misurare. Fuori dalla finestra dell'ufficio al terzo piano della Reichsfilmprüfstelle, Berlino era grigia come sempre in ottobre. Non il grigio nobile della pietra, ma il grigio faticato di una città che si prepara a qualcosa che non riesce a nominare. I passanti sul marciapiede camminavano con quella velocità leggermente aumentata che Klaus aveva notato nell'ultimo mese — non una fretta, ma un'accelerazione sottile, come se il suolo avesse acquistato una leggera pendenza.

La Polonia era finita da un mese. I colleghi parlavano della prossima campagna con quella certezza irritante degli uomini convinti di stare dalla parte della storia. Klaus non parlava. Klaus lavorava: esaminava, schedava, timbrava.

Era bravo nel suo lavoro. Questo era il problema.

Bravo significava una cosa precisa. Significava che il timbro cadeva sempre nello stesso punto, in basso a sinistra, a tre millimetri dal bordo, e che la pressione era sempre identica, così che l'inchiostro non sbavava e l'aquila restava nitida fino all'ultima pratica della giornata. Significava non confondere mai una competenza, non lasciare mai una cartella aperta a fine turno. C'era un piacere in questo — non lo avrebbe mai

chiamato così, ma era piacere: quello asciutto di una cosa fatta bene, lo stesso che provava suo padre allineando i flaconi sullo scaffale. Per anni quel piacere gli era bastato a non guardare che cosa, esattamente, stesse facendo bene.

Ma sotto il piacere c'era qualcosa che, se fosse stato onesto, avrebbe chiamato col suo nome: aveva bisogno di essere il più bravo della stanza. Non per ambizione — non voleva il posto di nessuno — ma perché era così che sapeva di esistere. Un uomo che fa una cosa meglio di chiunque altro ha almeno un motivo per occupare lo spazio che occupa. Era la sua vanità segreta, l'unica che si concedeva, e si vedeva soltanto nelle mani: quando lavorava, il pollice e l'indice della destra si sfregavano piano, il gesto minimo di chi ha passato la vita tra carta e inchiostro. Quelle mani non sbagliavano mai. Klaus ne era fiero come altri lo sono del proprio coraggio.

E le rare volte che guardava, aveva pronta la frase che tutti all'ufficio tenevano in tasca come un secondo documento d'identità: se non lo facessi io, lo farebbe qualcuno peggiore di me. Era comoda perché era anche vera, ed erano le frasi vere e comode insieme le più pericolose. Klaus la usava, e ogni volta la usava un poco meno, e quel consumarsi lento era l'unica cronaca onesta di quegli anni.

* * *

Aveva cominciato nel 1936, fresco di laurea in Giurisprudenza all'Università di Berlino. Un posto sicuro, gli aveva detto suo padre, di mestiere farmacista e di

temperamento così pratico da sembrare quasi una filosofia. La burocrazia non muore mai. I regimi cambiano, gli uffici restano.

Suo padre gestiva la farmacia Meiner sulla Kantstraße da ventitré anni e aveva superato l'inflazione, la Repubblica, la crisi del '29 e l'ascesa di Hitler con la stessa metodicità con cui preparava le ricette: leggendo le istruzioni, misurando le dosi, tenendo i conti in ordine. Non era un uomo cinico — era un uomo che aveva imparato che la sopravvivenza richiedeva una certa indifferenza all'eccezione.

Suo figlio era diverso, e questo suo padre lo sapeva senza saperlo articolare. Klaus era il ragazzo che restava fino alla chiusura del cinema, che tornava a casa con l'attenzione leggermente altrove, come se una parte di lui fosse rimasta là dentro.

La perdizione aveva un nome preciso: Astoria Kino, Kurfürstendamm 153.

Klaus aveva quattordici anni la prima volta che ci era entrato da solo — prima ci andava con la madre, ma la madre era morta quando lui ne aveva undici, e il padre considerava il cinema una forma di svago che richiedeva accompagnamento. La prima volta da solo fu di giovedì, nel settembre del 1923. Stava piovendo. Aveva preso l'autobus dalla Kantstraße e si era ritrovato davanti al portone dell'Astoria quasi per caso, o per quella forma di intenzione che a quattordici anni si scambia per caso.

Il film era un Buster Keaton. Klaus non ricordava il titolo, ricordava solo la sensazione — quella prima, precisa, irripetibile: essere in un posto dove le cose potevano succedere in un modo completamente

diverso da come succedevano fuori. Keaton cadeva, saltava, sfuggiva, e lo faceva con una faccia che non cedeva mai, una faccia di pietra che conteneva qualcosa di indicibile. Klaus aveva riso fino alle lacrime e poi non aveva capito perché stesse piangendo.

Da allora, ogni giovedì sera.

Aveva visto Chaplin e Lloyd e tutte le combinazioni possibili di comicità e disperazione che Hollywood produceva in quegli anni come se non potesse farne a meno. Aveva visto Greta Garbo e si era innamorato di una donna svedese attraverso lo schermo come solo un adolescente berlinese può fare — con quella certezza assoluta e quell'impossibilità assoluta che sono le coordinate esatte del primo amore. Aveva visto Fred Astaire ballare sulle nuvole con Ginger Rogers, e in quel momento aveva capito che esisteva un mondo — fisicamente esisteva, da qualche parte oltre l'Atlantico — dove la leggerezza non era una colpa ma una competenza.

Hollywood. Quella parola era una grammatica alternativa, un modo di organizzare il desiderio.

Quando lo assunsero alla Reichsfilmprüfstelle, Klaus non capì subito l'ironia della cosa. Capì solo che avrebbe passato le sue giornate in mezzo a fotografie di film. Che il suo ufficio sarebbe stato pieno di quel materiale. Che avrebbe visto ogni giorno quella carta lucida e quelle facce sorridenti provenienti da un posto dove la storia sembrava meno urgente.

Ci volle qualche mese per capire il resto.

* * *

Il sistema era elegante nella sua brutalità. Ogni fotografia promozionale, ogni cartolina di scena, ogni locandina doveva transitare dagli uffici della Reichsfilmprüfstelle prima di raggiungere le vetrine dei cinema. Klaus e i suoi colleghi le esaminavano secondo una lista di criteri che cambiavano ogni sei mesi: niente deturpazione della razza, niente immagini contrarie al decoro, niente messaggi ostili al Reich.

Poi arrivava il Prägestempel.

Il timbro a secco era lo strumento fisico del suo lavoro. Pesante, preciso, senza inchiostro: lasciava nell'angolo inferiore della fotografia un'impressione in rilievo — aquila, svastica, dicitura dell'ufficio — quasi invisibile a chi non sapeva cercarla. Un atto giuridico travestito da discrezione estetica. Klaus lo teneva sul lato destro della scrivania, alla stessa distanza dal bordo ogni mattina. Non era superstizione: era metodo.

Klaus timbrava decine di fotografie al giorno. Eleanor Powell. Claudette Colbert. James Stewart. Jean Arthur. Facce americane che sorridevano verso un obiettivo a migliaia di chilometri di distanza, ignare che un funzionario tedesco in giacca grigia avrebbe apposto il sigillo del Terzo Reich sul loro sorriso.

Per quasi tre anni, Klaus eseguì questo lavoro in silenzio. Poi arrivò Georg Hartmann.

Hartmann era il nuovo capo dell'ufficio, nominato nell'autunno del 1938, poche settimane dopo la Kristallnacht. Era un uomo preciso, corretto nelle forme, con quel tipo di cortesia che funziona come una superficie protettiva — non nasconde niente, ma rende tutto più difficile da toccare. Era convinto, con la

tranquilla ferocia dei burocrati ideologici, che il suo compito fosse proteggere il popolo tedesco dall'influenza culturale ebraica. Non lo diceva in questi termini: lo diceva in termini di allineamento culturale, di tutela dell'identità nazionale, di responsabilità verso i valori del Reich.

La sua prima circolare fu un capolavoro di eufemismo amministrativo: Alla luce delle mutate circostanze politiche, si invita il personale a segnalare con tempestività qualsiasi materiale proveniente da case di produzione la cui composizione societaria possa sollevare dubbi circa l'allineamento culturale.

Traduzione: segnalate i film MGM. Segnalate la Warner. Segnalate qualunque cosa sembri ebrea.

Klaus lesse la circolare tre volte. Poi la archiviò nella cartella sbagliata e finse di averla dimenticata.

Non era un atto eroico. Era un atto di inerzia morale — la resistenza passiva del funzionario che non vuole sporcarsi le mani ma non riesce a fare il passo successivo. Klaus si vergognava di questa distinzione senza essere capace di superarla.

Fino a quella mattina di ottobre. Fino a Eleanor Powell.

Rimase a guardare la fotografia per qualcosa come cinque minuti — un'eternità nel tempo burocratico. Poi la posò sul lato sinistro della scrivania, quello delle pratiche in attesa. Prese la fotografia successiva — un attore tedesco in una commedia da camera — e timbrava già mentre ancora la guardava.

Quella sera, prima di uscire, rimise la fotografia di Eleanor Powell nel plico. Non era ancora riuscito a timbrarla.

II.

Il sistema

Il lavoro alla Reichsfilmprüfstelle aveva una liturgia.

Klaus la conosceva da quattro anni, con la precisione di chi ha trasformato la routine in una seconda natura. Le mattine cominciavano sempre nello stesso modo: arrivo alle otto e un quarto — non le otto, che sembrava un'esibizione di puntualità, non le otto e mezza, che sembrava negligenza — quel surrogato di cicoria dall'odore vagamente dolciastro che il fattorino teneva in caldo nel bricco al secondo piano (il caffè vero, da settembre, era diventato un lusso che spariva anche dagli uffici del Ministero), giornale sulla scrivania aperto alla pagina della cultura (non della politica: la pagina della politica richiedeva una gestione delle espressioni facciali che Klaus preferiva rimandare al pomeriggio), poi il primo plico.

I plichi arrivavano dall'ufficio di smistamento centrale nel seminterrato, dove lavoravano due impiegati — Vogel, un uomo silenzioso di cinquant'anni che sembrava aver scelto il lavoro burocratico come forma di meditazione laica, e la signora Brenner, che invece lo viveva come un romanzo a puntate e commentava ogni pratica con l'interesse che altri riservano alla narrativa — e venivano distribuiti per competenza geografica. Klaus si occupava del materiale proveniente dalla Germania meridionale e dall'Austria, più i materiali stranieri di provenienza americana.

Era questa seconda categoria il centro invisibile del suo lavoro.

I film americani raggiungevano le sale tedesche attraverso un percorso che aveva la complessità e l'eleganza di un meccanismo di orologeria. Gli studi di Hollywood — MGM, Warner Bros., Paramount, Fox, Columbia — avevano tutti uffici di distribuzione europei, e molti di essi mantenevano accordi commerciali diretti con la rete di distribuzione tedesca. I profitti generati nelle sale del Reich erano considerevoli: la Germania era uno dei mercati cinematografici più grandi d'Europa, e prima dell'ascesa di Hitler era anche uno dei più sofisticati.

Il problema — dal punto di vista degli studi americani — era che quei profitti erano intrappolati.

Le normative valutarie tedesche impedivano il trasferimento di marchi all'estero. I proventi dei film americani distribuiti in Germania venivano dunque depositati in conti speciali, inaccessibili agli studi ma tecnicamente di loro proprietà. Per poter utilizzare quel denaro, gli studi dovevano reinvestirlo all'interno del Reich — in acquisti di materiali, in produzioni locali, o, come Klaus aveva capito attraverso documenti che avrebbe fatto meglio a non leggere, in obbligazioni statali tedesche.

Il sogno americano che finanziava la guerra. Ogni biglietto venduto per *Südsee-Nächte* era un granello di sabbia in quel meccanismo.

* * *

La procedura di vidimazione aveva quattro fasi.

La prima era l'esame formale: il materiale veniva verificato rispetto alla lista di criteri ufficiali. La lista cambiava ogni sei mesi, ma nella sostanza era sempre la stessa — un catalogo di ciò che il regime considerava inaccettabile, declinato in un linguaggio che aveva la precisione dello statuto giuridico e l'ambiguità dello strumento politico. «Immagini contrarie al decoro» poteva significare una spalla scoperta o una bandiera sbagliata o un attore con un cognome inappropriato, a seconda di chi leggeva la pratica.

La seconda fase era la classificazione: ogni materiale riceveva una categoria di approvazione — piena, condizionata, o rigettata. Le categorie condizionate erano le più comuni e le più interessanti: richiedevano una modifica specifica prima della distribuzione. Klaus teneva un registro personale delle categorie condizionate, non perché fosse richiesto, ma perché trovava istruttivo studiare le regolarità. Il Ministero aveva una grammatica particolare del censurabile, e come tutte le grammatiche poteva essere appresa.

La terza fase era la documentazione: ogni decisione veniva registrata nel protocollo dell'ufficio, con data, numero progressivo, provenienza del materiale, categoria assegnata, motivazione sintetica. Klaus compilava i protocolli con una cura che i suoi colleghi trovavano leggermente eccessiva. La motivazione sintetica richiedeva che si sceglissero le parole con attenzione — troppo specifiche e si creavano precedenti problematici, troppo vaghe e si apriva spazio a contestazioni.

La quarta fase era il timbro.

Il Prägestempel era un oggetto che Klaus aveva esaminato molte volte con l'attenzione che si riserva alle cose che non si capiscono del tutto. Era pesante — più pesante di quanto sembrasse, perché il peso era concentrato nella testa d'acciaio incisa con l'aquila e la svastica e la dicitura Reichsfilmprüfstelle Berlin. La pressione necessaria per produrre un'impressione leggibile ma non deformante era di poco superiore al peso naturale della mano — un equilibrio che Klaus aveva trovato dopo qualche settimana di pratica e che da allora era diventato automatico come tutte le cose che si fanno correttamente per lungo tempo.

Nell'angolo inferiore sinistro. Sempre nell'angolo inferiore sinistro.

* * *

Il nome di Georg Gyssling compariva per la prima volta in una pratica del settembre 1937.

Era una corrispondenza di servizio tra l'ufficio del Consolato Generale tedesco di Los Angeles e il Ministero della Propaganda di Berlino — materiale che in teoria non avrebbe dovuto transitare dalla Reichsfilmprüfstelle, ma che era finito per errore nel plico del giorno perché qualcuno nel seminterrato aveva scambiato la classificazione. Klaus avrebbe dovuto restituirlo immediatamente all'ufficio competente.

Invece lesse.

La lettera era firmata dal console Gyssling e indirizzata a un funzionario del Ministero che Klaus non conosceva. Il tono era quello della corrispondenza diplomatica —

formale, misurato, con quella selezione di informazione che è l'arte propria del rapporto consolare. Gyssling descriveva una serie di incontri con i dirigenti di due studi cinematografici americani in merito a progetti di produzione che il Consolato riteneva «culturalmente inappropriati». Uno era un adattamento di un romanzo tedesco scritto da un autore emigrato nel 1933. L'altro era un progetto originale che includeva personaggi tedeschi rappresentati in modo negativo.

«Ho comunicato alle parti», scriveva Gyssling con la precisione di un chirurgo, «che la distribuzione di tali produzioni sul mercato tedesco sarebbe incompatibile con il mantenimento delle relazioni commerciali vigenti tra le rispettive case di produzione e il sistema distributivo del Reich. Ho ottenuto assicurazioni informali che i progetti saranno reconsiderati.»

Klaus rimase a guardare la lettera per qualche minuto. Poi la archiviò nella cartella corretta e la restituì all'ufficio competente.

Ma il nome Gyssling era entrato nella lista mentale che Klaus teneva di tutto ciò che aveva capito e che avrebbe fatto meglio a non capire.

* * *

Hartmann aveva occupato l'ufficio del capo con la velocità di chi ha aspettato quella stanza molto più a lungo di quanto il suo curriculum giustificasse. Aveva portato la propria scrivania — un mobile massiccio, di quercia scura, inequivocabilmente non standard — e aveva fatto appendere tre cose alle pareti: il ritratto di

Hitler, una mappa della Germania con i confini del 1939, e una fotografia di gruppo che Klaus aveva identificato come il congresso di Norimberga del 1935.

I colleghi avevano accolto Hartmann con quella forma di entusiasmo controllato tipica degli uffici che hanno imparato che i nuovi capi si valutano nel tempo, non nelle prime impressioni. Klaus lo aveva accolto con la sua forma abituale di invisibilità professionale: facendo bene il suo lavoro, non facendo domande, arrivando all'ora giusta e restando quanto necessario.

Hartmann lo aveva notato.

«Lei è Meiner», aveva detto, il terzo giorno, fermandosi davanti alla scrivania di Klaus come chi sta facendo una verifica invece di una conoscenza. «Il responsabile del materiale americano.»

«Tra le altre competenze, sì.»

«Quanto materiale americano arriva ogni settimana?» Klaus aveva risposto con un numero preciso — non un'approssimazione, un numero — e aveva notato che Hartmann lo annotava. Un uomo che annotava numeri precisi alle conversazioni casuali era un uomo da tenere in considerazione. Da allora, Klaus aveva tenuto in considerazione Hartmann. E Hartmann, a quanto pareva, aveva tenuto in considerazione Klaus.

III.

La Kristallnacht, un anno dopo

Novembre portava a Berlino un buio particolare — non il buio dell'estate, temperato dai colori, ma il buio strutturale dell'inverno che arriva, quando il cielo si chiude prima delle cinque e la città sembra rimpicciolirsi verso i propri centri di calore.

Klaus camminava.

Camminava spesso la sera, con la metodicità di chi usa il movimento come forma di pensiero. Prendeva la Kantstraße verso est, poi il Kurfürstendamm verso nord, poi le strade laterali verso Wedding o verso Mitte, secondo una variazione che sembrava casuale e non lo era — i percorsi erano sempre gli stessi tre o quattro, modificati in punti precisi. La variazione era la libertà che si concede a chi non può permettersene di più.

Quella sera camminava verso il Savignyplatz, che a quest'ora aveva la quiete delle piazze che non servono a niente di urgente — qualche bar aperto, qualche passante, qualche cane. Klaus si sedette su una panchina nonostante il freddo e rimase lì per qualche minuto con le mani nelle tasche.

Pensava alla Kristallnacht.

Non era la prima volta. Ci pensava spesso, con la ricorrenza delle cose che non si riesce a smettere di esaminare perché non si riesce a capirle del tutto. La notte del 9 novembre 1938 — un anno e qualche giorno prima di quella panchina — Klaus era a casa, in Mitte, e aveva sentito il rumore. Non aveva capito subito cosa

fosse. I rumori delle città hanno una grammatica ambigua: questo poteva essere un incidente, un crollo, qualcosa di meccanico. Poi aveva guardato fuori dalla finestra e aveva visto il cielo leggermente arancione verso est.

* * *

Il giorno dopo, in ufficio, il silenzio aveva avuto una consistenza fisica.

Non il silenzio dell'imbarazzo — quello avrebbe avuto ancora qualcosa di umano. Era il silenzio di chi ha scelto di non vedere quello che ha visto, e sa di aver scelto, e sa che gli altri sanno. Klaus aveva guardato i colleghi e aveva riconosciuto in ciascuno di loro la stessa operazione mentale che stava compiendo lui stesso: il riposizionamento rapido, il ricalibramento della propria mappa di ciò che era accettabile sapere.

Solo il vecchio Vogel, dal seminterrato, aveva detto qualcosa — non a Klaus, a se stesso, sottovoce, mentre sistemava un plico — che Klaus aveva sentito per caso: «Queste cose non si dimenticano.»

Poi aveva continuato a sistemare il plico.

Klaus aveva continuato a timbrare.

La circolare di Hartmann era arrivata due settimane dopo la Kristallnacht. Klaus l'aveva letta e l'aveva archiviata nella cartella sbagliata — non per coraggio, si era detto, ma per inerzia. Per la stessa ragione per cui un uomo che vede un incidente sul ciglio della strada accelera invece di fermarsi: non perché sia cattivo, ma perché fermarsi richiede una decisione e la decisione

richiede di smettere di fingere che le cose accadano in un posto separato dal posto dove si è.

Per un anno aveva mantenuto quell'inerzia.

* * *

Sulla panchina del Savignyplatz, Klaus tirò fuori dalla tasca la fotografia di Eleanor Powell. L'aveva portata a casa dal plico due giorni prima, senza una ragione precisa — o con una ragione che non aveva ancora messo a fuoco.

La guardò nel buio parziale della piazza. I lampioni erano accesi ma la luce era obliqua, e la fotografia sembrava diversa dalla scrivania — meno nitida ma anche meno tecnica, come se il contesto restituisse alla danzatrice qualcosa che l'ufficio le toglieva.

Eleanor Powell guardava fuori campo.

Klaus aveva visto quella fotografia decine di volte nei documenti dell'approvazione, ma solo adesso capiva cosa lo avesse fermato. Non era lei — o non era solo lei. Era il fatto che stava guardando qualcosa che non c'era nella fotografia. Qualcosa che esisteva fuori dall'inquadratura, fuori dal controllo di chi aveva scattato e di chi avrebbe timbrato. Qualcosa che il Prägestempel non raggiungeva.

Klaus rimise la fotografia in tasca e si alzò dalla panchina.

Quella sera, tornando a casa, si fermò davanti alla farmacia di suo padre. La luce era accesa — suo padre lavorava sempre fino alle otto — e attraverso la vetrina si vedeva la sagoma del vecchio Meiner che si muoveva tra gli scaffali con la lentezza metodica dei suoi settant'anni.

Klaus non entrò. Rimase sul marciapiede per un momento, con le mani in tasca, guardando suo padre che non sapeva di essere guardato. Poi riprese a camminare.

C'erano cose che non si potevano spiegare a un uomo che aveva attraversato tutto misurando le dosi.

IV.

Südsee-Nächte

Il film era in sala da tre giorni quando Klaus andò a vederlo.

Non fu una decisione premeditata — o meglio, fu premeditata nel modo in cui lo sono le cose inevitabili, quelle che si sa già che si faranno e per cui si costruiscono ugualmente delle ragioni. La ragione ufficiale era professionale: era utile vedere i film che timbrava, per calibrare il giudizio sul materiale promozionale. La ragione reale era che aveva la fotografia di Eleanor Powell in tasca da quattro giorni e non era ancora riuscito a riportarla in ufficio.

Il Marmorhaus sul Kurfürstendamm aveva l'atmosfera dei grandi cinema degli anni Venti che Klaus amava — l'ingresso monumentale, il foyer con i lampadari di cristallo, la sensazione di entrare in un posto dove le regole ordinarie erano temporaneamente sospese. Il personale in uniforme, la moquette rossa, il profumo di qualcosa che era allo stesso tempo eleganza e fuga.

Klaus comprò il biglietto per la quinta fila.

Sempre la quinta fila, da quando aveva quattordici anni. Non troppo vicino — la prossimità distorceva, rendeva i volti enormi e le emozioni meccaniche — e non troppo lontano, dove il senso della presenza fisica degli attori si perdeva nella geometria della sala. La quinta fila era la distanza giusta tra il mondo reale e quello che lo schermo proponeva.

* * *

Prima che le luci si spegnessero, Klaus esaminò la sala.

Era un'abitudine acquisita — non dalla sua formazione burocratica, ma da qualcosa di più vecchio e più istintivo. Guardare chi c'era, come si sedevano, cosa facevano con le mani. Una sala cinematografica è un documento sociale di rara precisione: la gente abbassa le difese dentro una sala buia.

Alla sua sinistra c'era una coppia di mezza età — lui in giacca di lana, lei con un cappello che aveva visto tempi migliori — che condivideva un sacchetto di semi in silenzio, con la familiarità di due persone che non hanno bisogno di parlare per stare insieme. Dietro, tre soldati in licenza — giovani, rumorosi, con quell'energia nervosa che Klaus aveva imparato a riconoscere negli uomini che sanno di dover tornare presto al fronte. Al piano superiore della galleria, una fila di studenti universitari.

E poi — nella terza fila, leggermente spostati verso il corridoio — due uomini in abiti civili che Klaus notò per le scarpe.

Le scarpe erano nere, di buona qualità, con la suola in cuoio. Non erano scarpe da ufficio e non erano scarpe da teatro. Erano scarpe pratiche travestite da scarpe eleganti — il tipo di scarpe che si indossa quando si vuole sembrare un civile qualunque e non si è del tutto convinti dell'effetto. Uno dei due teneva le mani in grembo anche quando rideva, in un momento comico dei titoli di testa. L'altro non guardava quasi mai lo schermo.

Klaus spostò lo sguardo verso il davanti.

* * *

Poi le luci si spensero, e il film cominciò.

I titoli di testa — Südsee-Nächte, una produzione MGM, con la firma di Ludwig B. Mayer tradotta in un più neutro «produzione americana» — scorrevano su uno sfondo di fiori tropicali che il doppiaggio tedesco aveva privato di qualsiasi specificità geografica. La musica era quella originale: brani di uno swing leggero che il Ministero aveva giudicato accettabili perché privi di «elementi negro-americani» troppo marcati, il che significava in pratica che la sezione ritmica era stata leggermente attenuata nella versione distribuita in Germania.

Klaus lo notò. Aveva l'orecchio allenato per quel tipo di intervento.

Poi Eleanor Powell apparve sullo schermo.

Era diversa dalla fotografia — non fisicamente, ma nella presenza. La fotografia fermava il momento prima del passo; il film era il passo stesso, e tutti i passi che venivano dopo. Klaus la guardò ballare con quella concentrazione totale che riservava alle pochissime cose del mondo capaci di tenerla senza sforzo.

Eleanor Powell ballava come se il corpo avesse una sua intelligenza separata dalla mente — non come se non pensasse, ma come se pensasse con una parte diversa di sé. I piedi sul pavimento dello stage producevano un ritmo che era contemporaneamente musica e struttura, geometria e impulso. Klaus conosceva abbastanza di danza — aveva visto Astaire, Rogers, le Ziegfeld girls sullo schermo — per sapere che quello che stava guardando era qualcosa di diverso: una precisione tecnica che diventava libertà nell'istante in cui la vedevi.

In quel momento, per circa quarantacinque secondi, Klaus dimenticò gli uomini con le scarpe in terza fila.

* * *

Poi si ricordò.

Il film continuava — la trama dello scambio d'identità, le complicazioni comiche, i dialoghi che il doppiaggio aveva reso leggermente meno brillanti dell'originale — e Klaus divise la sua attenzione tra lo schermo e la sala. Guardava Eleanor Powell ballare e pensava ai documenti di approvazione che aveva firmato per quel film. Guardava la coppia con i semi ridere a una gag e pensava alla circolare di Hartmann nella cartella sbagliata. Guardava i soldati in galleria applaudire a un numero musicale e pensava a Gyssling che scriveva ai dirigenti di Hollywood con quella cortesia esatta che non lasciava scampo.

Alla sua destra si era seduto un uomo di mezza età che Klaus non aveva notato nell'esaminare la sala — doveva essere entrato durante i titoli. Capelli grigi, abito di buon taglio, nel buio della sala teneva qualcosa in mano. Klaus ci volle qualche minuto per capire cosa fosse: un piccolo blocchetto, e una matita. L'uomo stava prendendo appunti.

Klaus guardò di traverso. Gli appunti erano scritti in inglese.

* * *

Nell'intervallo, quando le luci si riaccesero e la sala si animò dello scambio di commenti e del rumore di

pacchetti e di passi verso il foyer, Klaus rimase seduto. L'uomo con il blocchetto si alzò e andò verso il bar.

Klaus aspettò trenta secondi. Poi lo seguì.

L'uomo era al banco, aveva ordinato qualcosa — un caffè, sembrava, o qualcosa di analogo — e teneva il blocchetto in tasca. Klaus si posizionò accanto a lui al banco senza guardarlo.

«Lavora nel settore?» disse in inglese, piano, senza girare la testa.

L'uomo non si girò. Rispose in inglese, con lo stesso tono neutro di una conversazione tra colleghi in un corridoio d'ufficio. «Quale settore?»

«Quello che stiamo guardando.»

Una pausa. L'uomo bevve. «In un certo senso.»

Le luci lampeggiarono — segnale del rientro in sala.

«Martin Weiss», disse l'uomo, ancora senza guardarlo. Poi aggiunse, quasi come se fosse un'informazione tecnica: «Il secondo tempo è meglio del primo.»

Tornarono in sala separatamente. Klaus si rimise alla quinta fila. L'uomo — Weiss — si rimise al suo posto, tre sedili alla destra.

Il secondo tempo era effettivamente meglio del primo.

* * *

Uscirono dal cinema con venti minuti di distanza. All'uscita, Klaus si fermò davanti alla vetrina delle fotografie promozionali — un gesto automatico, ormai, quello di cercare nell'angolo inferiore il timbro a secco. Lo trovò: aquila, svastica, Reichsfilmprüfstelle. Il suo ufficio. Il suo timbro.

Si salutarono sul marciapiede con una stretta di mano formale, come due conoscenti che si incontrano per caso.

«È stato un piacere», disse Weiss, in tedesco questa volta, abbastanza forte da essere sentito da chiunque passasse.

Klaus tornò a casa convinto di non rivederlo mai più.

Il biglietto era nella sua cassetta delle lettere quattordici giorni dopo. Un indirizzo a Schöneberg e un'ora.

V.

I documenti

Il rituale cominciò una sera di novembre.

Klaus era rimasto in ufficio fino alle nove — niente di insolito, era rimasto fino a tardi centinaia di volte, abbastanza spesso da essere diventato una nota di sfondo nella vita dell'edificio: il portiere sapeva che il signor Meiner del terzo piano usciva dopo il turno serale della guardia, e la guardia serale sapeva che il signor Meiner del terzo piano era uno di quelli affidabili, il tipo che lascia l'ufficio in ordine e spegne le luci.

Quella sera, dopo che l'ultimo collega aveva salutato e l'ufficio era diventato silenzioso nel modo in cui diventano silenziosi i posti che di giorno contengono molte persone — un silenzio pieno ancora di residui, di voci e movimenti che sembrano imprimersi nelle superfici — Klaus aprì il cassetto in basso a destra della sua scrivania.

Tirò fuori la Leica.

Era una Leica IIIa, acquistata tre anni prima in un negozio di ottica sulla Friedrichstraße con la scusa professionale di documentare materiale visivo per l'ufficio. La scusa non era del tutto falsa: aveva usato la macchina fotografica qualche volta per i propri archivi. Ma soprattutto la aveva usata, con quella parte di sé che già allora sapeva che sarebbe arrivata una sera come quella, per fotografare locandine di film nei cinema dove andava il giovedì sera. Aveva decine di fotografie di insegne luminose, di vetrine, di foyer con i lampadari di

cristallo.

Adesso la usava per qualcos'altro.

* * *

La prima notte fotografò tre documenti.

Non i più importanti — non ancora. Scelse tre pratiche di routine che contenevano però riferimenti incrociati a materiale più sensibile: erano come le mappe di una mappa, indirizzi che conducevano ad altri indirizzi. Klaus li aveva individuati nel corso dei mesi con quell'attenzione obliqua che aveva sviluppato senza saperlo — non cercando, ma notando. Un numero di protocollo che appariva in contesti diversi. Una firma che ricorreva su documenti di provenienza diversa. Una parola in una lettera di accompagnamento che non era necessaria dal punto di vista burocratico e quindi era stata inserita per un altro motivo.

La tecnica fotografica richiedeva concentrazione.

Il problema principale era la luce: le lampade da ufficio producevano un'illuminazione uniforme ma piatta, con un tono giallastro che sulle pellicole in bianco e nero dell'epoca creava ombre indesiderate. Klaus aveva sperimentato negli ultimi giorni — fotografando fogli bianchi vuoti a casa, per non sprecare documenti reali — e aveva trovato che la combinazione migliore era la luce diretta dalla lampada da tavolo posizionata a quarantacinque gradi, con il documento tenuto fermo su una superficie piana e la macchina tenuta a distanza costante di trenta centimetri.

Trenta centimetri. Il testo diventava leggibile, i dettagli erano nitidi, e la profondità di campo era sufficiente per catturare anche i margini.

Lavorava in silenzio, con quella concentrazione che si trova solo quando si fa una cosa che non si è sicuri di voler fare e si ha paura che smettere di concentrarsi significhi cominciare a pensare.

* * *

Il materiale più importante era arrivato per errore — come la lettera di Gyssling due anni prima, come se il sistema avesse una logica propria che a volte lo portava a rivelare più di quanto avesse intenzione di rivelare.

Era un fascicolo marcato «uso interno» che conteneva una serie di comunicazioni tra il Consolato di Los Angeles e la sezione cinematografica del Ministero della Propaganda, datate tra il 1936 e il 1939. Klaus lo aveva trovato in un plico mal classificato — il codice di archiviazione era corretto ma la destinazione interna no: avrebbe dovuto andare direttamente all'ufficio di Hartmann, non al suo.

Aveva letto.

Il fascicolo conteneva undici lettere. Alcune erano di Gyssling al Ministero — resoconti degli incontri con i dirigenti degli studi, stilati con quella precisione diplomatica che Klaus ormai riconosceva come la firma dell'uomo. Altre erano istruzioni del Ministero a Gyssling — lista di soggetti da segnalare, nomi di autori di cui scoraggiare l'adattamento, indicazioni su come gestire i casi di «resistenza produttiva» da parte degli studi.

Una delle lettere era diversa dalle altre.

Era indirizzata non a Gyssling ma a un intermediario — un nome che Klaus non riconosceva, un certo Herr K., con un indirizzo a Los Angeles che poteva essere un ufficio o un appartamento privato. Il tono era diverso: più diretto, meno diplomatico, quasi confidenziale. Descriveva un meccanismo che il Ministero chiamava «consulenza preventiva» — la pratica di esaminare le sceneggiature americane prima che i film venissero girati, attraverso canali informali, e di fornire «suggerimenti» ai produttori. Non era una nuova censura. Era una pre-censura. Klaus rimase a fissare quella parola, e si accorse di trattenere il respiro come davanti a qualcosa che potrebbe muoversi. Poi tirò fuori la Leica e fotografò ogni pagina del fascicolo, con la cura di chi sa di star fotografando qualcosa che non dovrebbe esistere.

* * *

C'era una sera — era già gennaio del 1940, il freddo si era fatto tagliente — in cui Klaus era rimasto seduto davanti ai documenti aperti sul tavolo senza fotografarli. Aveva pensato a suo padre. Aveva pensato all'inerzia come forma di sopravvivenza. Aveva pensato a tutte le ragioni per rimettere tutto al suo posto, spegnere la lampada, uscire dall'ufficio, non tornare. Non sarebbe stato difficile. Sarebbe stata la cosa più facile del mondo — e anche la più definitiva, perché Klaus sapeva che se avesse smesso quella sera non avrebbe ricominciato. Poi aveva pensato a Eleanor Powell che guardava fuori

campo. Non era una riflessione elaborata. Era un'immagine — la stessa immagine, la fotografia dalla carta lucida — che tornava con la specificità delle cose che il cervello usa quando non riesce a trovare le parole. La danzatrice che guarda qualcosa che non è nell'inquadratura. Il momento prima del passo, quando il corpo sa già dove andrà. Klaus aveva ripreso la Leica. Quella sera fotografò quattro documenti in più del solito e uscì dall'ufficio alle undici e venti, con i rotoli di pellicola avvolti in un fazzoletto nella tasca interna della giacca.

VI.

L'incontro

L'indirizzo portava a uno stabile borghese di Schöneberg, vicino al Bayerischer Platz — il quartiere che Klaus associava a Berlino prima: prima delle bandiere sulle facciate, prima che certi cognomi sparissero dalle targhette dei campanelli, prima che la città imparasse a fare silenzio su certe cose.

Era un mercoledì sera di fine novembre, con il freddo che mordeva in modo serio per la prima volta di quell'inverno. Klaus aveva aspettato quattordici giorni dopo il biglietto nella cassetta — non perché stesse ragionando se andare, ma perché ragionare era comunque una forma di rimandare.

Salì al secondo piano. Bussò tre volte come indicato nel biglietto.

Weiss aprì la porta come chi non si sorprende di niente, compreso il fatto che Klaus fosse venuto. Lo fece accomodare in un appartamento che aveva il sobrio ordine di un posto abitato da una persona sola da molto tempo: pochi oggetti, tutti nel posto giusto, nessun elemento decorativo che non servisse anche a qualcos'altro. Una libreria che occupava un'intera parete. Una scrivania. Due sedie.

Non c'era traccia di vita personale — nessuna fotografia, nessun souvenir, nessuno di quei piccoli residui biografici che si accumulano negli appartamenti di chi è rimasto in un posto. Klaus capì che quell'appartamento era un posto di passaggio, abitabile

ma non abitato davvero.

«Si sieda», disse Weiss. «Vuole qualcosa?»

«No, grazie.»

Si sedettero ai due lati della scrivania. Weiss lo guardava nel modo che Klaus aveva notato al cinema — uno sguardo non solo analitico: era l'attenzione di chi sa già abbastanza e sta verificando il resto.

«Lei lavora alla Reichsfilmprüfstelle», disse Weiss. Non era una domanda.

«Sì.»

«Da quattro anni.»

«Quattro anni e qualche mese.»

Weiss annuì. «Responsabile del materiale americano.»

«Tra le altre competenze.»

Una pausa. Weiss si alzò, andò alla finestra — che dava su un cortile buio — e rimase lì un momento con le mani unite dietro la schiena. «Sa chi sono?» disse senza girarsi.

«Ha detto di chiamarsi Weiss. Ha detto di essere giornalista.»

«Entrambe le cose sono vere, in linea di principio.» Si girò. «Ma lei sta chiedendo altro.»

Klaus aspettò.

* * *

Weiss raccontò poco, e quello poco con la precisione di chi ha deciso prima cosa rivelare e cosa no. Aveva lavorato per il Frankfurter Zeitung fino al 1933 — corrispondente da Parigi, poi da Londra. Era emigrato nel marzo del 1933, non per paura immediata ma per calcolo:

aveva capito prima degli altri dove stava andando, e aveva la fortuna — o la sfortuna, dipendeva dai momenti — di essere il tipo di persona che agisce sui calcoli invece di aspettare le conferme.

Adesso lavorava per diverse entità che Weiss non nominò, ma descrisse per categorie di interesse: chi raccoglieva informazioni sul regime per distribuirle a chi poteva usarle. Giornalisti. Governi. Organizzazioni di cui preferiva non specificare la natura.

«E io?» disse Klaus. «Cosa sarei, in questo schema?»

«Lei è qualcuno che sa come funziona un meccanismo specifico», disse Weiss. «Un meccanismo che quasi nessuno capisce dall'esterno, e che è molto più importante di quanto sembri.»

«Il sistema di censura.»

«Il sistema di influenza», corresse Weiss. «La censura è solo la parte visibile. La parte interessante è quello che succede prima — come il Reich condiziona la produzione americana attraverso canali che nessuno dei due lati ha interesse a rendere pubblici.»

Klaus rimase in silenzio per un momento. Poi disse: «La Vorzensur.»

Weiss lo guardò con qualcosa che poteva essere rispetto. «Lei sa cos'è.»

«Ho letto alcune cose che non avrei dovuto leggere.»

«Bene», disse Weiss. «Allora sa già che quello che sa vale più di quello che pensa.»

* * *

Nei mesi successivi Klaus imparò cose che non sapeva di voler sapere.

Imparò che Weiss aveva contatti precisi — a Londra, a New York, in luoghi che preferiva non specificare — che raccoglievano informazioni sul regime e le distribuivano a chi poteva usarle per qualcosa che non fosse semplicemente sapere. Imparò che le informazioni che lui raccoglieva avevano un mercato specifico: non la stampa — la stampa era troppo lenta e troppo visibile — ma quella zona grigia tra l'intelligence e la diplomazia dove le informazioni diventano strumenti.

Imparò che il confine tra informare e tradire dipende interamente dalla prospettiva da cui lo si guarda.

Non si considerava un eroe. Non si considerava nemmeno un traditore, benché capisse che questa era una distinzione di lusso disponibile solo a chi non viene preso.

Si considerava, con una precisione che trovava quasi comica, un archivista che aveva cambiato il destinatario dei propri archivi.

Il materiale più prezioso, Weiss gliel'aveva detto fin dall'inizio, non erano i documenti sui fondi bloccati — quelli erano importanti ma troppo tecnici per essere usati direttamente. La cosa più preziosa era la mappa del sistema di pre-censura: i nomi dei funzionari coinvolti, le procedure, i canali informali verso Hollywood. Era la mappa di un sistema che condizionava l'industria cinematografica mondiale senza che quasi nessuno, fuori dalla Germania, ne capisse la portata.

Klaus la fornì pezzo per pezzo, in incontri brevi e rari,

nel modo ordinato con cui aveva sempre fatto il suo lavoro.

VII.

Chi è Weiss

Cominciò a capire chi era davvero Weiss attraverso le domande che Weiss non faceva.

Un giornalista — anche un giornalista investigativo, anche uno di quelli che trattano materiale sensibile — avrebbe fatto certe domande. Avrebbe chiesto nomi, date, dettagli che servono a costruire una storia raccontabile. Weiss non chiedeva mai quello. Chiedeva strutture: come funziona il sistema di protocollo, in quante copie vengono archiviate le corrispondenze consolari, chi firma le autorizzazioni per il materiale classificato. Domande da ingegnere, non da giornalista.

Klaus lo notò alla terza seduta e non disse niente. Poi alla quinta disse: «Non sta scrivendo un articolo.»

Weiss rimase in silenzio un momento. «No», disse poi. «Non sto scrivendo un articolo.»

«Per chi lavora?»

«Per diverse persone con interessi simili ma non identici.» Weiss si alzò e andò alla libreria — aveva quel modo di muoversi nei propri spazi di chi sa esattamente dove si trova ogni cosa. Tirò fuori un libro — Klaus lesse il titolo: una storia dell'architettura tedesca del Settecento — e lo aprì a metà. Non era un libro: era un contenitore. Dentro c'erano alcune fotografie.

Le posò sulla scrivania. «Le riconosce?»

Klaus le esaminò. Erano fotografie di documenti — gli stessi tipi di documenti che lui fotografava, ma diversi. Uno era una comunicazione tra l'ufficio di Gyssling e la

sede berlinese di una casa di produzione americana. Un altro era un verbale di una riunione del Reichsfilmdramaturg. Klaus li aveva visti — non quelli specifici, ma quella categoria di documenti. «Qualcuno stava già raccogliendo questo materiale», disse. «Prima di lei. Sì.» Weiss rimise le fotografie nel libro e il libro nella libreria con la stessa precisione con cui l'aveva tirato fuori. «Le persone con cui lavoro hanno interessi diversi. Alcuni vogliono documentare per la storia. Altri vogliono usare le informazioni in modo operativo, adesso, mentre serve.» «E lei?» Weiss si risedette. «Io voglio entrambe le cose. Il presente e il futuro hanno bisogno dello stesso materiale.»

* * *

Nel corso dei mesi, Klaus assemblò un profilo approssimativo di Weiss che sapeva essere incompleto.

Il Frankfurter Zeitung era vero: Klaus aveva verificato nell'archivio dell'ufficio che un Martin Weiss aveva pubblicato corrispondenze dall'estero sul giornale tra il 1926 e il 1933. Era emigrato a Parigi nel marzo del 1933, poi a Londra, poi — Klaus non aveva trovato tracce di dove — altrove.

I contatti di Weiss erano multipli e non omogenei. C'era una componente britannica — Klaus lo aveva dedotto da alcune espressioni idiomatiche in inglese e da certe ricorrenze nelle domande che sembravano seguire una logica di intelligence piuttosto che giornalistica. una componente americana, probabilmente governativa — alcune delle domande riguardavano specificamente i

canali diplomatici tra Germania e Washington, dettagli che interessavano a qualcuno che doveva capire i meccanismi istituzionali. E c'era qualcosa d'altro — una componente che Klaus non riusciva a identificare con precisione, che emergeva in certe domande sui meccanismi di pressione verso le comunità ebraiche americane e nelle reazioni di Weiss quando Klaus forniva informazioni su quello specifico tema.

Una volta — era febbraio del 1940, faceva un freddo tagliente anche dentro l'appartamento di Schöneberg — Klaus aveva detto, quasi per caso: «Sta raccogliendo documentazione anche per le organizzazioni ebraiche americane?»

Weiss non aveva risposto immediatamente. Poi aveva detto: «Le organizzazioni ebraiche americane sono parte degli interessi di chi ha interesse a capire quello che sta succedendo.»

Non era una risposta, ma era tutto quello che Weiss dava quando dava qualcosa.

* * *

La cosa che Klaus aveva capito con più chiarezza era che Weiss non lo stava usando nel senso volgare del termine. Lo stava usando sì — sapeva perfettamente di essere un mezzo, non un fine — ma con la cura con cui si usa uno strumento preciso: senza sprecare le capacità, senza forzare oltre i limiti, senza chiedere quello che lo strumento non poteva dare.

Una sera Klaus gli aveva chiesto: «Perché io?»

Weiss aveva considerato la domanda come se fosse tecnica. «Perché ha il tipo di attenzione giusto. La maggior parte delle persone in un posto come il suo guarda quello che gli viene detto di guardare. Lei guarda anche quello che non dovrebbe. Non perché sia coraggioso — il coraggio è sopravvalutato come qualità operativa — ma perché ha una curiosità che non ha imparato a spegnere. È rimasto un cinefilo dentro un funzionario, e questo crea una dissonanza che produce esattamente il tipo di attenzione che serve.» Klaus era rimasto in silenzio. «Teme che sia un complimento?» aveva detto Weiss, con qualcosa che nei suoi standard si avvicinava all'umorismo. «Temo che sia un'analisi troppo precisa per essere casuale.» Weiss aveva sorriso — una delle rare volte. «Non è casuale. Ma non se la prenda. Non lo è per nessuno, in questo lavoro.» Era, Klaus lo capì molto tempo dopo, la cosa più onesta che Weiss gli avesse detto.

PARTE SECONDA

LA RETE

Berlino / Los Angeles, 1939-1940

VIII.

Los Angeles, novembre 1939

[Ruth Harmon]

La telefonata arrivò un martedì mattina, mentre Ruth stava correggendo la bozza di un dialogo che non funzionava — un detective e una vedova in una stanza con troppe finestre e troppo poco senso. L'autore era convinto che le finestre fossero simboliche. Ruth era convinta che le finestre fossero finestre e che il dialogo facesse schifo, ma il modo in cui lo si dice a un autore convinto della propria profondità richiede una certa preparazione.

Ruth correggeva dialoghi altrui da nove anni. Era brava — era quella che chiamavano quando una scena non respirava, quando una vedova e un detective si parlavano addosso senza dirsi niente — ed essere brava, alla Metro, per una donna, significava restare esattamente lì: utile e invisibile, la mano che aggiustava il film di qualcun altro. Una cosa sua gliel'avevano promessa, una volta, nel '34. La promessa era invecchiata in un cassetto insieme a tre soggetti che nessuno aveva letto. Ruth non ne parlava. Ne aveva fatto invece una specie di durezza — verso gli sceneggiatori che annacquavano, verso i produttori che cedevano, verso se stessa quando si accorgeva di cedere anche lei. Conosceva il compromesso dall'interno, ed era per questo che lo disprezzava con tanta precisione.

La segretaria del piano di sotto si chiamava Doris e aveva la voce di chi ha imparato che le brutte notizie si danno rapidamente. «Una telefonata per lei, Miss Harmon. Consolato tedesco.»

Ruth rimase zitta un secondo. «Mi dica che ha capito male.»

«Consul General's Office, hanno detto. Un certo dottor Gyssling.»

Ruth conosceva il nome. Tutti a Hollywood conoscevano il nome di Gyssling, anche se non lo si pronunciava ad alta voce — un po' come si conosce il nome di un meteorologo che prevede sempre maltempo. Era il console generale tedesco a Los Angeles dal 1933, e da sei anni conduceva quella che lui chiamava opera di coordinazione culturale e che gli studi chiamavano, sottovoce, tra di loro, qualcosa di diverso.

«Passi la chiamata», disse Ruth, e rimise giù il copione.

* * *

La voce di Gyssling al telefono era sorprendentemente piacevole. Un tedesco morbido, quasi viennese, con un inglese lavorato e preciso che tradiva gli anni passati a frequentare ambienti internazionali. Disse che era una questione di coordinazione culturale — un'espressione che Ruth annotò mentalmente, da salvare per qualcosa di futuro.

«Abbiamo alcune preoccupazioni relative a certi progetti in sviluppo presso la vostra casa di produzione», disse Gyssling, con il tono di chi segnala un refuso ortografico. «Niente di urgente. Preferirei discuterne di

persona, se possibile. In modo informale.»

«Informale», ripeté Ruth.

«Preciso. Un caffè, forse. Il mio ufficio è sempre disponibile, o posso venire io a Culver City, se le è più comodo.»

Ruth guardò il copione sul suo tavolo. Il detective e la vedova e le finestre simboliche.

«Verrò io», disse. «Martedì prossimo, se è libero.»

* * *

Il Consolato Generale tedesco occupava un edificio elegante a Wilshire Boulevard — non il palazzo massiccio che ci si sarebbe aspettati, ma qualcosa di più sottile: una villa in stile revival che sembrava privata anche quando non lo era. La bandiera sul portone era appesa con una cura che sembrava quasi una dichiarazione estetica.

Ruth vi arrivò con cinque minuti di anticipo.

Una tattica che aveva imparato presto: arrivare prima significa scegliere dove sedersi, e chi sceglie dove sedersi controlla una piccola parte dell'interazione, proprio quella che si nota di meno. Suo padre gliel'aveva insegnata senza saperlo — lui arrivava sempre per primo alle riunioni di condominio a Brooklyn, e aveva sempre qualcosa che gli altri non avevano: il tempo di guardare la stanza prima che la stanza si riempisse.

Gyssling era alto, ben vestito, con i capelli grigi pettinati con quella precisione che rivela una cura costante nel tempo. Aveva i modi di un professore universitario che ha imparato a frequentare i ricevimenti senza perdere la qualità accademica del ragionamento —

o almeno così sembrava nei primi cinque minuti. Ruth impiegò quei cinque minuti a capire che quell'aria accademica era coltivata, non spontanea.

Sul tavolo c'era una cartella sottile. Gyssling non la aprì subito.

«Sa che apprezzo enormemente il cinema americano», cominciò. «Lo trovo — nella sua migliore espressione — una forma d'arte genuinamente nuova. Niente di simile esiste in Europa, ancora. Forse mai esisterà.»

Ruth aspettò.

«Il problema», continuò Gyssling, sistemandosi gli occhiali con un gesto preciso, «è che alcune produzioni recenti tendono a rappresentare la Germania — e il governo tedesco in particolare — in modi che non corrispondono alla realtà. Capisco che siano rappresentazioni finzionali. Ma le rappresentazioni finzionali formano le opinioni. Lei capisce questo meglio di chiunque altro, suppongo.»

«Lavoro con storie», disse Ruth. «È il mio mestiere.»

«Esattamente.» Gyssling aprì la cartella. «Ci sono alcuni progetti di cui siamo a conoscenza che riteniamo possano creare — incomprensioni. Non chiediamo di cancellarli. Chiediamo di essere informati in anticipo, in modo che possiamo fornire la nostra prospettiva. Come avviene con qualsiasi consulenza tecnica.»

Ruth guardò la lista. Erano sei titoli — soggetti, trattamenti, sceneggiature in fase di sviluppo. Uno era un film sulla Kristallnacht. Uno era un adattamento di un romanzo di un autore tedesco emigrato nel 1933. Gli altri quattro erano più ambigui: storie ambientate in Europa che includevano personaggi tedeschi in ruoli antagonisti.

«E se non avessimo interesse alla vostra prospettiva?» disse Ruth, con il tono più neutro che riuscì a trovare.

Gyssling sorrise — un sorriso non minaccioso, il che era esattamente il problema. «Le nostre relazioni commerciali con gli studi americani sono significative. Come sa, i proventi dei film distribuiti in Germania sono soggetti alla normativa sui fondi in valuta estera. Una collaborazione produttiva su questi temi ridurrebbe considerevolmente le complicazioni burocratiche per entrambe le parti.»

Traduzione pulita: collabora, o i tuoi soldi restano bloccati in Germania a tempo indeterminato.

Ruth prese la lista. La piegò con cura e la mise nella borsa.

«Le farò sapere», disse.

* * *

Uscì dal Consolato alle tre del pomeriggio. Wilshire Boulevard era inondata di quel sole californiano che a Ruth, dopo quattordici anni, sembrava ancora un piccolo miracolo quotidiano rispetto ai cieli pesanti di Brooklyn. Camminò per due isolati senza fermarsi — aveva bisogno di camminare, di mettere distanza fisica tra sé e quella stanza — poi entrò in un drugstore, ordinò un caffè, e aprì il taccuino.

Trascrisse la lista dei sei titoli dalla memoria. Poi scrisse, in margine, la frase esatta di Gyssling sui fondi valutari.

Poi scrisse un nome su un foglio separato: Emanuel Rosenstein, 447 West 117th Street, New York.

Aveva incontrato Rosenstein due anni prima, a una cena a Beverly Hills. Erano stati seduti vicini per caso, o per quel genere di combinazione che alle cene di Beverly Hills non è quasi mai soltanto caso, e avevano parlato per tutta la sera di cose che sembravano casuali e non lo erano. Alla fine, stringendole la mano nel saluto, Rosenstein le aveva detto con la naturalezza con cui si dà un biglietto da visita: «Se mai vede qualcosa che ritiene opportuno condividere, può scrivermi. Uso la posta ordinaria. Non ci sono codici — ci sono solo lettere che sembrano lettere.»

Ruth prese la penna e cominciò a scrivere.

Cara sorella, pensavo a te stamattina mentre incontravo una persona interessante...

IX.

Il console

[Ruth Harmon]

L'incontro con Gyssling non fu l'unico.

Ce ne furono altri quattro nel corso dei mesi successivi, sempre con quell'aria di informalità calibrata che Ruth aveva imparato a decodificare come il segnale di qualcuno che vuole che tu ti dimentichi di quanto sia formale la situazione. Gyssling incontrava Ruth in posti diversi — il Consolato, un ristorante sulla Sunset Strip che frequentava la gente dello studio, una volta perfino il set della MGM, dove si era presentato durante una lavorazione con la naturalezza di chi è atteso — e ogni volta la lista cresceva.

Ruth portava sempre il taccuino. Gyssling sembrava approvare questo: una donna che prende appunti è una donna che prende sul serio la conversazione.

Quello che Gyssling non sapeva era che il taccuino aveva due sezioni. Nella prima Ruth scriveva quello che Gyssling voleva che scrivesse. Nella seconda — con una grafia più piccola, tra le righe degli appunti principali, in un codice che non era un vero codice ma solo un sistema di abbreviazioni personali — scriveva quello che capiva davvero.

* * *

Il meccanismo che Gyssling gestiva aveva una eleganza che Ruth, con la sua mentalità narrativa, non poteva fare

a meno di apprezzare tecnicamente, pur detestando tutto il resto.

Il Consolato riceveva informazioni anticipate sui progetti in sviluppo attraverso diversi canali: i rappresentanti tedeschi che lavoravano direttamente nelle case di produzione (Ruth ne aveva identificati almeno due alla MGM, uno dei quali era convinto di fare semplicemente il suo lavoro di consulente culturale), le segnalazioni di agenti di stampa tedeschi che frequentavano le feste di Hollywood, e — Ruth lo aveva capito gradualmente — attraverso alcune conversazioni molto informali tra certi dirigenti degli studi e certi funzionari del Consolato che si frequentavano nei circoli giusti.

Non era una cospirazione nel senso drammatico del termine. Era qualcosa di più banale e più efficace: una rete di convenienze reciproche, ciascuna abbastanza piccola da sembrare innocua, che nell'insieme produceva un effetto sistematico.

«Non capisce», le aveva detto Gyssling una volta, con quella sua pazienza professorale che Ruth trovava più irritante della prepotenza esplicita. «Non stiamo censurando niente. Stiamo semplicemente chiedendo di essere considerati. Come farebbe qualsiasi comunità che viene rappresentata in un'opera finzionale.»

«Le comunità normalmente non hanno consolati con budget diplomatici», aveva risposto Ruth.

Gyssling aveva sorriso. «Le comunità normalmente non vengono diffamate sistematicamente dall'industria dell'intrattenimento più influente del mondo.»

Era questo il nocciolo: Gyssling credeva davvero in quello che faceva. Non era cinismo — era convinzione. E la convinzione è sempre più pericolosa del cinismo, perché non lascia spazi di negoziazione.

* * *

Nel terzo incontro, Gyssling le aveva mostrato qualcosa che non aveva mostrato prima.

Era una lista — diversa dalle precedenti, più lunga, con annotazioni in margine in tedesco. Gyssling l'aveva tradotta per lei con quella metodicità che era forse il suo tratto più caratteristico. La lista conteneva i nomi di quarantadue sceneggiatori, registi e produttori che il Ministero della Propaganda di Berlino aveva classificato come «culturalmente ostili».

Ventisette erano ebrei.

Ruth aveva guardato la lista per qualche secondo. Poi aveva detto, con la voce che usava quando aveva bisogno che la voce non tradisse niente: «E cosa dovrei fare con questi nomi?»

«Semplicemente esserne a conoscenza», aveva detto Gyssling. «Nel caso i loro progetti raggiungessero la fase di approvazione, sarebbe utile che qualcuno nella catena decisionale fosse in grado di valutarne le implicazioni commerciali.»

Ruth aveva rimesso la lista sul tavolo senza prenderla.

«La lascio qui», aveva detto. «Non rientra nelle mie competenze.»

Gyssling l'aveva guardata con un'attenzione che Ruth aveva classificato mentalmente come: sta valutando se

sono utile o pericolosa. Poi aveva ripreso la lista, l'aveva rimessa nella cartella, e aveva cambiato argomento con quella stessa naturalezza delle superfici calme sopra acque profonde.

* * *

Quella sera Ruth scrisse tre lettere.

La prima a Rosenstein — la sua «sorella» — con il resoconto dell'incontro, la lista dei quarantadue nomi trascritti dalla memoria, e la notazione precisa sul numero di ebrei inclusi.

La seconda alla propria sorella vera, che viveva a Brooklyn e insegnava matematica alle medie: una lettera affettuosa, piena di notizie sulla California e sul lavoro, senza una parola di quello che stava facendo davvero.

La terza era indirizzata a un ufficio legale di Washington DC il cui nome Ruth aveva trovato in un documento che non avrebbe dovuto trovare, nel corso di una ricerca per un progetto che non richiedeva quel tipo di ricerca. Conteneva una descrizione sintetica del meccanismo di pressione che Gyssling gestiva, con date e luoghi degli incontri e testo approssimativo degli scambi.

Firmò la terza lettera con un nome che non era il suo.

Poi andò a dormire, e dormì bene — meglio di quanto dormisse da mesi. Aveva capito che fare qualcosa, anche qualcosa di piccolo e di incerto, produceva un effetto fisiologico che non fare niente non produceva. Era informazione utile.

X.

La Vorzensur

Il documento chiave arrivò in febbraio.

Era una comunicazione interna del Ministero della Propaganda destinata, secondo la classificazione, all'ufficio del Reichsfilmdramaturg — la figura responsabile della pre-censura delle sceneggiature. Klaus lo aveva trovato in un plico che avrebbe dovuto transitare direttamente senza fermarsi al suo ufficio; qualcuno nel sistema di smistamento aveva commesso un errore di classificazione, e quel qualcuno aveva salvato Klaus dall'ignoranza.

Il documento si chiamava, con quella banalità burocratica che i sistemi autoritari tendono a dare ai propri strumenti più radicali: Linee guida per la consulenza preventiva nei confronti di produzioni cinematografiche di origine straniera.

Sedici pagine. Klaus le lesse due volte quella sera nell'ufficio silenzioso, con la lampada da tavolo posizionata in modo che la luce non raggiungesse le finestre verso il cortile.

Poi le fotografò, tutte e sedici, con la Leica.

* * *

Il meccanismo della Vorzensur era questo.

Il Reichsfilmdramaturg — un funzionario del Ministero con competenze culturali e giuridiche — esaminava le sinossi e le sceneggiature dei film stranieri prima che i film venissero girati. Non ufficialmente: non c'era

nessuna procedura formale, nessun obbligo legale per gli studi americani di sottoporre le proprie sceneggiature all'esame di un funzionario tedesco. Ma attraverso i canali consolari — attraverso Gyssling a Los Angeles, attraverso altri rappresentanti in altre città — il Ministero riusciva a far pervenire i propri «suggerimenti» prima che i film entrassero in produzione.

I suggerimenti non erano obbligatori. Ma non rispettarli aveva conseguenze precise: il film non veniva distribuito in Germania, i fondi precedentemente bloccati rimanevano bloccati senza prospettiva di sblocco, e in alcuni casi — Klaus trovò riferimenti a questo in note a margine del documento — si attivavano pressioni diplomatiche che coinvolgevano il Dipartimento di Stato americano.

Il sistema funzionava perché nessuno dei due lati aveva interesse a renderlo esplicito.

Gli studi americani non volevano ammettere di avere accettato condizioni imposte da un governo straniero — era politicamente insostenibile e commercialmente pericoloso. Il governo tedesco non voleva rendere pubblico il meccanismo perché la sua efficacia dipendeva dall'informalità: se fosse diventato una procedura ufficiale, avrebbe incontrato resistenza istituzionale.

La complicità era il collante di entrambe le parti.

* * *

Klaus portò il materiale a Weiss nell'incontro di marzo. Weiss lesse le sedici pagine fotografate con la concentrazione di chi legge qualcosa che stava cercando.

Poi rimase in silenzio per un momento — un silenzio diverso dal solito, più denso. «Sa che importanza ha questo?» disse. «Ho un'idea.» «No, probabilmente non ce l'ha.» Non era sgarbato — era preciso. «Quello che ha trovato è la prova documentale di un sistema che i dirigenti degli studi americani hanno sempre negato. Davanti al Congresso. Davanti alla stampa. Sempre.» Weiss posò le fotografie sulla scrivania con una cura che sembrava rispetto. «Con questo materiale, qualcuno potrebbe costruire un'audizione parlamentare.»

Klaus rimase in silenzio.

«Sa che cos'è il Comitato per le Attività Antiamericane?» disse Weiss.

«Ne ho sentito parlare.»

«Si occupa di influenze straniere nella vita americana. Cinema incluso.» Weiss sistemò le fotografie in ordine. «Queste informazioni, nelle mani giuste, potrebbero diventare testimonianze. Prove. Potrebbero costringere Hollywood a spiegare pubblicamente perché ha accettato per anni di modificare i propri film su richiesta di Berlino.»

«E questo sarebbe utile?»

Weiss alzò le spalle in un gesto che Klaus aveva imparato a tradurre come: la domanda è meno semplice di quanto sembra. «Dipende da cosa si vuole ottenere. Per chi lavora a Washington, sì. Per chi lavora a Londra, diversamente. Per le organizzazioni che cercano di documentare il sistema per la storia —» Si interruppe. «Ogni destinatario usa il materiale in modo diverso.»

«E lei lo fornisce a tutti.»

«Io lo fornisco a chi può usarlo», disse Weiss. «La distinzione è sottile ma reale.»

* * *

Quella notte, tornando a casa, Klaus si fermò davanti all'Astoria Kino.

In vetrina c'erano le fotografie di un film tedesco — un Heimatfilm, il genere bucolico che il regime preferiva per il pubblico popolare — con quegli attori bonari e quei paesaggi incontaminati che sembravano progettati per far dimenticare la geografia reale del mondo. Klaus cercò nell'angolo inferiore di una delle fotografie. C'era il timbro: aquila, svastica, Reichsfilmprüfstelle.

Stava contribuendo a costruire un archivio di quello stesso sistema che produceva quel timbro.

Lo trovò, per la prima volta, non paradossale ma logico.

XI.

Confessione in codice

[*Ruth Harmon*]

La lettera che Ruth scrisse a gennaio 1940 non era una lettera. Era un rapporto mascherato da corrispondenza familiare, e il mascheramento era sufficientemente naturale da poter essere spiegato, in caso di necessità, come semplice sensibilità epistolare.

Cara sorella, aveva cominciato — come sempre — ho passato settimane interessanti al lavoro. Il nuovo progetto su cui stiamo lavorando è complicato ma stimolante. Il produttore vuole che certe scene vengano riscritte per «ragioni di mercato», come le chiama lui, e questo mi ha fatto pensare a quanto spesso il mercato abbia un'agenda che non coincide con quella dell'opera. Ti ricordi quando papà parlava di quel fornitore di farmaci che cambiava le etichette senza cambiare il contenuto? È un po' così.

Rosenstein — il destinatario reale della lettera, la «sorella» che viveva a Manhattan — sapeva come leggere questo. Il produttore era Gyssling. Le ragioni di mercato erano le pressioni del Consolato. Il fornitore di farmaci era un riferimento in codice a qualcuno che entrambi conoscevano — un funzionario del Ministero del cui nome Ruth aveva saputo casualmente durante un incontro con Gyssling.

Era un sistema semplice e per questo efficace. Non c'erano chiavi di decrittazione, nessun algoritmo. C'era

solo la conoscenza condivisa — la stessa comprensione che si sviluppa tra due persone che si conoscono da molto tempo e hanno imparato a parlare per insinuazioni.

* * *

Ma in quella lettera di gennaio c'era qualcosa di diverso.

Ruth aveva incontrato, attraverso un produttore che conosceva vagamente, una persona che lavorava per un ufficio di Washington la cui natura esatta non era chiara. L'incontro era avvenuto in modo del tutto casuale — o almeno così era sembrato — durante una proiezione privata a Bel Air. L'uomo si chiamava Howard Marsh, era sulla cinquantina, aveva l'aria di un avvocato che frequenta i circoli sbagliati, e le aveva chiesto, nel corso di una conversazione apparentemente casuale su vari argomenti, se conoscesse qualcuno che lavorasse in ambito cinematografico in Germania.

«In ambito cinematografico in Germania?» aveva ripetuto Ruth.

«Qualcuno con accesso a certi tipi di documentazione interna. Non necessariamente personale — potrebbe essere qualcuno che conosce qualcuno.»

Ruth aveva risposto che non sapeva, ma avrebbe chiesto. Poi era tornata a casa e aveva pensato a lungo a quello scambio, cercando di capire se fosse stata una conversazione o un reclutamento.

La distinzione, aveva concluso, era meno importante di quanto sembrasse. Entrambe le cose richiedevano la stessa risposta.

* * *

Nella lettera a Rosenstein, Ruth aveva inserito una sezione che era diversa dal solito — più diretta, meno in codice, come se la lunghezza della metafora avesse raggiunto un limite. Conosci qualcuno a Berlino che possa far arrivare certe informazioni a Washington in modo affidabile? Non sto chiedendo per me — sto chiedendo perché mi è stato chiesto. C'è qualcuno dall'altra parte che raccoglie, ma non so se raccoglie verso la direzione giusta.

La risposta di Rosenstein arrivò tre settimane dopo, in una lettera che non sembrava rispondere direttamente a nessuna delle domande ma che Ruth seppe leggere.

C'era qualcuno a Berlino. Non un nome — mai un nome per iscritto — ma una descrizione: qualcuno che lavorava con documenti, che aveva già stabilito un canale, e che aveva bisogno di sapere che quello che raccoglieva arrivava davvero da qualche parte.

Ruth rimase a guardare quella frase per un po'. Poi scrisse, sul fondo della lettera di Rosenstein, due parole: continua così.

Era il meglio che poteva fare da Los Angeles.

* * *

Nel frattempo, il lavoro alla MGM continuava.

Ruth faceva il suo mestiere con la stessa cura che aveva sempre portato — forse un po' più affilata adesso, perché aveva capito che il lavoro e l'altra cosa non erano separabili nel modo in cui si vorrebbe che fossero. Ogni sceneggiatura che passava dalla sua scrivania era anche un documento: registrava cosa Hollywood pensava di

poter dire, cosa pensava di dover tacere, dove i confini si erano spostati rispetto all'anno prima.

La lista di Gyssling — i sei titoli, e poi la lista dei quarantadue nomi — era un catalogo di quei confini.

Ruth aveva fatto qualcosa con quella lista che Gyssling non si aspettava: aveva usato i sei titoli come guida per capire quali progetti erano sotto osservazione, e aveva modificato le proprie raccomandazioni interne in modo da far avanzare quei progetti invece di rallentarli. Non tutti — alcuni erano davvero deboli, indipendentemente da Gyssling. Ma due erano buoni, e quei due Ruth li aveva spinti con la stessa energia che metteva in qualsiasi progetto in cui credeva. Uno dei due era il film sulla Kristallnacht. Sarebbe stato bloccato comunque, molto prima della distribuzione, da meccanismi che Ruth non poteva controllare. Ma il processo di sviluppo aveva generato una documentazione — sceneggiature, corrispondenze, note di produzione — che qualcuno, da qualche parte, avrebbe potuto usare. Era questo che Ruth aveva capito: il cinema produceva documenti. E i documenti duravano più dei film.

XII.

La caccia

[Friedrich Reck]

Reck arrivò alla Reichsfilmprüfstelle alle otto di mattina di un lunedì e prese un caffè al bar di fronte, seduto al tavolo con la migliore visuale sull'ingresso. Non stava cercando niente di preciso. Stava guardando.

Il funzionario Meiner entrò alle otto e ventidue. Passo regolare, cartella sotto il braccio, nessun saluto al portiere. Reck lo osservò salire i tre gradini del portone e notò due cose: che portava gli occhiali nuovi — montatura diversa da quella nelle fotografie del fascicolo personale, scattate sei mesi prima — e che, nell'attraversare la soglia, aveva esitato. Un'esitazione di meno di un secondo, appena percettibile, come se stesse attraversando qualcosa che non era solo una porta.

Reck bevve il caffè.

Il fascicolo su Meiner era sottile, il che era già una cosa. Un funzionario di quattro anni senza note disciplinari, senza commenti, senza quella sedimentazione di piccole osservazioni che accompagna normalmente una carriera burocratica. Aveva lavorato bene, dicevano i colleghi interpellati con discrezione. Era riservato. Restava in ufficio fino a tardi, spesso da solo. Non aveva una famiglia, non frequentava i colleghi fuori dall'orario di lavoro.

Era riservato. Ecco la parola che tornava. Reck aveva imparato a diffidare di quella parola: poteva significare

tante cose, e solo alcune di esse erano innocue.

* * *

Il segnale era arrivato dal dipartimento amministrativo: una pratica archiviata con un numero di protocollo sbagliato. Una sola pratica, tra centinaia. L'errore era minuscolo — il tipo di errore che avviene una volta ogni tre mesi in ogni ufficio governativo di Berlino. Ma era successo nella stessa settimana in cui un documento riservato era temporaneamente risultato non rintracciabile. Il documento era stato trovato due giorni dopo, nella cartella giusta. Probabilmente un errore. Probabilmente.

Reck lavorava con i probabilmente.

Non era quello che i suoi superiori al SD avrebbero chiamato un caso aperto — non c'era ancora abbastanza per aprire un caso. Era quello che Reck avrebbe chiamato una sensazione, che nel suo vocabolario professionale significava: un insieme di elementi non connessi che il cervello ha già connesso prima che la ragione arrivi a spiegare come.

Nel pomeriggio chiese al portiere del palazzo di fronte — un uomo anziano, ex ferroviere, con quella sorta di gratitudine silenziosa verso le autorità tipica di chi ha imparato presto che le autorità non si contraddicono — se notasse abitualmente i movimenti dei dipendenti dell'ufficio di fronte.

«Certi sì», disse il portiere. «Quello con gli occhiali — il signor Meiner, mi pare — spesso resta fino alle nove, le dieci di sera. D'estate anche più tardi.»

«Ogni sera?»

«Tre, quattro volte alla settimana, direi. È un lavoratore.»

Reck ringraziò, annotò l'orario, e tornò al bar per il secondo caffè.

* * *

La cosa difficile del suo lavoro — la cosa che Reck non aveva mai risolto del tutto — era distinguere tra chi era pericoloso e chi sembrava pericoloso. Erano categorie diverse che si sovrapponevano in modo imprevedibile.

La Germania in quell'anno era piena di persone che sembravano pericolose e non lo erano — persone che bevevano troppo e parlavano troppo e dicevano cose imprudenti per abitudine o per carattere, non per convinzione. E piena anche di persone che non sembravano niente e lo erano profondamente: quelle erano le più difficili, perché avevano imparato o avevano naturalmente la capacità di occupare lo spazio in modo da non essere viste.

Meiner sembrava niente. Questo era già qualcosa.

Reck compilò il suo rapporto con la cura di un artigiano: nessuna conclusione, solo osservazioni. L'orario delle presenze serali. Il fascicolo sottile. Il fatto che nessun collega sapesse dove abitasse esattamente — viveva «da qualche parte a Mitte», aveva detto uno, con quella vaghezza delle non-amicizie. Il nuovo paio di occhiali.

In fondo al rapporto scrisse: Consiglio continuazione dell'osservazione per un periodo di quattro settimane.

Nessuna azione diretta in questa fase.

La pazienza era il suo strumento più affilato.

* * *

Quattro settimane dopo, Reck aveva una cartella di osservazioni più spessa.

Meiner restava in ufficio tardi mediamente quattro volte alla settimana. Non sempre le stesse sere — variazione che poteva essere casuale o poteva essere una precauzione. Usciva sempre dallo stesso ingresso, ma il percorso verso casa variava — tre percorsi alternativi, che Reck aveva mappato seguendolo a distanza tre volte, abbastanza lontano da non essere notato. Variazione di percorso: poteva essere abitudine di un uomo che ama camminare, o poteva essere addestramento basico alla sicurezza operativa.

Una sera Meiner si era fermato in un caffè a Schöneberg — non il suo quartiere. Reck era rimasto fuori, nel freddo, a guardare attraverso la vetrina. Meiner aveva preso un caffè da solo, aveva scritto qualcosa in un taccuino, era rimasto quaranta minuti, era uscito.

Reck aveva cercato qualcuno all'interno del caffè che avesse parlato con lui. Nessuno. Ma il taccuino era interessante.

Cosa scriveva un funzionario dell'ufficio di censura cinematografica in un caffè di Schöneberg alle otto di sera di un giovedì?

Reck non aveva risposto. Ma aveva aggiunto il caffè di Schöneberg alla lista delle osservazioni, e aveva scritto in margine: ripetere.

XIII.

La mappa

«Voglio mostrarle qualcosa», disse Weiss, una sera di marzo.

Tirò fuori dalla scrivania — non dal libro sull'architettura, da un cassetto che Klaus non aveva mai visto aprire — uno schema su carta pesante. Non era una mappa geografica: era un diagramma. Cerchi connessi da linee, con nomi e sigle scritti in una grafia minuta che Klaus riconobbe come volutamente difficile da fotografare.

«Non le chiedo di memorizzarlo», disse Weiss. «Le chiedo di guardarlo.»

Klaus guardò.

Al centro c'era un cerchio con la scritta RFP — Reichsfilmprüfstelle. Dal cerchio partivano linee verso altri cerchi: Ministerium, Gyssling-LA, RFD (Reichsfilmdramaturg), e poi cerchi più lontani con sigle che Klaus non riconosceva. Alcune linee erano continue, alcune tratteggiate. I cerchi tratteggiati avevano un colore diverso — Klaus si avvicinò e capì che non era un colore diverso ma una densità di tratteggio diversa: quelli più fitti erano i cerchi che Weiss considerava più opachi, meno conosciuti.

«Questo è quello che so», disse Weiss. «Lei ha riempito metà di questi cerchi. Alcuni erano vuoti prima di lei.»

Klaus indicò un cerchio nell'angolo in basso a destra: NY-arch.

«New York», disse Weiss. «Un'istituzione che raccoglie documentazione. Non intelligence operativa — documentazione storica, giuridica, il tipo di materiale che serve ai processi piuttosto che alle decisioni politiche immediate.»

«Ci sarà un processo?»

Weiss piegò lo schema e lo rimise nel cassetto. «Non lo so. Spero di sì. Ma i processi richiedono prove, e le prove richiedono qualcuno che le abbia raccolte prima che il sistema si chiuda.»

* * *

«C'è qualcuno dall'altra parte?» chiese Klaus. Non stava chiedendo di New York — stava chiedendo di Los Angeles. Di Hollywood. Del lato americano del meccanismo che stava documentando. Weiss lo guardò nel modo che Klaus aveva imparato a interpretare come: sta decidendo quanto dire. «C'è qualcuno che sta raccogliendo dall'altro lato, sì. Non la conosco personalmente. So che esiste.» «Anche lei lavora con i documenti?» «Lavora con le storie», disse Weiss, con quello che era quasi un sorriso. «È nel posto giusto per farlo.» Klaus rimase in silenzio. La frase aveva qualcosa di enigmatico che non era nello stile di Weiss — Weiss parlava con una precisione quasi tecnica, non con metafore. «Hollywood», disse Klaus. «Hollywood», confermò Weiss. Klaus guardò il cassetto dove Weiss aveva rimesso lo schema. Pensò al cerchio RFP al centro. Pensò alla sua scrivania, al Prägestempel, alle fotografie di Eleanor Powell in quinta fila al Marmorhaus. Pensò a

qualcuno dall'altra parte del sistema che stava guardando le stesse cose da una prospettiva inversa. «Non ci incontreremo mai», disse, e non era una domanda.

«Probabilmente no», disse Weiss. «Ma questo non significa che non stiate lavorando insieme.»

* * *

Nell'ufficio, nei giorni successivi, Klaus guardava i plichi in modo diverso.

Ogni fotografia che timbrava era un documento di qualcosa: non solo del film a cui apparteneva, non solo del sistema che l'aveva approvata, ma di una catena di decisioni e convenienze e pressioni che collegava Berlino a Los Angeles attraverso canali che nessuno dei due lati avrebbe mai ammesso pubblicamente.

Il timbro era la firma visibile di un sistema invisibile.

Klaus lo appoggiò sulla scrivania con più attenzione del solito. Poi timbrava. Il lavoro era il lavoro — smettere di farlo avrebbe significato smettere di avere accesso ai documenti, e i documenti erano ciò che, in tutto quel grigiore, dava un senso al resto.

Weiss gliel'aveva detto una volta, con quella sua precisione: «Il rischio più alto è perdere la copertura. Fare il proprio lavoro male è una forma di rischio.»

Klaus faceva il proprio lavoro benissimo.

* * *

C'era stata una sera, in quelle settimane, in cui la cosa era andata vicina.

Klaus era rimasto fino a tardi — la solita copertura, l'ufficio vuoto, la lampada da tavolo a quarantacinque gradi — e aveva tirato fuori la Leica per fotografare un documento arrivato per errore quella mattina, una corrispondenza che non avrebbe dovuto vedere. Aveva appena posato il foglio sulla superficie piana e misurato i trenta centimetri quando sentì la chiave nella serratura in fondo al corridoio.

Non era l'ora della guardia. Klaus conosceva ogni rumore dell'edificio: il giro serale era alle dieci, e mancavano quaranta minuti. Questo era un altro giro, fuori programma.

Il corpo si mosse prima del pensiero. La lampada — spenta. La Leica e il documento — nel cassetto in basso a destra, sotto il fazzoletto, con un gesto che aveva ripetuto mentalmente tante volte da non doverlo più pensare. Quando la porta si aprì, Klaus era in piedi davanti allo schedario aperto, una cartella del 1936 in mano, alla luce fioca che veniva dal corridoio.

«Ancora qui, signor Meiner.» Era una guardia, ma non la solita: uno più giovane, che Klaus non riconobbe, con un foglio e una matita in mano.

«Riordino l'archivio meridionale», disse Klaus, e si sentì la voce uscire piana, professionale — l'unica cosa che in quel momento funzionava come doveva. «Mi sono accorto di una classificazione sbagliata. Preferisco sistemarla la sera, quando nessuno mi interrompe.»

La guardia annuì, guardò il foglio. «Nuove disposizioni. Devo segnare chi resta dopo le nove.» Scrisse il nome, salutò, se ne andò.

Klaus rimase fermo davanti allo schedario finché i passi non sparirono in fondo al corridoio. Poi guardò la propria mano: il pollice e l'indice si sfregavano, e questa volta non per vanità. Ordinò loro di smettere e non gli obbedirono subito. Riaccese la lampada solo un quarto d'ora più tardi. Non fotografò più, quella sera: rimise tutto a posto e uscì dall'ingresso solito, salutando il portiere come sempre.

Ma per strada capì la cosa che contava: i giri non si decidono da soli. Qualcuno aveva chiesto che si annotasse chi restava dopo le nove. La sorveglianza che fino ad allora era stata una sensazione tra le scapole adesso aveva una procedura, un foglio, una matita. Aveva preso la forma che Klaus conosceva meglio di chiunque: quella di un documento.

XIV.

La trappola

Hartmann convocò Klaus per un colloquio un giovedì di marzo — il giorno dei cinema, come Klaus continuava a chiamarlo nella propria testa anche se da mesi non andava più ogni giovedì.

Il biglietto era sul tavolo la mattina, lasciato dalla segretaria di Hartmann: Meiner, se ha un momento questo pomeriggio, mi faccia sapere. H.

Klaus lesse il biglietto due volte, poi lo girò nella mano. La cortesia del tono era il dato più preoccupante — Hartmann che usava il cognome senza titolo, che chiedeva se avesse un momento come se la risposta potesse essere no, che firmava con l'iniziale come tra colleghi di lunga data. Era o una trappola gentile o una conversazione amministrativa. Klaus non riusciva a distinguerle da un biglietto.

Rispose con un biglietto altrettanto cortese: Sono disponibile alle quattro, se le va bene. Poi trascorse le ore successive a fare il suo lavoro con una precisione che era già una forma di preghiera laica.

* * *

L'ufficio di Hartmann era diverso dal suo: più grande, naturalmente, ma soprattutto più ordinato in un modo che tradiva lo sforzo. Ogni oggetto sulla scrivania era posizionato con un'intenzione. La fotografia di Hitler sulla parete era appesa con la livella. Hartmann era il tipo di uomo che usa la livella per appendere i quadri.

«Meiner, si accomodi.» Hartmann indicò la sedia di fronte. Si alzò per stringergli la mano — un gesto inaspettato, quasi festivo. «Grazie di essere venuto.»

Come se avesse avuto scelta.

«Stavo guardando i suoi rapporti mensili», cominciò Hartmann, sistemandosi nella poltrona. «È notevole, sa. La sua produttività è tra le più alte dell'ufficio da tre anni. Consecutivi.»

«Cerco di fare bene il mio lavoro», disse Klaus.

«Lo vedo. Lo vediamo.» Hartmann aprì una cartella sottile. «Mi fa piacere avere questa conversazione, perché avevo alcune domande procedurali che volevo chiarire personalmente, invece di passare attraverso l'amministrazione. Per rispetto verso di lei.»

«Naturalmente.»

«Il protocollo per i materiali provenienti da case di produzione straniera — la procedura di archiviazione incrociata con il registro del Ministero. Lei la segue regolarmente?»

Klaus descrisse la procedura. La descrisse correttamente, completamente — e poi, senza che nessuno gliel'avesse chiesto, aggiunse un dettaglio tecnico in più, una raffinatezza del protocollo che in pochi conoscevano. Lo fece prima ancora di accorgersene. Era il suo vizio antico: davanti a una domanda sul proprio mestiere non sapeva resistere alla tentazione di mostrare quanto, di quel mestiere, sapeva. Solo nel silenzio che seguì capì che cosa avesse appena fatto. A un uomo che ti sospetta non si offre la prova della propria eccezionalità — gliela si nasconde, ci si fa più piccoli, più ordinari, più dimenticabili. E lui, per vanità, gliel'aveva messa sul

tavolo come un regalo.

«Perfetto.» Hartmann annotò qualcosa. «E per i materiali con classificazione riservata — quelli relativi alle corrispondenze con le sedi consolari estere — lei li gestisce personalmente o li smista all'archivio centrale?»

Un battito. Un solo battito in più prima di rispondere, che Klaus abbassò nella gola come si abbassa un oggetto che non deve fare rumore.

«Le corrispondenze con le sedi consolari vengono archiviate centralmente secondo il protocollo B-7 del 1937», disse. «Non transitano dai miei cassette. Salvo nei casi in cui mi vengono assegnate come pratiche operative, il che avviene raramente.»

«Raramente.»

«Due, tre volte l'anno al massimo.»

Hartmann annuì lentamente. «Sa», disse poi, con un tono improvvisamente più amichevole, «apprezzo le persone che conoscono le procedure. Non è scontato, in un ufficio come il nostro. C'è chi le impara e chi le subisce. Lei appartiene chiaramente alla prima categoria.»

«Grazie.»

«Una cosa sola.» Hartmann aprì un altro foglio. «Risulta che nella settimana del 14 febbraio lei ha firmato l'uscita di un plico di materiale verso l'archivio centrale alle diciotto e quarantasette. Ma il registro dell'archivio centrale non ha traccia del ricevimento. Una piccola discrepanza, probabilmente un errore di registrazione. Volevo solo segnalarglielo, nel caso avesse memoria del fatto.»

Klaus pensò al plico. Lo vide mentalmente, con la precisione con cui ricordava ogni cosa che aveva toccato. Quello specifico plico conteneva fotografie di routine — niente di sensibile. L'errore di registrazione era reale e non suo: era di chi aveva ricevuto il materiale all'archivio senza registrarlo correttamente.

«Ricordo il plico», disse Klaus. «Fotografie promozionali per il catalogo invernale. Se vuole posso recuperare la copia carbone del modulo di uscita — la tengo sempre in ordine cronologico.»

«No, no.» Hartmann chiuse la cartella. «Come dicevo, probabilmente un errore di registrazione. Non è necessario farne un caso. La ringrazio per la sua disponibilità, Meiner.»

* * *

Nel corridoio, Klaus raggiunse la toilette al terzo piano — quella che nessuno usava mai perché c'era un problema col riscaldamento — e rimase fermo davanti al lavandino per due minuti con l'acqua fredda che scorreva sul polso interno.

Hartmann non aveva trovato niente. O aveva trovato qualcosa e stava aspettando. O stava testando la sua reazione. Oppure — e questo era il pensiero più inquietante — il colloquio non riguardava affatto i documenti, ma era un modo per osservarlo rispondere a domande.

La risposta di Reck era arrivata due giorni prima — Klaus non lo sapeva, non aveva mai sentito il nome Reck — sotto forma di una sensazione: qualcosa che era

cambiato nelle ultime settimane, una variazione sottile nell'atmosfera dell'ufficio che lui aveva attribuito al clima di guerra e che forse era qualcos'altro.

Quella sera scrisse a Weiss attraverso il canale concordato — un'inserzione nel Berliner Lokal-Anzeiger che significava: urgente.

La risposta arrivò il giorno dopo: tre settimane.

Klaus rimase seduto alla scrivania ancora un'ora dopo aver letto la risposta. Poi prese la fotografia di Eleanor Powell — quella originale, dal plico di ottobre — e la rimise nel cassetto in basso a destra, sotto il fazzoletto con i rotoli di pellicola.

Tre settimane.

PARTE TERZA

LA FUGA

Berlino / Lisbona, 1940

XV.

Estate 1940

I film americani sparirono dai cinema tedeschi nel giro di poche settimane, con la stessa rapidità con cui erano arrivati — e in modo ancora meno spiegato.

Non ci fu un annuncio. Non ci fu una cerimonia. Un giorno le locandine erano nelle vetrine, il giorno dopo c'erano locandine diverse. I portieri dei cinema sostituirono i manifesti con quell'efficienza silenziosa tipica delle persone che eseguono ordini senza commentarli.

All'ufficio, il clima cambiò di settimana in settimana.

Hartmann era euforico — un'euforia contenuta, misurata, del tipo che si concede un uomo convinto che le proprie vittorie siano il semplice risultato dell'ordine naturale delle cose. Aveva fatto un discorso ai colleghi riuniti nella sala grande del terzo piano — un discorso breve, tecnico, sull'aggiustamento delle procedure in seguito ai cambiamenti nella politica di distribuzione — ma con una soddisfazione nel tono che Klaus aveva trovato più eloquente del contenuto.

«Il mercato si riallinea», aveva detto Hartmann, e Klaus aveva annuito come tutti gli altri.

I colleghi avevano quell'energia che viene dall'essere dalla parte che vince: non felicità esattamente, ma una tensione allentata, come di persone che per anni si sono preparate a qualcosa e adesso lo vedono accadere. Il giovane Brunner aveva portato dei dolci per festeggiare la capitolazione della Francia. La signora Brenner aveva

detto che era una bella giornata, e tutti avevano concordato. Klaus aveva mangiato un dolce e concordato sulla bella giornata.

* * *

Il lavoro si era ridotto.

Senza il flusso di materiale americano, i plichi della mattina erano più sottili. Klaus si occupava di materiale tedesco e di qualche co-produzione europea — film francesi del prima dell'occupazione, alcune cose italiane, del materiale spagnolo post-guerra civile che aveva la cupezza dei posti che hanno appena finito di distruggersi. Era lavoro meccanico, privo di quella tensione che il materiale americano portava con sé.

Aveva anche meno ragioni per restare fino a tardi.

Fu in quelle sere più lunghe e più vuote che cominciò a sentirsi guardato. Non lo vide subito: il corpo lo seppe prima della mente, come succede sempre. Una sera, tornando a piedi lungo la Kantstraße, si accorse di avere la nuca contratta da giorni e una tensione precisa tra le scapole, e capì di portarsele dietro senza essersene reso conto. Si fermò davanti a una vetrina spenta, fingendo di guardare qualcosa, e nel riflesso non vide nessuno — nessun uomo che rallentava, nessuna faccia che si voltava. Era peggio del vedere qualcuno. Vide invece, due isolati più indietro, il portiere anziano del palazzo di fronte all'ufficio, l'ex ferroviere, che camminava nella sua stessa direzione con la lentezza di chi non ha una meta. Forse non era niente. Quasi certamente non era niente. Ma quella notte dormì male, e la mattina, timbrando, si

accorse che la mano gli tremava appena, e dovette posare il timbro e aspettare che smettesse — lui, che del timbro aveva fatto un'arte della precisione.

Questo era un problema: la sua copertura erano le ore serali. Se smetteva di restare, diventava visibile in un modo diverso — l'uomo che non restava più tardi. Continuò a restare, riorganizzando il proprio archivio con una meticolosità che non serviva a niente ma che produceva l'effetto giusto. Il portiere lo salutava con la stessa abitudine di sempre. Vogel dal seminterrato aveva commentato una volta: «Meiner è quello che resterà quando siamo andati tutti.» Era un complimento.

Reck lo notò. Reck notava tutto.

Klaus non sapeva ancora dell'esistenza di Reck, ma aveva imparato — attraverso una forma di sensibilità che Weiss aveva descritto come senso periferico operativo — a riconoscere i segnali di un'attenzione non casuale. Due settimane dopo il colloquio con Hartmann aveva modificato leggermente i suoi percorsi serali. Aveva cominciato ad aspettare qualche minuto in più prima di uscire dall'ufficio, guardando dalla finestra il marciapiede di fronte. Aveva smesso di andare al caffè di Schöneberg. Erano misure piccole. Ma erano misure.

* * *

In quei giorni Klaus pensava spesso a suo padre.

Non con nostalgia — o non solo. Con quella comprensione retrospettiva che viene quando si vede il proprio passato da una distanza che solo il pericolo produce. Suo padre aveva attraversato tutto misurando le

dosi: aveva trovato un equilibrio tra sopravvivere e non vergognarsi troppo di sopravvivere, e aveva mantenuto quell'equilibrio con la metodicità di chi sa che il metodo è l'unica cosa che non tradisce.

Klaus aveva scelto qualcosa di diverso. Non era sicuro di aver scelto con saggezza — ma era sicuro di aver scelto.

Una sera, passando davanti alla farmacia sulla Kantstraße, si era fermato. La luce era accesa. Suo padre si muoveva tra gli scaffali con la lentezza dei suoi settant'anni. Klaus era rimasto sul marciapiede più a lungo del solito — abbastanza a lungo che il vecchio Meiner aveva alzato la testa e guardato verso la vetrina, non verso di lui specificamente, ma nella direzione giusta.

Klaus era andato avanti.

Ci sono cose che non si possono spiegare a un uomo che ha attraversato tutto misurando le dosi. Non perché non le capirebbe — suo padre era intelligente. Ma perché capirle gli farebbe paura, e la paura di un padre per un figlio è la cosa più disarmante del mondo.

XVI.

L'ultimatum

Weiss disse: «Tre settimane. Non di più.»

Lo disse con quella certezza calma che Klaus aveva imparato a interpretare non come sicurezza ma come attenzione estrema: Weiss era calmo quando stava concentrando tutte le proprie risorse su una valutazione.

Si incontravano in un posto diverso da Schöneberg — Weiss aveva cambiato l'appartamento, o forse aveva sempre cambiato appartamento e Klaus non lo aveva notato. Questo era in Mitte, vicino all'Alexanderplatz, uno spazio neutro che poteva essere di chiunque e che non sembrava di Weiss più degli altri. Stessa libreria, stessa scrivania, diverse sedie. Il contenitore si adattava allo stesso contenuto.

«Reck ha fatto rapporto», disse Weiss.

Klaus rimase fermo. «Sa cosa ha scritto?»

«Non il testo. So che ha scritto. E so che ha chiesto un'estensione dell'osservazione.» Weiss si alzò e andò alla finestra — il gesto abituale, guardare il cortile prima di continuare. «Questo significa che non ha ancora abbastanza per procedere. Ma cercherà.»

«Chi è?»

«SD. Non Gestapo — più sottile. La Gestapo fa rumore. Il SD osserva fino a quando non può essere certo.»

«Quando sarà certo?»

Weiss si girò. «Questa è la domanda giusta. Non lo so con precisione. Per questo dico tre settimane.»

Poi, per un momento, Weiss non aggiunse nulla, e fu un momento di troppo. Klaus lo aveva visto calcolare decine di volte senza mai vederlo esitare; adesso esitava. «L'ultimo che ho aiutato a uscire da quel palazzo», disse infine, e si interruppe, come se la frase fosse partita senza il suo permesso, «era più giovane di lei.» Non disse che cosa fosse successo all'uomo più giovane. Non ce n'era bisogno. Poi qualcosa in lui tornò al proprio posto — Klaus quasi lo vide, il modo in cui si richiude un cassetto con il fianco quando le mani sono occupate altrove — e quando riprese era di nuovo soltanto un uomo che dà una scadenza. «Non le ho dato un numero a caso. È quello in cui riesco ancora a credere.»

* * *

C'era un problema.

Klaus lo enunciò con la stessa precisione tecnica con cui avrebbe descritto una procedura di archiviazione: «Ho del materiale ancora in ufficio. Non fotografie — l'originale. Due documenti che non ho potuto fotografare in condizioni adeguate e che ho lasciato in un posto sicuro dentro l'ufficio, con l'intenzione di tornare.»

Weiss lo guardò. «Dove?»

«In un archivio che gestisco personalmente. Pratiche datate 1936-37, materiale di routine che nessuno guarda mai. Ho nascosto i documenti in fondo a una cartella di quel periodo.»

«Può recuperarli?»

«Sì. Ma non nelle prossime tre settimane senza rischio.»

Weiss rimase in silenzio per un momento che Klaus seppe leggere come calcolo.

«Quello che ha già è sufficiente», disse infine. «I due documenti aggiungono dettaglio a qualcosa che è già documentato. Non sono indispensabili.»

«Uno dei due è la lista originale degli intermediari tra Gyssling e i produttori americani. Con i nomi.»

Un silenzio diverso.

«Capisce il valore di quel documento», disse Weiss. Non era una domanda.

«Sì.»

«E capisce anche», disse Weiss con una cura nella voce che Klaus non aveva sentito prima, «che nessun documento vale la sua vita.»

Klaus non rispose immediatamente. Pensò al documento nella cartella del 1936, in fondo all'archivio che nessuno visitava mai. Pensò ai nomi che conteneva — ventisette intermediari, ognuno un filo della rete. Pensò a Reck che osservava, a Hartmann che aspettava, alle tre settimane che Weiss aveva stabilito con la precisione di un medico che dà una prognosi.

«D'accordo», disse. «Senza il documento.»

«Bene.» Weiss tornò alla scrivania. «Lisbona. Ho un contatto — si chiama Carvalho, o dice di chiamarsi così. Vi incontrerete dopo il suo arrivo. Lui gestirà il passaggio verso New York.»

«Una nave?»

«Un cargo. Non comodo ma sicuro.»

«E a New York?»

«Qualcuno sa che arriva.»

Non era una risposta, ma era tutto quello che Weiss dava. Klaus aveva imparato che era abbastanza.

* * *

Quella sera Klaus tornò a casa e si sedette alla scrivania del suo appartamento — una scrivania piccola, comprata di seconda mano, su cui aveva scritto la tesi di laurea e poi non aveva mai scritto niente di importante.

Aprì un foglio e cominciò a fare un elenco.

Non di quello che doveva portare — quello era semplice: poco, leggero, i microfilm, i documenti essenziali. Stava facendo un elenco di quello che lasciava. L'appartamento. I libri — aveva una piccola collezione di romanzi americani in edizione originale, acquistati negli anni quando erano ancora in vendita. La farmacia sulla Kantstraße e suo padre che si muoveva tra gli scaffali.

L'Astoria Kino.

Klaus rimase a guardare quell'ultimo punto per un po'. Poi aggiunse, sotto, una riga: la quinta fila.

Era tutto quello che aveva lasciato di veramente suo.

XVII.

Il colloquio

Hartmann lo riconvocò dieci giorni dopo il primo colloquio.

Questa volta non c'era il biglietto cortese. C'era una comunicazione formale di servizio — protocollo e numero di pratica, ora e luogo — che aveva l'aria di un documento destinato a essere conservato. Klaus la lesse e capì che il primo incontro era stato informale perché Hartmann stava ancora raccogliendo. Il secondo incontro era formale perché aveva trovato qualcosa.

Quella mattina Klaus era arrivato in ufficio alle otto in punto — né prima né dopo — e aveva fatto il suo lavoro con la stessa meccanica precisione delle mattine peggiori. Aveva timbrato dodici fotografie, compilato tre moduli, risposto a una nota interna. Alle tre del pomeriggio aveva bussato alla porta dell'ufficio di Hartmann.

* * *

L'ufficio di Hartmann aveva la stessa disposizione del primo incontro. Ma c'era un terzo uomo.

Sedeva in una sedia laterale, leggermente fuori dalla linea diretta tra Klaus e Hartmann — una posizione che Klaus, vedendola, identificò immediatamente come osservativa. L'uomo aveva poco più di trent'anni, abito grigio, capelli corti, un'immobilità nei movimenti che era diversa dall'immobilità ordinaria.

«Il dottor Reck», disse Hartmann, con un tono che non richiedeva spiegazioni aggiuntive. «Consulente del nostro dipartimento per questioni amministrative.»

Klaus salutò con un cenno. Reck ricambiò con lo stesso tono neutro.

Si sedette.

Hartmann aprì la cartella — più spessa di quella del primo incontro. «Grazie di essere venuto, Meiner. Come le ho indicato nella comunicazione, avrei alcune domande di carattere procedurale. Spero nella sua collaborazione.»

«Naturalmente.»

Le domande cominciarono con la procedura ordinaria — le stesse aree del primo incontro, ma più dettagliate, con richieste di date specifiche, numeri di protocollo, nomi di colleghi con cui aveva interagito in certe pratiche. Klaus rispondeva con la stessa precisione di sempre, costruendo ogni risposta sulla verità — la verità era sempre il materiale migliore, perché era verificabile e perché qualsiasi deviazione da essa lasciava una traccia.

Reck non faceva domande. Reck guardava. Reck aveva un taccuino sul ginocchio e scriveva, ma Klaus, osservando dal margine del campo visivo, capì che non stava prendendo appunti sulle risposte: stava annotando qualcos'altro. I tempi di risposta, forse. Le pause. Il modo in cui Klaus teneva le mani.

* * *

Poi Hartmann cambiò tono.

«Meiner, lei ha lavorato spesso con materiale proveniente da case di produzione americane.»

«Rientra nelle mie competenze ordinarie, sì.»

«Ha mai avuto accesso a corrispondenze di natura diplomatica relative a queste case di produzione?»

La domanda era diversa dalle precedenti. Era aperta — non chiedeva una data o un numero di protocollo, chiedeva una categoria.

Klaus considerò per un secondo — non più di un secondo, perché un secondo è il tempo giusto per una risposta riflessiva, mentre due secondi sono il tempo di qualcuno che sta calcolando. «Le corrispondenze diplomatiche in senso stretto non rientrano nella mia area di competenza. Ho visto documentazione di natura mista — pratiche che contenevano elementi di corrispondenza consolare — quando queste venivano smistate in modo non corretto. In quei casi seguiva la procedura standard di trasferimento all'ufficio competente.»

«Sempre?»

«Sempre.»

Reck scrisse qualcosa.

Hartmann rimase in silenzio per un momento diverso dai silenzi ordinari. «È una risposta precisa», disse poi. «Apprezzo la precisione.»

Klaus aspettò.

«Una delle corrispondenze in questione», disse Hartmann, aprendo un foglio dalla cartella, «riguardava il consolato di Los Angeles e certi meccanismi di coordinazione con le case di produzione americane. Vorremmo verificare la catena di custodia di quel

documento — chi lo ha visto, in quale sequenza, per quanto tempo.»

La lettera di Gyssling. La prima, del 1937.

Klaus aveva aspettato questo momento — non questa domanda specifica, ma qualcosa in questo territorio — per mesi. Aveva una risposta preparata, non nel senso di inventata ma nel senso di costruita sulla verità in modo da essere completa e non richiedere elaborazioni.

«Ricordo una corrispondenza di quel tipo», disse. «Era nel plico di un lunedì di settembre del 1937 — non ricordo la data esatta, ma posso verificarla nei registri. Era chiaramente mal classificata. L'ho trasferita all'ufficio competente lo stesso giorno.»

«Lo stesso giorno.»

«Con il modulo di trasferimento standard.»

Hartmann scrisse. Reck non scrisse — stava guardando Klaus con quella immobilità che adesso Klaus identificava come il punto di massima concentrazione.

«Può fornire il numero del modulo?»

«Posso verificarlo nell'archivio. Ho le copie carbone dei moduli di trasferimento per tutto il 1937.»

Aveva le copie carbone. Le aveva, davvero. Aveva imparato, nei tre anni successivi a quella lettera, che conservare le copie carbone di ogni documento di trasferimento era la migliore protezione disponibile.

Hartmann chiuse la cartella. «Non sarà necessario al momento. Grazie, Meiner.»

* * *

Nel corridoio, Klaus raggiunse la toilette al terzo piano e rimase fermo davanti al lavandino con l'acqua fredda sul polso.

Reck. Quello era il nome che Hartmann aveva detto. Non un consulente amministrativo — non con quell'immobilità, non con quel modo di guardare. SD, aveva detto Weiss. Il servizio di intelligence delle SS.

Tre settimane erano diventate, nel calcolo aggiornato di Klaus, meno di due.

Quella sera, tornando a casa, salì al terzo piano dell'archivio — non quello del suo ufficio, quello della biblioteca pubblica di Mitte dove aveva preso la tessera tre anni prima — e lasciò un messaggio nel modo concordato: un libro restituito in ritardo, con una nota di scuse che usava le parole giuste nell'ordine giusto.

La risposta arrivò il mattino dopo, attraverso il canale dell'inserzione: dieci giorni.

Klaus bruciò il foglio nel posacenere del suo appartamento, aprì la finestra per disperdere il fumo, e andò a lavorare.

XVIII.

Lisbona

La città era bianca in un modo che Berlino non era mai stata.

Non il bianco del freddo o delle facciate imbiancate, ma un bianco morbido, oceanico, come se la luce avesse trovato qui un accordo con le superfici che altrove non le era concesso. Klaus arrivò all'Estação do Rossio alle sette di sera, dopo quattro giorni di treni che diventavano progressivamente più lenti e più caldi man mano che scendevano verso sud.

Adesso che era arrivato, fermo sul piazzale della stazione con la città bianca intorno, i quattro giorni che lo avevano portato fin lì gli tornavano in mente a pezzi, ciascuno con la propria paura. Il primo era stato la Svizzera.

Al confine il treno si fermò più a lungo del previsto. Klaus lo capì dal silenzio: prima le ruote, poi i freni, poi quella quiete da stazione di frontiera in cui ogni porta che si apre nel corridoio diventa un'informazione. Dal finestrino — abbassato a metà, perché non scendeva di più, e l'aria che entrava sapeva di fumo di carbone e di stoffa calda — vide la pensilina, due doganieri in divisa grigia e, più indietro, un uomo in borghese che non guardava nessun treno in particolare.

Il documento che Weiss gli aveva preparato lo faceva consulente editoriale, in trasferta a Zurigo. Era un buon documento. Klaus aveva passato la notte a diventare l'uomo che lo possedeva: aveva ripetuto le date, il nome

dell'editore, la ragione del viaggio, finché non erano diventati ricordi invece di bugie.

Il doganiere che entrò nel compartimento era giovane e annoiato, e all'inizio questo lo rassicurò. Prese il documento, confrontò la faccia con la fotografia, lo restituì. Poi guardò la valigia piccola sulla rete.

«Solo quella?»

«E quella grande, sotto.»

«Apra la piccola.»

Klaus la tirò giù e la aprì sulle ginocchia. Due camicie, i tre libri, la grammatica del portoghese. La fodera rinforzata era dove doveva essere: invisibile a chiunque non sapesse che c'era qualcosa da nascondere. Il doganiere frugò senza convinzione, la frugata di chi cerca sigarette o valuta, non microfilm. Poi si fermò sulla grammatica e la sollevò.

«Un editore che va a Zurigo studia il portoghese?»

Ci fu un istante — mezzo secondo, non di più — in cui Klaus sentì il punto esatto in cui la storia poteva rompersi. Non rispose troppo in fretta, perché rispondere troppo in fretta è già una confessione. «Un autore in catalogo a Lisbona», disse. «Spero di chiudere un contratto dopo Zurigo. Si fanno meno errori, in trattativa, se si conosce qualche parola.»

Il doganiere non era pagato per essere curioso fino in fondo. Rimise la grammatica, chiuse la valigia, restituì tutto e passò al compartimento successivo.

Il treno ripartì dieci minuti dopo. Mentre lasciava la pensilina, Klaus vide l'uomo in borghese alzare un foglio all'altezza degli occhi e confrontarlo con i finestrini che gli scorrevano davanti. Non riuscì a vedere se la propria

faccia fosse tra quelle che cercava. Per le due ore successive, fino a quando il treno non fu dentro la Svizzera in modo che nessun foglio poteva più disfare, non lo seppe. Fu quella la cosa peggiore — non il pericolo, ma il non sapere se il pericolo lo avesse guardato.

* * *

A Zurigo cambiò treno e cambiò qualcosa anche dentro di sé: era fuori dal Reich, e per la prima volta da mesi nessuno nel raggio di chilometri aveva il potere di farlo sparire con una firma. Durò poco. Il treno per il sud entrava in Francia, e la Francia nell'ottobre del 1940 era due paesi: quello che i tedeschi occupavano e quello che fingeva di governarsi da solo. La linea per la Spagna attraversava il secondo.

Alla frontiera francese il visto di transito che Weiss aveva ottenuto attraverso un canale che Klaus non conosceva fu esaminato da un funzionario di Vichy stanco e cortese, che lo timbrò senza alzare lo sguardo. Ma sulla banchina, accanto a un ufficio con la bandiera francese, c'erano due uomini in uniforme tedesca che bevevano caffè e guardavano scendere i passeggeri. Commissione d'armistizio. Erano lì per diritto, dalla parte sbagliata di un confine che per Klaus avrebbe dovuto essere salvezza.

Fu lì che tornò la cosa di Berlino — la nuca contratta, l'attenzione che si restringe. Uno dei due, la tazza ancora in mano, lasciò scorrere lo sguardo lungo i passeggeri e per un istante si fermò su di lui. Klaus aveva passato quattro anni dietro una scrivania a imparare che cosa fa

un uomo quando cerca qualcuno: confronta una faccia con qualcosa che ha già in mente. E aveva imparato anche la regola del sopravvissuto, quella che a Berlino non aveva mai dovuto usare su se stesso: non si distoglie lo sguardo di scatto, perché distogliere è già una confessione. Tenne gli occhi su un punto qualsiasi dell'aria, come chi è soltanto stanco di treni. L'uomo bevve un sorso e tornò a guardare il convoglio. Non era niente. Ma Klaus capì, camminando lungo la banchina, che il confine che avrebbe dovuto essere salvezza aveva lo stesso odore dell'ufficio che si era lasciato alle spalle: lo stesso surrogato di caffè, le stesse divise, la stessa pazienza. Aveva attraversato mezza Europa per ritrovare l'aquila seduta a bere, tranquilla, dall'altra parte di una bandiera straniera.

* * *

Alla frontiera spagnola la fuga quasi finì, e finì per un timbro.

Il valico era una stazione di montagna dove i treni francesi non proseguivano: si scendeva, si attraversava a piedi un tratto di binari di scartamento diverso, si saliva su un treno spagnolo dall'altra parte. Era un imbuto, e come tutti gli imbuto raccoglieva una folla che non aveva nessuna voglia di essere una folla — famiglie con troppe valigie, vecchi seduti sui bauli, una donna che teneva due passaporti in mano come se fossero biglietti per due vite diverse.

Il funzionario spagnolo dietro il bancone esaminò il visto di transito di Klaus, poi una lista, poi di nuovo il

visto. «Scaduto», disse.

«Scade dopodomani.»

«Oggi è valido. Domani, se il treno per Barcellona non parte, non lo è più. E oggi il treno per Barcellona non parte.» Lo disse senza ostilità, come si comunica il tempo atmosferico. «Disposizioni. La frontiera è chiusa al transito fino a nuovo ordine.»

Klaus aveva imparato, in un ufficio di Berlino, che a un uomo dietro un bancone non si chiede mai perché. Il perché era una porta che, una volta aperta, si richiudeva su chi l'aveva aperta. Si chiede cosa serve. «Cosa servirebbe», disse, «perché oggi diventasse il giorno giusto?»

Il funzionario lo guardò per la prima volta come si guarda una persona e non una pratica. Dietro, la donna con i due passaporti aveva cominciato a piangere in modo sommesso e ostinato, e questo, capì Klaus, lavorava contro tutti loro: rendeva la giornata più lunga, l'uomo dietro il bancone più stanco, ogni eccezione più costosa.

Non era una questione di denaro. Klaus aveva denaro, e l'aveva quasi tirato fuori, e fu il modo in cui il funzionario abbassò appena lo sguardo verso la propria lista — non verso le mani di Klaus — a fermarlo. Non voleva una mancia. Voleva non avere un problema. Voleva che la pratica fosse, dopo Klaus, esattamente in ordine come prima.

«Il mio visto portoghese è valido tre settimane», disse Klaus, e lo posò sul bancone accanto all'altro. «Ho il biglietto della nave da Lisbona, con la data. Se lei mi ferma qui, io divento un uomo senza un paese che lo voglia, su una banchina che è sua. Se mi lascia passare

oggi, divento un problema del Portogallo, che lo sa già e mi aspetta.»

Era la grammatica giusta. Non un favore: una riduzione di rischio. Il funzionario rilesse la data del biglietto, la confrontò con qualcosa nella lista, e per un tempo che a Klaus parve molto lungo non fece niente. Poi prese il timbro.

Il suono fu lo stesso che Klaus aveva prodotto diecimila volte a Berlino — la pressione decisa, secca, di un metallo che decide. Lo riconobbe nel corpo prima che nella mente. Per quattro anni quel suono era stato la sua voce; adesso lo salvava, e Klaus capì, mentre raccoglieva i documenti con le mani che si imponeva di tenere ferme, che non c'era niente di giusto in quel sollievo. Lo stesso gesto che aveva sigillato i sogni americani nell'angolo di una fotografia adesso apriva una frontiera per lui. Il timbro non era né buono né cattivo. Faceva solo quello per cui era fatto: separava chi passa da chi resta.

Salì sul treno spagnolo. La donna con i due passaporti non c'era.

A Barcellona aveva dormito quattro ore in un albergo vicino alla stazione, svegliandosi con il rumore dei tram e la luce del Mediterraneo che entrava dalla finestra in un modo che non era quello di Berlino. Il confine portoghese era stato il più semplice: le guardie erano distratte, la guerra era degli altri, il Portogallo stava facendo del suo meglio per restare neutrale e questa politica di neutralità si rispecchiava nell'attenzione dei funzionari doganali.

* * *

L'albergo che Weiss gli aveva indicato si chiamava Pensão Atlântico e si trovava in una traversa dell'Avenida da Liberdade, al secondo piano di un palazzo con le piastrelle di maioliche sull'ingresso. La proprietaria era una donna di sessant'anni che parlava portoghese, francese e un tedesco elementare acquisito da un marito morto dieci anni prima. Dava le chiavi ai clienti senza fare domande. Klaus la pagò in anticipo per due settimane.

Lisbona in quell'ottobre del 1940 era una città che aveva imparato a tenere troppe cose contemporaneamente: la guerra degli altri, i soldi degli altri, i segreti degli altri. Klaus capì questo nei primi giorni, camminando per il Chiado e per l'Alfama e lungo il Tago, con un'attenzione che non riusciva più a spegnere.

Nei caffè si sentiva parlare tedesco, francese, inglese, polacco, qualcosa che poteva essere yiddish. Al Café Brasileira c'era una coppia di mezza età che poteva essere austriaca o olandese o di qualsiasi altra nazionalità che la guerra aveva reso fluida. Al tavolo accanto, un uomo in abito grigio leggeva un giornale e non voltava mai pagina.

Klaus imparò in pochi giorni a distinguere i tipi. I rifugiati avevano un modo tutto loro di guardarsi intorno — guardavano le uscite prima di sedersi, ordinavano in lingue che non erano la loro, tenevano i documenti in posti accessibili rapidamente. Le spie avevano un'attenzione diversa: più rilassata in superficie, più intensa sotto. Klaus capì con una certa sorpresa di appartenere alla seconda categoria — non per scelta, ma per quello che i mesi precedenti avevano fatto alla sua

percezione.

La sera camminava lungo il Tago. L'acqua era larga, più larga del Reno, più larga di qualsiasi fiume che avesse visto. Sul lato opposto, le luci di Almada si riflettevano nell'acqua nera. Oltre quelle luci c'era il mare, e oltre il mare c'era New York.

Klaus non aveva mai visto l'Atlantico.

* * *

Carvalho si presentò al quarto giorno.

Era un uomo piccolo con una presenza fisica che sembrava calibrata per occupare il minimo spazio possibile, e una valigetta che non posò mai, neanche da seduto. Disse di chiamarsi Carvalho senza aggiungere un nome di battesimo. Si incontrarono in un caffè del Bairro Alto che era abbastanza rumoroso da rendere le conversazioni private senza richiedere sforzo.

Si verificarono reciprocamente con una procedura che Weiss aveva descritto come semplice e che lo era, ma richiedeva una concentrazione che produceva sudore freddo: frasi in sequenza, risposte in sequenza, nessuna deviazione. Klaus aveva la sensazione di recitare un copione che aveva imparato troppo in fretta.

Ma funzionò.

Klaus gli mostrò i microfilm. Carvalho li esaminò con una piccola lente che aveva tirato fuori dalla valigetta come se fosse la cosa più normale del mondo, ne controllò un paio contro la luce, poi glieli restituì: voleva solo accertarsi che fossero veri prima di muovere il resto. Consegnò a Klaus una busta con il biglietto per la nave —

un cargo portoghese, la SS Trindade, partenza da Lisbona il 12 ottobre — e un indirizzo a New York scritto su un pezzo di carta che sapeva di dover bruciare.

«Qualcuno mi aspetta?» chiese Klaus.

Carvalho aprì le mani in un gesto che poteva significare sì, o no, o entrambe le cose. «Qualcuno sa che arriva», disse. «Il visto americano è sistemato, e la garanzia: se ne sono occupati dall'altra parte. Lei pensi solo a salire.» Poi aggiunse, quasi di sfuggita: «Porti qualcosa da mangiare sulla nave. Il cuoco portoghese è onesto ma immaginativo.»

* * *

La notte prima della partenza Klaus non riuscì a dormire.

Non per paura — la paura aveva avuto le sue ore nelle settimane precedenti, e adesso si era sedimentata in qualcosa di più simile alla stanchezza. Rimase seduto alla finestra della pensione a guardare la strada deserta del Bairro Alto, con il rumore lontano del Tago e qualche voce che veniva da un bar ancora aperto a quell'ora.

Pensò a suo padre, che non sapeva dov'era. Aveva lasciato una lettera sul tavolo dell'appartamento di Mitte — non spiegava niente, non poteva spiegare niente, diceva solo che era sano e che avrebbe scritto quando avrebbe potuto. Probabilmente suo padre avrebbe capito più di quanto la lettera diceva, perché suo padre era intelligente anche se preferiva non usare quell'intelligenza su certi argomenti.

Pensò all'Astoria Kino. Pensò alla quinta fila.

Pensò a Eleanor Powell che guardava qualcosa fuori campo — quella concentrazione assorta, il momento prima del passo. Adesso capiva cosa stesse guardando: il passo successivo, quello che non era ancora arrivato ma che il corpo sapeva già dove sarebbe andato.

All'alba scese al Rossio, si sedette a un caffè e ordinò una bica. Il portoghese del bar era diverso da quello di Carvalho — più veloce, più musicale, con un che di cantato nelle vocali che Berlino non aveva mai avuto. Klaus non capiva le parole ma capiva il ritmo.

Per la prima volta da mesi, non stava cercando il timbro nell'angolo inferiore di niente.

Ordinò un altro caffè e aspettò.

XIX.

Il mare

La SS Trindade era un cargo portoghese di medie dimensioni che trasportava materiali industriali da Lisbona a New York via Azzorre. Aveva una cabina per i passeggeri — cinque posti, tutti occupati — che si trovava sotto la linea di galleggiamento e aveva i soffitti bassi e i corridoi stretti di tutto quello che viene progettato per la funzione e non per il comfort.

Klaus non se ne lamentò. Aveva portato con sé tre libri — un romanzo americano in edizione originale che aveva salvato dall'appartamento di Mitte, una grammatica del portoghese comprata a Lisbona, e la storia dell'architettura tedesca del Settecento che aveva preso dall'appartamento di Weiss senza chiederlo perché capiva che Weiss non avrebbe obiettato — e li lesse nel corso dei dodici giorni di traversata con una concentrazione che era anche una forma di fuga.

Gli altri passeggeri erano quattro: una donna sulla cinquantina che parlava solo francese e che Klaus identificò come belga dai pochi scambi che ebbero; un uomo di origine est-europea che leggeva continuamente e non parlava con nessuno; e una coppia di giovani olandesi che sembravano avere motivazioni diverse da quelle degli altri — erano felici in un modo che non si accordava con lo sfondo.

Klaus non fece amicizia con nessuno di loro. Non per diffidenza — o non solo. Non aveva più molta energia per le interazioni sociali che richiedevano un personaggio.

* * *

Il mare era diverso da qualsiasi cosa Klaus avesse immaginato.

Non la dimensione — quella l'aveva capita intellettualmente, e la realtà le corrispondeva in modo abbastanza preciso. Era il movimento stesso: il cargo oscillava in modo continuo, ritmico, con una regolarità che il primo giorno aveva reso Klaus leggermente nauseato e che dal secondo giorno aveva cominciato a trovare — con una sorpresa che lo imbarazzava leggermente — quasi rassicurante.

Passava le ore sul ponte, con il vento atlantico diverso dal vento continentale — più salato, più fisicamente presente, come se contenesse qualcosa oltre l'aria. Guardava l'orizzonte con quello sguardo vuoto che si trova solo quando non c'è nient'altro da guardare.

Una sera, nel quinto giorno di traversata, rimase sul ponte fino a quando il sole scese sotto il livello dell'acqua — non il tramonto, quello era già passato, ma il momento dopo, quando il cielo a ovest restava luminoso per qualche minuto con quella luce residua che non è più giorno e non è ancora notte. La donna belga era sul ponte anche lei, avvolta in uno scialle, e si erano guardati senza parlare nell'intesa silenziosa delle persone che condividono uno spazio raro.

Klaus pensò: questa è una cosa che non ho mai fatto.

Non stava stando fermo. Non stava aspettando. Non stava eseguendo o compilando o timbrando. Stava guardando un tramonto sull'Atlantico in un modo che non doveva niente a nessuno.

Era, capì, la prima cosa completamente libera che aveva fatto da quando ricordava.

* * *

Portava con sé quasi niente.

Due cambi di abiti. I tre libri. I microfilm nella fodera rinforzata della valigia più piccola. I documenti — il passaporto con il nome che Weiss aveva preparato, alcuni contanti in sterline che Carvalho gli aveva dato a Lisbona, l'indirizzo di New York su un pezzo di carta che avrebbe bruciato appena possibile.

E, in una busta sigillata nella tasca interna della giacca, una fotografia.

Non era la fotografia di Eleanor Powell — quella era rimasta nell'ufficio, nella cartella del 1936, nella cassetta della scrivania o forse già nella spazzatura, Klaus non lo sapeva. Era una fotografia dell'Astoria Kino, ritagliata da un vecchio numero del Berliner Illustrirte Zeitung che aveva trovato tra le sue carte. L'insegna luminosa, il portone, il marciapiede del Kurfürstendamm prima che le cose diventassero quello che erano diventate.

La guardò una volta, nel quarto giorno di traversata, tirandola fuori dalla busta con una cautela che capì essere sproporzionata all'oggetto. Poi la rimise nella busta e non la aprì più fino a New York.

Alcune cose funzionano meglio se le sai presenti senza doverle guardare.

PARTE QUARTA

L'ARCHIVIO

New York, 1941

XX.

Yorkville

New York si annunciò come una densità prima che come una forma.

Dal ponte del cargo, alle sei di mattina di un giovedì di ottobre, Klaus vide le luci prima di vedere qualsiasi cosa — una luminosità sull'orizzonte che non era il sole, troppo bassa e troppo diffusa, come se la città producesse la propria luce invece di riceverla. Poi, man mano che la Trindade si avvicinava al porto, le forme cominciarono a emergere dalla luminosità: i grattacieli di Manhattan, che Klaus aveva visto in fotografia e al cinema decine di volte e che erano esattamente come li aveva immaginati e completamente diversi.

Non era la scala — la scala era quella aspettata. Era la presenza fisica: quella concentrazione verticale di pietra e acciaio che sembrava ignorare deliberatamente le leggi che governano i posti dove gli esseri umani vivono normalmente.

La donna belga era sul ponte accanto a lui. La coppia di olandesi rideva di qualcosa. L'uomo est-europeo guardava le uscite del porto con la stessa intensità con cui Klaus guardava i grattacieli.

Klaus rimase sul ponte finché la città non fu abbastanza vicina da sentirsi — un rumore continuo, come un respiro, come qualcosa che non si ferma mai.

* * *

L'appartamento a Yorkville era piccolo e luminoso, al terzo piano di un palazzo dell'Ottantaseiesima Strada Est che aveva gli stessi balconi di ferro battuto di certe case di Berlino — non Berlino adesso, Berlino di vent'anni prima, quando le cose erano diverse.

Il quartiere era tedesco nel modo in cui certi quartieri americani lo sono: non per scelta ma per sedimentazione. Le insegne dei negozi, i menu dei ristoranti, le conversazioni sui marciapiedi avevano una familiarità che Klaus trovò, in modi diversi e quasi simultanei, confortante e inquietante. Confortante perché la lingua faceva meno fatica. Inquietante perché la lingua portava con sé tutto quello che aveva lasciato.

Abitava nell'appartamento da tre giorni quando il contatto di New York si fece vivo.

Si chiamava David Hirsch, aveva circa sessant'anni, e lavorava per quello che descrisse come un archivio di documentazione sul cinema europeo — un'istituzione che aveva sede in un palazzo della Cinquantasettesima Strada e che era finanziata, Klaus capì gradualmente, da una combinazione di fondazioni private, organizzazioni ebraiche americane e contributi che provenivano da posti che Hirsch non specificava.

«Quello che facciamo», spiegò Hirsch in un inglese che aveva ancora tracce di un'infanzia tedesca, «è raccogliere e organizzare documentazione su come il regime nazista ha condizionato la produzione culturale — dentro la Germania e fuori. Il cinema è il nostro caso principale, ma non l'unico.» Aveva le mani di chi ha lavorato con la carta per tutta la vita — carta, non schermi, non macchine. «Quello che lei ha portato è più

importante di quanto probabilmente realizzi.»

Klaus pensò ai sedici plichi di microfilm nella fodera della valigia. «Ho un'idea di cosa significano.»

«No, non ancora.» Hirsch non lo disse sgarbatamente — lo disse come un fatto. «Lo capirà quando vedrà come si connettono alle altre cose che abbiamo. Quando vedrà la mappa completa.»

Klaus pensò allo schema di Weiss — i cerchi connessi, le linee tratteggiate, il cerchio NY-arch. Lo stava guardando dall'altra parte adesso.

* * *

Il lavoro cominciò la settimana successiva.

Era lo stesso lavoro, in un certo senso: esaminare, classificare, documentare. Ma il materiale era diverso — non i plichi della mattina alla Reichsfilmprüfstelle, ma le cose che altri avevano portato prima di lui, le cose che arrivavano da altri canali, i documenti che l'archivio di Hirsch stava assemblando pezzo per pezzo da anni. Klaus portava la conoscenza del sistema dall'interno: sapeva come si leggevano certi tipi di documenti perché li aveva prodotti lui stesso.

Era come leggere la propria grafia in un libro che non sapeva di aver scritto.

Alcune delle cose che trovò nell'archivio lo sorpresero. Documenti che non sapeva esistessero. Corrispondenze che riempivano lacune nella sua comprensione del sistema. E alcune cose che riconosceva — non i documenti specifici, ma la categoria, il tipo, la struttura — e sapeva che erano stati prodotti nel suo ufficio, forse

sulla sua scrivania, forse passati sotto le sue mani senza che lui avesse capito cosa stesse guardando.

Un pomeriggio trovò la copia di una comunicazione interna della Reichsfilmprüfstelle datata 1937 — un documento di routine sulla gestione dei plichi, con il numero di protocollo e la firma del responsabile di turno. Non la sua firma: quella di un collega. Ma il timbro in basso a destra era il suo ufficio. Il suo timbro.

Rimase a guardarlo per qualche minuto. Poi lo classificò, lo inserì nella cartella giusta, e continuò.

XXI.

Ruth Harmon

Ruth arrivò a New York il 17 gennaio 1941, con due valigie e l'aria di chi sa di essere arrivata in un posto che non è la meta ma è abbastanza vicino.

Aveva lasciato Los Angeles con una scusa professionale — un progetto di sviluppo che richiedeva ricerche negli archivi della Columbia University, il che era plausibile se non si facevano domande, e alla MGM non le avevano fatte perché Ruth aveva costruito negli anni una reputazione di persona che sa quello che fa. Aveva consegnato le sue pratiche in corso, salutato i colleghi con la cura di chi sa che forse non tornerà, lasciato l'appartamento di Culver City con un accordo temporaneo col proprietario che era abbastanza vago da poter diventare permanente.

Aveva anche smesso di rispondere alle telefonate di Gyssling.

Le ultime due chiamate erano arrivate in novembre — dopo che in Germania certi meccanismi si erano inceppati, dopo che certe informazioni avevano raggiunto certi uffici a Washington attraverso canali che Ruth non conosceva nei dettagli ma la cui esistenza aveva contribuito a rendere possibile. Gyssling non aveva detto niente di diretto: aveva detto che alcune cose si erano «complicate» e che avrebbe apprezzato una conversazione. Ruth aveva detto che avrebbe richiamato. Non aveva richiamato.

L'avvocato di Washington — Marsh — le aveva detto, in una telefonata breve e sobria, che poteva andare dove voleva, che il suo contributo era stato «notato», e che se avesse avuto necessità di supporto c'era un ufficio a New York.

Ruth aveva preso nota dell'ufficio di New York e aveva prenotato un biglietto per il treno.

* * *

L'appartamento era nell'Upper West Side — un palazzo di mattoni rossi sulla Settantasettesima Strada, con un portiere che leggeva il giornale e non alzava la testa. La stanza era piccola, con un radiatore che sibilava nell'angolo e una finestra che dava su un cortile interno dove una quercia aveva trovato abbastanza cielo per crescere.

Ruth disfece le valigie con la metodicità di chi ha imparato che il disfare le valigie è un atto di volontà — ci si decide a stare da qualche parte solo quando si smette di vivere dai bagagli.

Poi sedette al tavolo e scrisse tre lettere.

Una a sua sorella vera, a Brooklyn — potevano vedersi presto, stava passando del tempo a New York per lavoro. Una all'ufficio di Marsh, con un indirizzo provvisorio. E una, breve, all'indirizzo che Rosenstein le aveva dato mesi prima — non un nome, solo un indirizzo in un palazzo della Cinquantasettesima Strada.

Aveva qualcosa da condividere, scriveva. Quando è possibile incontrarsi?

* * *

L'incontro con Klaus avvenne in un caffè dell'Upper West Side, il 28 gennaio 1941.

Hirsch li aveva informati separatamente — non i nomi, ma la descrizione: lei avrebbe riconosciuto lui dai capelli e dagli occhiali e dal fatto che sarebbe arrivato puntuale; lui avrebbe riconosciuto lei dal cappotto rosso e dal taccuino che teneva sul tavolo anche quando non scriveva.

Ruth arrivò cinque minuti prima.

Scelse un tavolo verso il fondo, con visuale sull'ingresso — una tattica talmente automatica ormai che non la pensava più come tattica. Ordinò un caffè e aspettò. L'uomo con gli occhiali e i capelli castani entrò alle dieci e trenta esatte, si guardò intorno con un'attenzione che Ruth riconobbe immediatamente — non la curiosità ordinaria, ma la valutazione rapida di chi è abituato a leggere gli spazi prima di occuparli.

La vide. Si avvicinò.

«Miss Harmon?»

«Signor —» Ruth esitò: Hirsch non le aveva dato un nome.

«Meiner», disse lui, con una decisione nella voce che sembrava dire: questo nome almeno è vero. Si sedette. «Hirsch mi ha detto che lavora nel cinema.»

«Ho lavorato nel cinema», disse Ruth. «Adesso lavoro sulla documentazione del cinema. È diverso.»

«In che senso?»

«Prima cercavo di fare buoni film. Adesso cerco di capire perché certi film non sono stati fatti.»

Klaus rimase in silenzio un momento. Poi disse: «Io ho lavorato per impedire che certi film arrivassero dove

avrebbero dovuto arrivare.»

«Lo so», disse Ruth. «E io ho lavorato per un sistema che si lasciava condizionare da chi cercava di impedirlo.» Prese il caffè. «Abbiamo qualcosa in comune.»

«Entrambi stavamo guardando la stessa cosa da lati opposti.»

Ruth non raccolse la formula. La trovava troppo pulita, e le persone troppo pulite la mettevano in guardia. «Lei lo fa spesso?» disse. «Mettere le cose in frasi che stanno in piedi da sole. Lei timbrava, io prendevo appunti. Non è la stessa parte del tavolo.»

Klaus rimase un momento in silenzio. Era la prima cosa che qualcuno gli diceva da mesi che non fosse né cortesia né minaccia. «No», disse. «Non è la stessa parte del tavolo.»

«Hirsch pensa che insieme potremmo vedere il disegno intero.»

«E lei cosa pensa?»

«Penso che Hirsch abbia quasi sempre ragione, e che la cosa sia irritante.» Ruth raccolse la borsa. Non gli aveva ancora concesso niente, e voleva che lo sapesse. «Lavoriamoci. Poi vedo se mi fido.»

XXII.

Il sistema, dall'altro lato

Lavorarono insieme per due settimane prima che la cosa esplodesse, e esplose in silenzio, come esplodono le cose tra persone che hanno imparato a non alzare la voce.

Ruth stava ordinando le copie carbone di un blocco di approvazioni del 1937. Ne prese una, la girò verso la luce, si fermò. Nell'angolo inferiore, in rilievo, quasi invisibile a chi non sapeva cercarlo: aquila, svastica, Reichsfilmprüfstelle Berlin.

«Questo è il suo ufficio.»

«Sì.»

«La sua firma?»

Klaus guardò. «No. Quella è di un collega. Ma è il mio ufficio. Materiale come questo lo timbravo io. Decine al giorno, per quasi quattro anni.»

Ruth posò il foglio. Quando parlò, la voce non aveva niente del tono con cui da due settimane confrontavano date e numeri di protocollo. «Io ero dall'altra parte di questo. I soggetti che a lei arrivavano in carta lucida da approvare, a noi tornavano indietro tagliati, o non tornavano. Ho passato quattordici anni a fare film che un suo collega, in un ufficio come il suo, decideva che non dovevano esistere. E adesso dovrei stare seduta a questo tavolo accanto all'uomo che abbassava il timbro.»

Klaus avrebbe potuto dire molte cose. Che aveva resistito a modo suo. Che aveva archiviato la circolare di Hartmann nella cartella sbagliata. Che alla fine aveva smesso, aveva fotografato, era scappato. Erano tutte

vere, e capì — con una chiarezza che gli arrivò come un freddo — che dirle sarebbe stata la cosa peggiore che poteva fare. Avrebbe trasformato una colpa in un'attenuante, e Ruth non era venuta da Los Angeles fin lì per ascoltare le attenuanti di un funzionario.

«Sì», disse soltanto. «Dovrebbe.»

Ruth lo guardò, e per la prima volta non con la diffidenza professionale del primo giorno ma con qualcosa di più nudo.

«Non le dirò che ero diverso dagli altri», disse Klaus. «Ho smesso troppo tardi e troppo poco, e prima di smettere ho fatto funzionare quel sistema meglio di chiunque altro in quell'ufficio, perché ero bravo e perché avere un compito mi risparmiava di pensare a cosa fosse. L'unica cosa che ho da offrirle è questa: so come funzionava dall'interno perché l'ho fatto funzionare io. Se non le basta, ha ragione lei, e me ne vado domani.»

Per un lungo momento Ruth non disse niente. Poi fece la cosa che spiazzò Klaus più di qualsiasi parola: prese la copia carbone, la guardò un'ultima volta, e la inserì nella cartella giusta — nella sequenza giusta, con la precisione di chi sa che un documento mal archiviato è un documento perso.

Lo stesso gesto che faceva lui. Il gesto del suo mestiere.

«Non basta», disse. «Ma non me ne vado io, e non se ne va lei. Quello che abbiamo qui vale più di quello che provo guardandola.» Tornò alla sua scrivania. «Continuiamo. Domani.»

Non era perdono. Era una decisione — e Klaus, che di decisioni prese dietro un bancone se ne intendeva,

riconobbe che era l'unica onesta che lei potesse prendere.

* * *

Lavorarono, dopo quella sera, con qualcosa di nuovo tra loro — più ruvido e più vero — e gradualmente capirono che quello che stavano costruendo non era solo un archivio. Era una mappa.

Non il diagramma di Weiss — quello era una mappa di relazioni, di strutture, di chi parlava con chi. Quello che Klaus e Ruth stavano costruendo era una mappa di un meccanismo: come funzionava dall'interno il sistema che aveva condizionato il cinema americano per quasi un decennio, dallo studio di Berlino alla sala di Hollywood, pezzo per pezzo, come due persone che avevano visto lo stesso meccanismo da angolature complementari e finalmente lo confrontavano.

Klaus portava la struttura burocratica: la Reichsfilmprüfstelle, il Reichsfilmdramaturg, la Vorzensur, i protocolli di comunicazione con i consolati. Ruth portava il lato americano: gli incontri con Gyssling, le liste di titoli e nomi, il meccanismo di autocensura che si era sviluppato negli studi come risposta alle pressioni consolari.

Le prime sessioni erano tecniche — scambio di informazioni, confronto di date e documenti, costruzione della sequenza cronologica. Ma gradualmente, man mano che la mappa diventava più completa, emergeva qualcosa che nessuno dei due aveva visto da solo.

* * *

«La Warner nel 1934 ha chiuso il proprio ufficio di distribuzione tedesco», disse Ruth, una sera che stavano lavorando fino a tardi nell'archivio di Hirsch. «È l'unico studio che lo ha fatto. Tutti gli altri hanno mantenuto accordi commerciali con la rete distributiva del Reich fino all'estate del 1940.»

«Ho i documenti sull'approvazione della Warner», disse Klaus. «Dal 1936 in poi non transitano più dalla Reichsfilmprüfstelle — il che conferma che non c'era più materiale da distribuire. Ma ho anche alcune comunicazioni del periodo precedente.» Aprì una cartella. «Nel 1933 e 1934, Gyssling si era incontrato con i dirigenti della Warner almeno quattro volte. Queste sono le note di quegli incontri.»

Ruth lesse le note. «Gyssling ha provato lo stesso meccanismo con tutti gli studi. La Warner ha detto no.»

«Ha detto no e ha perso il mercato tedesco.»

«E tutti gli altri hanno detto sì e lo hanno tenuto.»

Rimasero in silenzio per un momento. Quello che avevano davanti — scritto in documenti, confermato da entrambe le parti — era la prova di una scelta: ogni studio aveva avuto la possibilità di scegliere, e quasi tutti avevano scelto il mercato.

«Non erano mostri», disse Ruth. «Erano persone che avevano deciso che certi compromessi erano accettabili.»

Klaus non rispose. Guardò i documenti sul tavolo, le copie carbone allineate, e non trovò niente da aggiungere: la frase di Ruth era già un protocollo, redatto meglio di come l'avrebbe scritto lui.

* * *

La parte più difficile della mappa non erano i fatti. Erano le lacune.

Ruth aveva informazioni su venti incontri tra Gyssling e i dirigenti degli studi. Klaus aveva documentazione su diciassette di quei venti incontri — comunicazioni, note, richieste trasmesse ai consolati. I tre che mancavano erano quelli in cui era accaduto qualcosa di specifico: erano i tre incontri successivi ai quali certi film erano stati ritirati, certi soggetti erano stati abbandonati, certi sceneggiatori erano stati esclusi dai progetti.

«Questi tre incontri non hanno lasciato traccia scritta», disse Klaus.

«Perché non dovevano.»

«Sono le decisioni che entrambe le parti avevano interesse a non documentare.»

Ruth rimase in silenzio. «Le lacune sono la parte più eloquente», disse poi. «In ogni sistema di documentazione, quello che manca racconta più di quello che c'è.»

Klaus la guardò — era la prima volta che la guardava davvero, non come un interlocutore professionale ma come una persona che aveva detto qualcosa di preciso. «Vengo da un ufficio dove ho imparato a leggere le lacune prima dei contenuti», disse.

«E io vengo da un posto dove le lacune venivano create deliberatamente», disse Ruth. «Forse per questo riusciamo a vederle.»

Klaus pensò che, da quando era arrivato a New York, non avesse mai detto ad alta voce niente di così vero.

XXIII.

La fotografia

Il plico arrivò un mattino di febbraio.

Hirsch lo portò personalmente nell'ufficio che Klaus e Ruth dividevano al secondo piano dell'archivio — uno spazio piccolo, due scrivanie, una libreria che si riempiva rapidamente. Lo posò sulla scrivania di Klaus senza dire niente, con quel silenzio che Hirsch usava quando qualcosa era importante.

Klaus aprì il plico.

Era una fotografia di Eleanor Powell in Südsee-Nächte: carta lucida, bordi precisi, la danzatrice con il costume hawaiano che guardava qualcosa fuori campo con quella concentrazione assorta che Klaus aveva imparato a riconoscere anni prima, in un mattino di ottobre a Berlino, con il Prägestempel in mano che non era riuscito ad abbassare.

Nell'angolo inferiore sinistro, il timbro a secco. Aquila. Svastica. Reichsfilmprüfstelle Berlin.

«Come è arrivata qui?» disse Klaus.

«Attraverso diversi canali», disse Hirsch. «È materiale di documentazione. Qualcuno a Berlino l'ha inviata insieme ad altri materiali. Non so chi.»

Klaus tenne la fotografia in mano per un momento. Era la stessa fotografia — non poteva esserne certo, non c'era modo di distinguere una copia dall'altra — ma la sensazione era quella di qualcosa che aveva lasciato da qualche parte e che era tornato.

Ruth era nell'ufficio, stava leggendo qualcosa alla propria scrivania. Alzò la testa. «Che cos'è?»

Klaus gliela mostrò senza rispondere.

Ruth la prese, la esaminò. «Eleanor Powell.» Guardò il timbro. «Südsee-Nächte. L'ha mai visto, il film?»

«Due volte», disse Klaus. «La seconda volta ero seduto accanto a un uomo che prendeva appunti in inglese.»

Ruth lo guardò. «Weiss?»

«Weiss.»

* * *

Quella mattina Klaus non aprì un altro plico. Non compilò nessun modulo. Rimase seduto alla scrivania con la fotografia davanti a sé e cominciò a scrivere.

Non un rapporto — i rapporti li scriveva bene, li aveva sempre scritti bene, ma avevano qualcosa del documento che non era quello che stava cercando. Non una scheda burocratica. Qualcosa di diverso: la storia di come quella fotografia era arrivata lì, di cosa significava il timbro nell'angolo inferiore, di quanti uffici con scrivanie ordinate e funzionari in giacca grigia si nascondevano nell'innocenza apparente di un sorriso su carta lucida.

Scrisse la storia di Honolulu che diventava Südsee-Nächte. Scrisse del meccanismo attraverso cui il Ministero della Propaganda aveva condizionato le produzioni americane senza che nessuno dei due lati ammettesse mai quello che stava accadendo. Scrisse di Gyssling e delle sue lettere precise, del Reichsfilmndramaturg e delle sue linee guida preventive, dei fondi bloccati che finanziavano obbligazioni di Stato

mentre le gambe di Eleanor Powell ballavano nelle sale di Berlino. Scrisse di un funzionario in giacca grigia che timbrava sogni americani e che aveva smesso di timbrarne uno. Non scrisse il proprio nome. Non era ancora pronto per quello.

* * *

Ruth si alzò dalla sua scrivania verso mezzogiorno e si avvicinò. Rimase in piedi vicino alla scrivania di Klaus senza guardare quello che stava scrivendo — rispettava quella distanza che si rispetta quando qualcuno sta facendo qualcosa che non ha bisogno di essere osservato.

«Posso chiederle una cosa?» disse.

«Sì.»

«Quando ha smesso di timbrare quella fotografia — la prima volta, a Berlino — sapeva già quello che avrebbe fatto?»

Klaus rimase in silenzio un momento. «No», disse. «Sapevo solo che non potevo continuare a non fare niente. Non sapevo ancora cosa volesse dire fare qualcosa.»

«E adesso lo sa?»

Klaus guardò la fotografia sul tavolo. Eleanor Powell guardava qualcosa fuori campo — il momento prima del passo, quando il corpo sa già dove andrà.

«Adesso lo so.»

Ruth tornò alla sua scrivania. Nel pomeriggio cominciò a scrivere anche lei — non le lettere in codice alla «sorella», non i rapporti per Marsh: qualcosa di diverso, la propria versione della stessa storia, da Los Angeles

invece che da Berlino.

Erano due voci della stessa cosa, capì Klaus guardando Ruth scrivere. Due angolazioni della stessa mappa.

Non aveva mai fatto niente che servisse altrettanto, pensò.

XXIV.

Jazz non autorizzato

Fuori, New York continuava il suo rumore non autorizzato.

Era questa la cosa che Klaus notava di più — non i grattacieli, non la densità umana, non la velocità con cui la città si muoveva in modi che Berlino non si era concessa da anni. Era il rumore. Non il rumore della guerra, non il rumore del consenso obbligatorio, ma il rumore ordinario della vita che si accumula senza controllo, senza autorizzazione, senza il timbro di nessuno.

Qualcuno aveva messo su un disco nel negozio di sotto — jazz, ritmi sincopati, musica degenerata secondo la classificazione ufficiale del Ministero che Klaus aveva servito per quattro anni. Musica che nessuno aveva timbrato.

Klaus aprì la finestra un momento, solo per sentirla meglio.

* * *

Era una sera di marzo. L'archivio era chiuso — Hirsch andava via alle sei con quella regolarità dei vecchi abitudini — ma Klaus e Ruth erano rimasti. Succedeva spesso: rimanevano a lavorare dopo che Hirsch se n'era andato, con quella naturalezza delle persone che trovano il proprio ritmo in uno spazio condiviso.

Non era una storia d'amore. O non lo era ancora, o non lo era nel senso che richiede un nome — era qualcosa di

diverso e forse più raro: la comprensione di chi ha guardato lo stesso sistema da lati opposti e ha capito, nell'incontrarsi, che la comprensione condivisa è una forma di intimità che non ha bisogno di altri nomi.

Ruth stava leggendo una corrispondenza del 1937 — uno dei documenti che Klaus aveva portato da Berlino, che lei non aveva mai visto dall'altra parte. Klaus stava rileggendo quello che aveva scritto quella mattina, con quella cura del secondo sguardo che rivela sempre qualcosa che il primo sguardo aveva perso.

Dal negozio di sotto arrivava ancora il jazz. I ritmi sincopati avevano quell'urgenza allegra che non ha bisogno di essere autorizzata perché non ha bisogno di autorizzazione — è abbastanza urgente in se stessa.

* * *

«Stavo pensando», disse Ruth senza alzare la testa dal documento, «che quello che stiamo facendo potrebbe diventare qualcosa che qualcuno legge.»

Klaus alzò la testa. «Un rapporto?»

«Più di un rapporto. Più di una documentazione tecnica.» Ruth posò il documento. «Quello che lei ha scritto questa mattina — la storia della fotografia, del timbro, di come funzionava il sistema — non è un rapporto. È qualcosa che si legge.»

«Non ho mai scritto qualcosa che si legge.»

«No, ma sa come funziona il sistema dall'interno, e io so come funzionava dall'esterno, e insieme abbiamo qualcosa che nessuno ha ancora detto per intero.» Ruth riprese il documento. «I documenti tecnici li legge chi ha

già deciso di interessarsi. Quello che lei ha scritto stamattina lo legge qualcuno che non sa ancora che dovrebbe interessarsi.»

«E dirà anche questo?» Klaus indicò la finestra, la città, il rumore che saliva dal basso. «Che gli studi hanno ceduto prima ancora che qualcuno li costringesse. Che avevate anche voi un vostro ufficio della decenza, un vostro elenco di ciò che non si poteva mostrare. Che il paese che adesso fa rumore senza chiedere permesso, allora, il permesso lo chiedeva — e lo chiedeva a Berlino.»

«Dirà soprattutto questo», disse Ruth. «Un libro che assolve metà del mondo non vale la carta su cui è scritto. Non stiamo scrivendo la storia dei buoni contro i cattivi. Stiamo scrivendo la storia di come si cede, che è una storia di tutti.» Lo guardò. «È più scomoda. Ed è l'unica che serve a qualcosa.»

Klaus rimase in silenzio. Guardò la fotografia di Eleanor Powell che era rimasta sul bordo della scrivania per tutta la giornata — non l'aveva rimessa nel plico, non l'aveva archiviata.

«Musica degenerata», disse.

Ruth alzò la testa. «Come?»

«Quello che si sente dal basso», disse Klaus. «La classificazione ufficiale del Ministero era musica degenerata. Non si poteva suonarla, non si poteva diffonderla, non si poteva — tecnicamente — ascoltarla.» Fece una pausa. «Non serviva un timbro per sapere cos'era. Bastava sentirla.»

Ruth lo guardò per un momento. «E lei la sente?»

«La sento», disse Klaus.

Molto più tardi — era quasi mezzanotte — Klaus rimase solo nell'ufficio. Ruth era andata via un'ora prima, come chi va via sapendo di tornare. Klaus rimase seduto alla scrivania con le pagine di quello che aveva scritto davanti a sé e con la fotografia accanto. Fuori il negozio aveva chiuso, la musica era finita, ma New York continuava nel suo modo — meno jazz, più autobus, più voci dal marciapiede, più quella densità sonora di fondo che la città produceva ventiquattro ore su ventiquattro come un meccanismo che non ha bisogno di essere avviato perché non si è mai fermato. Pensò a Hartmann, con la livella per appendere i quadri e la certezza tranquilla di fare la cosa giusta. Pensò a Reck, che probabilmente stava ancora cercando. Pensò a Weiss, che non aveva mai saputo dove fosse davvero, e che probabilmente era ancora da qualche parte a raccogliere quello che serviva a chi poteva usarlo. Pensò a suo padre sulla Kantstraße, che misurava le dosi.

Poi smise di pensare a tutto questo — non perché non contasse, contava eccome — ma perché a un certo punto bisogna smettere di guardare indietro abbastanza a lungo da riuscire a girare la testa.

Si accorse che il pollice e l'indice della destra si sfregavano piano — il vecchio gesto, quello di Berlino. Quasi sorrise: le stesse mani, la stessa vanità di voler fare bene una cosa. Solo che adesso non c'era nessuna aquila da imprimere nell'angolo del sogno di qualcun altro. C'era una pagina bianca, e sopra di essa soltanto la sua precisione, finalmente al servizio di qualcosa che era suo.

Prese la penna.

Scrisse il proprio nome in cima alla prima pagina.

Poi continuò.

* * *

Fuori, New York faceva rumore senza chiedere permesso.

Era, aveva imparato, la cosa più sovversiva del mondo.

Epilogo

Prima la Stella

Culver City, 1939

Allo Stage 14 la luce non esisteva finché qualcuno non la decideva.

Fuori, sopra Culver City, c'era il sole della California — gratuito, democratico, sprecato su tutti allo stesso modo. Dentro, sotto le capriate d'acciaio del teatro di posa, il buio era la condizione di partenza, e ogni raggio andava richiesto, montato, orientato e pagato. Leo Adler trovava giusta questa disciplina. La luce che non costa niente non guarda nessuno in particolare. Quella dello Stage 14 sì.

Leo faceva il fotografo di scena per la Metro-Goldwyn-Mayer da cinque anni, e da sei non faceva più il ritrattista a Berlino. Le due cose erano collegate nel modo più semplice possibile: nel marzo del 1933 aveva capito, con la rapidità con cui si capiscono le cose che non si possono ancora dire ad alta voce, che nel suo paese stava cambiando chi decideva che cosa si poteva guardare. Aveva impacchettato due obiettivi, il cavalletto buono e il cognome, e se n'era andato prima che il cognome diventasse un problema.

Da solo non ce l'avrebbe fatta, e lo sapeva. C'era stato un uomo, in quel marzo — un conoscente di conoscenti, un tedesco che stava a Parigi e scriveva per un giornale di Francoforte, e che al telefono faceva domande troppo precise per essere soltanto un giornalista. Gli aveva procurato in nove giorni quello che i consolati

promettevano in nove mesi: un visto, un biglietto di terza classe, un indirizzo a Los Angeles. In cambio non aveva voluto niente, tranne una cosa: che Leo non facesse il suo nome, mai, con nessuno. Leo aveva mantenuto la promessa con tanta disciplina che certi giorni doveva sforzarsi per ricordarselo, quel nome. Poi guardava le proprie mani che facevano il mestiere che facevano, nel paese libero in cui lo facevano, e se lo ricordava benissimo.

A Los Angeles nessuno gli aveva mai chiesto niente. Gli avevano chiesto solo se sapeva fare le fotografie. Le sapeva fare.

Il suo mestiere, ridotto all'osso, era questo: decidere dove si posa la luce. Che è un modo gentile di dire: decidere chi si vede.

Quella mattina si girava il numero del coro. Sul pavimento lucido come acqua ferma, ventiquattro ragazze in costume delle isole ripetevano da tre ore lo stesso minuto e mezzo di coreografia, e ogni volta, al taglio, tornavano ai segni di gesso con la docilità stanca dei corpi ben allenati. L'aria sapeva di legno caldo, di lacca e di fumo di sigaretta. Il regista discuteva con l'operatore di un movimento di macchina che non gli piaceva. Era il momento che Leo aspettava da metà mattina: il momento in cui il film si ferma e la fotografia può cominciare.

«Tre minuti, Adler», disse l'aiuto regista, senza nemmeno voltarsi. «Non uno di più.»

Tre minuti. Leo aveva fatto carriera dentro quella frase.

La macchina era già pronta da un'ora — la grande 8×10 sul cavalletto, l'otturatore armato, il piano di posa scelto con l'elettricista capo durante la pausa caffè, quando gli altri fumavano e Leo indicava i punti del soffitto. Una fotografia di scena non è un momento rubato: è un momento ricostruito con tanta cura da sembrare più vero del vero. Il pubblico crede di vedere il film fermato a metà di un battito. Vede invece una cosa costruita apposta per lui, in tre minuti, tra un ciak e l'altro, da un uomo con un panno nero e un'idea precisa.

Così era ogni giorno. Così fu anche quel giorno — fino all'ultima lastra.

Leo batté due volte le mani, piano — non era un ordine, era un segnale che le ragazze del coro ormai conoscevano — e il ventaglio si compose. Ventiquattro corpi disposti su tre archi, le ginocchia a terra, le braccia aperte all'altezza giusta, i volti orientati di tre quarti verso un punto che non esisteva ma che tutti sul set chiamavano l'orizzonte. Al centro, Eleanor Powell si inginocchiò nel punto esatto che Leo non aveva avuto bisogno di indicarle, chiese «Dove le vuole le mani, signor Adler?», ricevette la risposta, sorrise verso l'obiettivo. Il baby spot scese obliquo e la trovò. Leo passò il pollice sull'orlo d'ottone dell'obiettivo — un mezzo giro lento; ufficialmente controllava la polvere, in verità era il suo modo di dire *adesso* — e scattò. Il colpo secco, metallo su metallo. La fotografia che l'ufficio pubblicità voleva: la stella che guarda il pubblico, il paradiso in vendita, tutti i denti del sorriso.

Era un buon lavoro. Leo lo sapeva fare a occhi chiusi,

ed era esattamente questo che da qualche tempo lo inquietava.

«Si torna», gridò l'aiuto regista. «Posizioni.»

Il ventaglio si sciolse. Le ragazze tornarono ai segni di gesso, il gaffer riaccese i riflettori del film, il set riprese il suo brusio di macchina che si rimette in moto. Leo aveva ancora una lastra caricata. Avrebbe dovuto sfilarla e coprire l'obiettivo — i tre minuti erano finiti, e la pellicola costava.

Fu allora che la vide.

La Powell era sul suo segno, in attesa del ciak, e non era più la donna della fotografia di un minuto prima. Il sorriso se n'era andato — non spento: *riposto*, come uno strumento tra un numero e l'altro. Aveva il peso già sul piede sinistro, le braccia basse, il mento appena sollevato, e guardava qualcosa fuori campo — il punto, oltre il bordo del set, dove tra quattro battute la coreografia l'avrebbe portata. Leo conosceva quel momento. L'aveva visto mille volte a Berlino, nelle danzatrici che fotografava tra le prove, e non era mai riuscito a metterlo su lastra: il momento prima del passo, quando il corpo sa già dove andrà e la mente è ancora altrove — un altrove privato, senza pubblico, senza vendita. Il momento in cui una ballerina non recita la danza: la *pensa*.

Era la cosa più vera che ci fosse su quel set. Ed era, per definizione, la cosa che nessuno gli aveva chiesto di fotografare.

Leo non decise. O meglio: lo decisero per lui sei anni di mestiere e un mezzo giro di pollice sull'ottone. Girò il

cavalletto di quel tanto, aprì il diaframma di un valore — la luce del film non era la sua luce, sarebbe dovuta bastare — e scattò senza chiedere il permesso a nessuno, perché il permesso era esattamente ciò che avrebbe ucciso la fotografia.

Il colpo secco dell'otturatore si perse nel brusio. Nessuno si voltò. La Powell non seppe mai di essere stata fotografata: un istante dopo il ciak la chiamò, e il corpo andò dove sapeva già di dover andare.

Sotto il panno nero, alla luce rossa del dopo, Leo trovò le due immagini una accanto all'altra. La prima era perfetta: il ventaglio, il sorriso, il paradiso in vendita. La seconda era vera: una donna sola dentro la luce di lavoro, che guarda fuori campo con una concentrazione che non si può dirigere, il peso già sul piede sinistro, il passo non ancora fatto ma già deciso da qualche parte dietro gli occhi. Sul bordo del negativo, con la matita da laboratorio, scrisse il numero di produzione, il trattino, e il progressivo della giornata: quarantadue. Lo scrisse dove lo scriveva sempre, nell'angolo in basso a sinistra — l'angolo che nessuno guarda, diceva il capo del laboratorio. Leo non era d'accordo. Gli angoli che nessuno guarda sono quelli dove il mondo lascia le firme importanti.

Il regolamento non scritto dell'ufficio pubblicità era semplice: la stella guarda il pubblico, il pubblico compra la stella. Le fotografie dove la stella guarda altrove morivano sulla scrivania di tre persone armate di matita blu. Leo lo sapeva. Mise la quarantadue in cima al plico lo stesso — non sotto, non in mezzo: in cima, dove una

fotografia o muore subito o convince qualcuno. Era tutto il potere che aveva, ed era più di quanto sembrasse: anche scegliere l'ordine di un plico è decidere dove si posa la luce.

Nel pomeriggio le stampe sarebbero passate alla pubblicità, e da lì — quelle sopravvissute — sarebbero entrate nelle buste di cartone rigido dirette agli uffici esteri della Metro. Leo conosceva la litania delle destinazioni perché una volta, per curiosità, se l'era fatta recitare da un impiegato della distribuzione: Londra, Parigi, Stoccolma, Lisbona, Buenos Aires, Sydney.

Berlino.

Si era fatto ripetere l'ultima. Berlino, sì — il mercato tedesco rendeva ancora, gli aveva detto l'impiegato con l'allegria di chi legge i numeri e non i giornali. Le fotografie partivano come tutte le altre, in buste uguali alle altre. Solo che laggiù, prima di arrivare nei foyer dei cinema, passavano da un ufficio. Leo non l'aveva mai visto, quell'ufficio, ma lo conosceva senza averlo visto, perché veniva dal paese che li inventava: un ufficio con i protocolli, i registri, e un timbro. Gli avevano raccontato — un collega emigrato come lui, che aveva ancora corrispondenza con l'Europa — che il timbro era a secco: niente inchiostro, solo il rilievo premuto nella carta, un'aquila che non sporca e non si cancella. Un'approvazione che si sente sotto i polpastrelli prima ancora di vedersi.

Leo ci pensò per la durata esatta di un gesto — il pollice che completava il suo mezzo giro sull'ottone, a macchina ormai scarica — e poi smise di pensarci,

perché il mestiere è il mestiere.

Ma il pensiero, come tutti i pensieri veri, non chiese il permesso di restare. Rimase lì, in un angolo — in basso, a sinistra: da qualche parte, dall'altro capo del mondo, un uomo che Leo non avrebbe conosciuto mai avrebbe preso in mano la quarantadue e l'avrebbe guardata con attenzione professionale. Avrebbe visto una donna che non guarda l'obiettivo, che guarda fuori campo, ferma nel mezzo secondo prima del passo. E lì si sarebbe deciso tutto, molto prima del timbro: o quell'uomo avrebbe visto soltanto una fotografia da vidimare — o avrebbe riconosciuto il momento, come lo riconosceva Leo, e per un istante sarebbero stati la stessa persona, due paia d'occhi ai capi opposti dello stesso sguardo.

Su questo, Leo non poteva niente. Il timbro sarebbe venuto dopo, con la sua aquila premuta nell'angolo che nessuno guarda.

Ma il momento prima del passo, quello, l'aveva già salvato lui.

Prima veniva la stella.

NOTA STORICA

La Reichsfilmprüfstelle

Istituita nel 1920 come organo di censura cinematografica della Repubblica di Weimar, la Reichsfilmprüfstelle fu trasformata dopo il 1933 in uno strumento di controllo ideologico. Ogni fotografia promozionale, cartolina di scena e locandina doveva transitare dal suo ufficio prima di raggiungere le sale cinematografiche tedesche. Il Prägestempel — timbro a secco con aquila e svastica — era lo strumento fisico di approvazione.

Georg Gyssling e la pressione su Hollywood

Georg Gyssling (1893-1965) fu console generale tedesco a Los Angeles dal 1933 al 1939. Utilizzò sistematicamente il suo ruolo diplomatico per fare pressione sui dirigenti degli studi cinematografici americani affinché evitassero qualsiasi rappresentazione negativa della Germania. Le sue lettere agli studi — molte conservate negli archivi della UCLA — sono documenti straordinari di diplomazia culturale coercitiva.

I fondi bloccati

I profitti realizzati dagli studi americani nelle sale tedesche erano soggetti a normative valutarie che ne impedivano il trasferimento fuori dalla Germania. Gli studi erano costretti a reinvestire quei proventi nel Reich — spesso in obbligazioni statali tedesche, contribuendo

indirettamente al riarmo. Fonte: Ben Urwand, *The Collaboration* (Harvard U.P., 2013).

Honolulu / Südsee-Nächte

Honolulu (MGM, 1939) con Eleanor Powell fu distribuito in Germania col titolo *Südsee-Nächte*. Eleanor Powell è una figura storica reale; la sua presenza in queste pagine è interamente finzionale.

La Vorzensur

Il meccanismo della pre-censura attraverso il Reichsfilmndramaturg è documentato in Thomas Doherty, *Hollywood and Hitler 1933-1939* (Columbia U.P., 2013). Klaus Meiner, Ruth Harmon, Martin Weiss e Friedrich Reck sono personaggi di finzione. Georg Gyssling, Eleanor Powell, Louis B. Mayer e le istituzioni descritte sono storici. Ogni citazione diretta attribuita a personaggi storici reali è finzionale.

Nota dell'autore

Questo romanzo è nato da una fotografia che possiedo. È una foto di scena di Südsee-Nächte — il titolo con cui Honolulu, della MGM, fu distribuito in Germania — e ritrae il coro del film schierato sotto le palme di un set hawaiano. Al centro della prima fila, inginocchiata, in un costume più chiaro e l'unica con i capelli chiari in mezzo a tante more, lo sguardo dritto nell'obiettivo, c'è Eleanor Powell: la stella del film, e la stella attorno a cui ruota anche questo libro.

Nell'angolo della carta lucida è impresso a secco, senza inchiostro, il timbro di vidimazione della Reichsfilmprüfstelle: l'aquila premuta nella carta, una pressione che si sente più di quanto si veda. La stessa immagine porta dunque due autorità sovrapposte — il leone della Metro-Goldwyn-Mayer che l'ha prodotta e l'aquila del Reich che l'ha autorizzata. Hollywood e Berlino che rivendicano lo stesso sorriso.

L'ho comprata, insieme ad altre fotografie timbrate, da un collezionista di Dortmund che aveva recuperato il materiale da un vecchio cinema chiuso. Non erano carte d'ufficio: erano foto di sala, di quelle che stavano nelle vetrine e negli atri, vidimate perché potessero essere esposte al pubblico. La mia fotografia ha vissuto, dunque, esattamente nel luogo intorno a cui ruota questo libro — la sala buia, lo schermo, le prime file.

Si data da sé. Quel timbro serviva a esporre la foto di un film americano in un cinema che ancora poteva

proiettarlo; e dopo il luglio del 1940 i film americani sparirono dagli schermi tedeschi, e la vidimazione non avrebbe più avuto ragione di esistere. È, in un certo senso, uno degli ultimi sogni americani vidimati prima che la finestra si chiudesse.

Klaus Meiner non è mai esistito. Ma una mano, in un ufficio, in un giorno della primavera o della prima estate del 1940, ha preso questa fotografia — il volto di Eleanor Powell al centro del coro — e vi ha impresso l'aquila. Questo libro è il tentativo di immaginare quella mano, e l'uomo a cui apparteneva.

Franz Botteri

FRANZ BOTTERI

IL TIMBRO E LA STELLA

*Berlino, 1939. Anche i sogni dovevano essere
timbrati.*

Esiste una fotografia: il coro di un film americano — *Honolulu*, uscito nella Germania nazista come *Südsee-Nächte* — con Eleanor Powell al centro, inginocchiata, l'unica su cui si posa davvero la luce. Nell'angolo, premuto a secco nella carta, senza inchiostro, c'è il timbro della censura del Reich: l'aquila. È anteriore al luglio 1940, quando i film americani sparirono dagli schermi tedeschi.

Da quel timbro nasce questo romanzo.

Klaus Meiner è la mano che lo ha impresso. Vidima sogni americani con la precisione di chi è bravo nel proprio lavoro — finché una ballerina che guarda fuori campo non gli mostra che cosa quel lavoro serve a cancellare. È la storia di come si diventa complici un timbro alla volta. E di come, qualche volta, si smette.

Un thriller storico sulla burocrazia del male e sul coraggio che arriva tardi, nato da un oggetto reale che l'autore tiene tra le mani.