

Intervista con Ursula K. Le Guin

Portland, Oregon, 22 Agosto 1998

Marina Camboni

Il contesto

L'intervista si è svolta il pomeriggio di un sabato d'agosto nel portico sul retro della casa di Ursula Le Guin al limite di Forest Hill Park, con davanti il suo giardino rigoglioso di fiori esotici e un vasto panorama di alberi, in fondo al quale si staglia Mount St. Helens. Il vulcano, dice subito la scrittrice indicandolo, quando eruttò qualche anno fa, portò terrore fra gli abitanti della città; da allora lei stessa lo scruta con un'attenzione non scevra di ansia. La squisita cortesia e il sorriso accattivante di Le Guin, un bicchiere di vino bianco a portata di mano, contribuiscono a creare un'atmosfera distesa e amichevole che favorisce la conversazione. Per due ore domande e risposte, risate e pensieri, si disperdono nell'aria tiepida, il suono delle parole talvolta sopraffatto dal tintinnio dei wind chimes mossi da improvvise folate di vento.

Come quasi ovunque in Oregon, la natura è una presenza fisica e materiale che si impone allo sguardo e alla mente delle interlocutrici. A consacrare questa presenza, e a concludere la serata, un'aquila reale segna col suo volo una traccia nell'orizzonte: intervistata e intervistatrice interrompono il dialogo e guardano fino a quando l'aquila non si dilegua. C'è ancora una natura selvaggia qui, dice Le Guin, lungo il fiume Columbia, nei boschi fitti di scuri alberi giganti che dalla costa del Pacifico si estendono fino alle montagne. E le aquile ne sono padrone, io penso, proprio come il vulcano, dalla cui bocca polvere e lapilli possono ancora esibirsi in un fuoco d'artificio primordiale. Diversamente dalle sequoie, che già Whitman aveva immaginato elevare il loro canto di morte e sottomissione alla civiltà avanzante, qui la natura ancora resiste e gli abitanti non sono più così sicuri che gli esseri umani possano decidere impunemente del destino della terra. MC. Durante la prima estate trascorsa all'Università dell'Oregon a Eugene scoprii che nella biblioteca centrale dell'Università, fra le raccolte spe-

ciali dell'Oregon Collection, c'era una intera sezione dedicata a Ursula K. Le Guin. Io la conoscevo come scrittrice di fantascienza, ma non l'avevo mai collegata all'Oregon. Fu allora che iniziai a leggere i suoi romanzi non solo come storie fantastiche ma come produzione di una scrittrice profondamente radicata nelle terre e nel clima culturale del Nord Ovest degli Stati Uniti. Signora Le Guin, può dirmi che cosa la ha condotta a scrivere opere di fantascienza?

*UKL. La fantascienza è una bella forma. Ci sono cose che si possono fare solo con la fantascienza. Il fantastico è per me il modo originario di raccontare una storia e la fantascienza è un genere di questo modo, un genere moderno e post-moderno. Le metafore sono molto utili nel raccontare una storia. Si possono fare delle cose simili a quelle da me fatte in *Always Coming Home*, ad esempio. Puoi giocare col tempo andando avanti di ventimila anni o puoi spostarti su un altro pianeta e giocare con quel pianeta. Sono tutti specchi, ma specchi molto utili. La fantascienza offre un tipo di specchio diverso da quello realistico.*

*MC. Ho riletto di recente *The Lathe of Heaven*, il suo romanzo ambientato a Portland, e lo ho trovato molto più effervescente di quanto mi ricordassi. Sembra un divertimento su un tema caro alla fantascienza: quello del potere della mente di cambiare il mondo esterno (penso, fra gli altri, a Ray Bradbury e a Philip K. Dick). I sogni di Orr creano diverse Portland. C'è anche molta ironia nella storia. Voleva scrivere un romanzo ironico?*

UKL. Sono contenta che pensi sia un romanzo

* Marina Camboni insegna Lingue e Letterature angloamericane presso l'Università di Macerata. Ha scritto su Virginia Woolf,

Gertrude Stein, Walt Whitman, di semiotica letteraria e di critica femminista.

divertente. Io ho sempre pensato che lo fosse ma i recensori l'hanno preso sempre molto sul serio. Tra l'altro ne è già stato tratto un film e ora ne stanno facendo un altro. Non so perché fra tutti i miei libri venga scelto sempre questo.

MC. *Mi è piaciuto il suo modo di muovere gli eventi avanti e indietro nel tempo, di mescolare i passati e i futuri della storia. E il personaggio del Dottor Haber, che rende possibile questo grazie alla sua macchina del tempo, è una sorta di comico e sfortunato Dr Faustus, che vuole usare la sua scoperta tecnologica per migliorare il mondo e invece finisce per provocarne la distruzione.*

UKL. Sì, il Dottor Haber ha le migliori intenzioni ma assolutamente nessuna fortuna. Conosce lo scrittore Philip Dick? *The Lathe of Heaven* è stato apertamente influenzato dall'opera di Philip Dick. *The Man in the High Castle* è probabilmente il suo lavoro migliore. Lì c'è un personaggio, un uomo d'affari giapponese, che si rifiuta di agire e che in un certo senso si comporta da taoista. Ci sono dei rimandi fra i romanzi di Philip e i miei. Noi due siamo esattamente coetanei e siamo cresciuti a Berkeley. Le consiglio di leggere i suoi romanzi anche se la sua opera ha degli alti e bassi. Ha avuto a un certo punto una visione ed è divenuto a mio parere molto strano. I suoi ultimi tre o quattro libri, a partire da *After Ubick*, fanno riferimento a questa visione in cui mi pare gli sia apparso San Giovanni il profeta e gli abbia parlato in greco. Da allora ha ritenuto che suo compito di romanziere fosse descrivere quanto aveva appreso in queste visioni. Phil aveva compromesso la sua mente con le droghe e penso che abbiano causato tutto questo. Ma molti lettori sembrano preferire proprio gli ultimi romanzi.

MC. *In The Lathe of Heaven lei gioca col mito. La storia d'amore tra il protagonista George Orr e la fidanzata Lelache mi ricorda il mito di Orfeo ed Euridice, particolarmente alla fine del romanzo. In tutte le sue opere, poi, gioca anche con i nomi. Nel romanzo il nome del protagonista, George Orr, fa pensare a George Orwell ma si collega anche a Ether, Or una delle storie della sua ultima raccolta di racconti, Unlocking the Air. Il titolo della storia è un gioco di parole grammaticale-geografico. Ether, e lo si capisce*

subito dopo l'avvio della narrazione, è una città dell'Oregon (OR), proprio come Omelas in Those Who Run Away from Omelas è un anagramma di Salem, la capitale dell'Oregon.

UKL. Ma questo è esattamente quel che io intendo per fantascienza: è un modo stupendo di giocare con le idee. E non solo con le idee.

MC. *Sembra che l'Oregon, il contesto fisico-geografico in cui vive, sia una notevole fonte d'ispirazione per lei. Nel romanzo Always Coming Home scrive che i Kesh vivono nella California del futuro. Le abitazioni dei Kesh, tuttavia, mi hanno fatto pensare agli indiani Chinook delle Gole del Columbia che vivevano in case scavate nel terreno. Le aveva presenti quando scriveva il romanzo?*

UKL. Le mie non sono case, sono templi e sono modellati sui Kiva del Sudovest. Lei sa che mio padre era un antropologo. Tutti i popoli della costa del Nordovest tendono a scavare nella terra dove poi infilano assi verticali sormontate da un tetto di legno. È un tipo di casa adeguato al clima: resistente alla pioggia, dato che piove moltissimo. I Kesh vivevano in case di legno, come ci sono da queste parti, ma le loro chiese, o templi, erano costruite come i kiva, essenzialmente sottoterra, con la luce che piove dal tetto. È un luogo meraviglioso in cui trovare la quiete che permette allo spirito di operare. La forma rotonda, la luce che giunge smorzata, la scala che porta verso l'alto, tutto contribuisce a creare un luogo dove andare a meditare e cercare lo spirito. Questo è tutt'altro che tipico.

MC. *Nel romanzo Always Coming Home i Kesh sono una piccola comunità anarchica che conduce un tipo di vita che definirei arcaico-utopica, ma che è collegata alle altre comunità della valle da un'autostrada informatica. La loro Città della Mente è insieme una memoria computerizzata e un nodo di comunicazione che lega le popolazioni della valle al resto del Mondo. Questo, tra l'altro, mi ricorda quanto lessi due o tre anni fa riguardo a dei villaggi di nativi canadesi, che erano stati collegati via computer. Nel suo romanzo lei ha anticipato tutto questo. Ma le chiedo: come riconcilia la "naturalità" della sua comunità immaginaria con l'uso dei mezzi tecnologici più sofisticati?*

UKL. Perché no? Purché non rovini la cultura.

Uno dei motivi per cui usavo esplicitamente degli elementi dell'architettura e della società indiana è che stavo tentando di scrivere un romanzo radicato nella terra del Nord California. È da lì che vengo, quella è la mia terra. Mi piace l'Oregon ma io sono della California, la Napa Valley è il mio *humus*. E volevo scrivere proprio di un popolo che viveva là. Non viviamo più nel modo giusto nella Napa Valley, la sfruttiamo. Vivevamo più in armonia quando ero bambina, quando vi si insediarono gli italiani del nord. Era un piacevole miscuglio di frutteti, colture di avocado e vigneti. Era come un pezzo di Toscana. Era coltivata stupendamente. Il solo popolo la cui letteratura è cresciuta da quel suolo sono gli indiani. Ci è rimasto ben poco dei loro canti e delle storie, ma abbiamo molta letteratura degli indiani della California. Non volevo assolutamente farmi passare per indiana. Non è qualcosa che io faccio. Gli indiani sanno portare avanti le loro istanze da soli. E tuttavia la loro letteratura, il modo in cui parlano delle cose, sono molto importanti per me. Anche alcuni dei loro costumi, il modo in cui vivevano mi affascina. Il loro vivere in piccoli gruppi, i loro continui conflitti, il loro uso simbolico delle parole: urlavano molto, brandivano oggetti, ma si uccidevano poco.

MC. *In Always Coming Home la lingua dei Kesh è tradotta in inglese dalla narratrice- archeologa. Alcune importanti parole restano non tradotte poiché hanno più di un senso e sono usate in diversi contesti; alcune sono metafore o simboli. Mi può dire perché lei, autrice del libro e creatrice della lingua, ha deciso che non potevano essere tradotte? Forse perché danno nome a oggetti ed esperienze che possono esistere solo in un mondo diverso da quello in cui viviamo?*

UKL. Perché noi pensiamo in parole e il nostro stesso pensiero trae forma dalle parole che usiamo e se voglio introdurre un concetto per cui non abbiamo parole, devo crearle; lo facciamo continuamente, facciamo molto bricolage linguistico. All'inizio la lingua dei Kesh non esisteva, ad ec-

cezione di alcune parole. È stato creato un intero vocabolario perché volevo avere musica e canzoni e quando Todd Barton¹ iniziò a comporre le canzoni, mi disse: "Ma non cantavano in inglese!" Così ho passato quasi un anno a inventare una lingua; una cosa divertente ma che ha richiesto tanto tempo. Ho inventato la lingua che ci serviva per la musica, ma il libro è stato tradotto prima che la lingua fosse inventata.

MC. *Visto che lei ha introdotto l'argomento, vorrei farle una domanda sulla traduzione. Nella nota introduttiva a Always Coming Home, per illustrare la difficoltà di tradurre una lingua non esistente, lei porta come esempio un testo antico come il Tao Tê Ching che, lei dice, ha avuto dozzine di traduzioni inglesi, nessuna delle quali potrà mai rendere il senso originario delle poesie. Questo riferimento sembra più che pertinente visto che, se non vado errata, lei non solo ha tradotto la lingua immaginaria dei Kesh ma anche quella ben precisa e storica del Tao.*

UKL. Sì, il mio ultimo libro è una traduzione da una lingua che non conosco. Ci devono essere una quindicina di traduzioni inglesi attualmente in stampa; ne ho anche una con i caratteri cinesi accompagnati da una traduzione parola per parola. Lavoro a questa traduzione da quando avevo vent'anni, è l'impresa di una vita. In seguito ho conosciuto uno studioso che traduce poesia cinese, un uomo gentile, poeta ed esperto di poesia. Non lo conoscevo personalmente, tutto è avvenuto a distanza, ma gli sono piaciute le poche traduzioni che gli avevo mandato. Gli ho chiesto: "È disposto ad aiutarmi se io mi impegno a tradurre seriamente l'opera intera? Aiutarmi quando semplicemente non capisco o quando l'ignoranza della cultura cinese mi porta lontano?" Lui ha risposto: "Certamente!". È stato un lavoro di collaborazione. Io avrei comunque fatto la traduzione, ma non l'avrei pubblicata se non avessi avuto l'aiuto di un vero esperto. Era difficile lavorare senza i suoi chiarimenti. Il *Tao* è un enigma, ma un enigma voluto, come l'*I Ching*, fatto in modo

1. Autore delle musiche e delle canzoni Kesh che accompagnano in audiocassetta il volume nell'edizione originale (New York, Harper and Row, 1985) e nella traduzione italiana (Sempre la valle,

trad. di Riccardo Valla, Milano, Mondadori, 1986).

che ciascuno possa leggervi la propria interpretazione. Penso che ciò sia intenzionale e come me la pensano molti altri studiosi di letteratura cinese i quali ritengono che questi testi siano volutamente opachi, oscuri, fatti in modo che ci si possa leggere dentro ciò che si vuole. La mia traduzione di Lao Tzu è rivolta ai lettori di oggi. Qualcun altro farà una traduzione differente per i lettori del futuro allorquando sarà necessaria una nuova traduzione. Puoi farlo, puoi tradurre e ritradurre. Tutte le traduzioni sono più o meno valide. Alcune sono più belle, altre più brutte, prive di vita, prosaiche. Mi ero stancata, e molto, delle brutte traduzioni. Questa è materia molto difficile, ma molto bella.

MC. *Nell'ascoltare quanto lei diceva mi è venuta in mente una delle metafore centrali dei suoi romanzi, quella del viaggio. Per lei il viaggio verso altri luoghi è sempre anche un viaggio di ritorno a sé; comprendere il resto del mondo, gli altri, è il modo migliore per raggiungere una comprensione profonda di sé. Ho pensato che questa lettura del viaggio potesse applicarsi anche a chi si avventura nell'impresa di tradurre, al lavoro di traduzione. Non crede che proprio come Shevek in *The Dispossessed*, o *Stonetelling in Always Coming Home*, quello della traduttrice e del traduttore sia anche un viaggio verso/entro il testo dell'altra/o (scrittore/scrittrice) in cui trovare non solo un mondo diverso ma le parole che li riporteranno a casa, ovvero a un modo differente di vedere se stessi, le parole della lingua madre, la propria cultura?*

UKL. Lo so. Sto lavorando a una traduzione di Gabriela Mistral, una scrittrice meravigliosa ma poco tradotta in inglese. Ho trovato in Mistral una voce che sento come mia ma che non è la mia voce. Rispondo così tanto ad alcuni dei suoi scritti che mi viene subito voglia di renderli nella mia lingua. È come una chiamata, un desiderio che porta a voler trasporre qualcosa nella propria lingua.

MC. *È stata di recente pubblicata una sua raccolta di racconti, *Unlocking the Air*. È stata tradotta in italiano?*

UKL. So che c'è una traduzione spagnola, ma mi piacerebbe vederla pubblicata anche in italiano.

MC. *Fra le letture del mio corso monografico, all'Università di Macerata, quest'anno figuravano *The Dispossessed* e *Always Coming Home*. Volevo rendere disponibili ai miei studenti anche le traduzioni italiane, ma ho scoperto che erano fuori stampa.*

UKL. Da qualche tempo ormai non sento il mio editore italiano, l'Editrice Nord, ma mi sorprende che abbia lasciato andare fuori stampa *The Dispossessed*.

MC. *Se penso al gioco di parole nel titolo della storia di cui parlavo prima, *Ether*, Or in *Unlocking the Air*, e ad altre trappole presenti nei suoi testi, non mi sorprende che i suoi traduttori trovino parecchie difficoltà.*

UKL. Sì, non mi è difficile immaginarlo. Naturalmente io infilo anche citazioni da scrittori antichi o contemporanei senza dichiararne l'origine. Semplicemente le intesso nel mio testo, ma questo deve far impazzire i traduttori che possono riconoscerle o no. In ogni caso deve essere molto difficile per chi traduce.

MC. *Che cosa pensa delle traduzioni italiane dei suoi libri?*

UKL. La trilogia *Earthsea* è stata tradotta molto male, naturalmente per quanto mi è possibile capire. Non ho neanche osato guardare la traduzione di *Always Coming Home*. Non mi è piaciuto il titolo. Il traduttore aveva fatto un buon lavoro con i libri precedenti, ma penso che *Always Coming Home* sia stato tradotto di corsa. I miei romanzi non hanno avuto un gran successo, in Italia. I soli libri che sono andati bene sono stati i miei libri per bambini, come *The Flying Cats*. Ci sono però un paio di traduttori – nella lingua giapponese e in quella danese – che mi scrivono per sottopormi i problemi incontrati nel tradurre. Il mio traduttore danese, in particolare, fa delle domande molto intelligenti e questo mi dà una gran fiducia. Distingue gli aspetti che lui non riesce a capire da quei problemi che sono invece inerenti alla complessità di ciò che scrivo e perciò mi chiede che cosa io intenda dire. Io glielo spiego e poi sta a lui trovare la soluzione nella sua lingua. È raro che un traduttore chieda chiarimenti. La maggior parte dei traduttori difatti lavora molto duro ma viene pagata assai poco, e questo incide

sulla qualità della traduzione.

MC. *Lei mi ha detto di essere stata in contatto con una rivista anarchica in Italia. Mi può dire di più?*

UKL. È stato *The Dispossessed* a mettermi in contatto con diversi gruppi anarchici. Mi hanno scritto e io ho iniziato a corrispondere con loro. Alcuni sembrano simpatici anche se mi dà l'idea che siano sempre in contrasto fra loro. Ora faccio però fatica a tenere in piedi tanta corrispondenza. C'è una piccola casa editrice a Roma, Eleuthera, che ha pubblicato delle mie cose. Sono semi-anarchici, persone garbate che pubblicano cose interessanti.

MC. *Come si definisce politicamente?*

UKL. Io non sono più niente. Non posso neanche più essere democratica. Naturalmente sono iscritta alle liste elettorali come democratica. Ma non c'è una sinistra, e men che meno una estrema sinistra; c'è una destra e una estrema destra. Penso che questa sia la tendenza ovunque. Non sta accadendo granché di nuovo. Io ero solita fare dimostrazioni, stavo sempre in marcia. L'ultima dimostrazione che si è tenuta a Portland è stata enorme. Era contro la guerra nel Golfo. È stata la più numerosa degli Stati Uniti ma i giornali, anche quelli locali, non ne hanno quasi parlato. E così si inizia a essere frustrati.

MC. *Lei è una scrittrice profondamente letteraria e profondamente politica. I suoi romanzi di fantascienza trattano sempre di problemi etici e politici. In *The Word for World is Forest* il suo sentimento ecologico e la sua avversione alla guerra nutrono una dura critica della civiltà americana e, più estesamente, di quella occidentale. In quali circostanze ha composto il romanzo?*

UKL. Ho iniziato a scrivere il romanzo quando mi trovavo in Inghilterra per un anno sabbatico. Avevo partecipato a numerose dimostrazioni contro la guerra in Vietnam, ma come straniera in Inghilterra sentivo di non poterlo più fare. L'Inghilterra non era coinvolta in quella guerra, lo erano invece gli Stati Uniti. Sentivo che non potevo dimostrare contro il mio paese, così mi trovai ad affrontare un dilemma morale: ero molto arrabbiata per quello che il mio paese stava facendo ma in Inghilterra non potevo fare niente. Perciò

ho scritto quel romanzo. Un romanzo iniziato con una rabbia profonda.

MC. *Se possiamo ritornare alla fantascienza, vorrei porle una domanda. Lei concorda che nella fantascienza è centrale, e forse peculiare, un rapporto spazio-tempo percepito o proiettato da un punto di vista cosmico e non solo storico?*

UKL. Si tratta di storie o romanzi, tutte opere di finzione sostanzialmente. Ma io includerei la storia. Un libro come *The Man in the High Castle*, ad esempio, è un libro che cambia la storia. Una posizione da Archimede: uno stare fuori del proprio tempo, del proprio spazio, della propria storia. Stare fuori ma vedere da una prospettiva più ampia.

MC. *Nel leggere i suoi romanzi ho notato che c'è un mutamento radicale fra le sue prime utopie o distopie e le sue ultime opere, un cambiamento che mi pare sia portato tanto da un rapporto differente fra spazio e tempo, che dal contemporaneo dislocamento degli esseri umani, che non occupano più il centro della prospettiva temporale.*

UKL. Sto cercando di porre gli esseri umani in una nuova prospettiva, di presentarli come parte della terra, del mondo. La fantascienza classica, quella dagli anni Trenta agli anni Cinquanta, pone al centro l'uomo conquistatore, l'uomo che sconfigge il cosmo. Io appartengo alla prima generazione di scrittori che in sostanza ha detto che tutto questo non ha senso, che ne abbiamo abbastanza di uomini e cosmo, abbastanza di conquiste. Una generazione che si è detta: "proviamo a rimettere insieme il cosmo anziché dominarlo!" Questa naturalmente è una posizione taoista. Per i taoisti l'umanità svolge un ruolo importante e di responsabilità, ma l'uomo non è padrone né centrale. C'è l'uno, il Tao, che porta al due, che è lo yin-yang, che porta al tre, che è il cielo, la terra e l'essere umano. Questo pone l'essere umano in terza posizione ed è molto differente dalla versione in cui Dio dice all'uomo: "Va' e governa il mondo".

MC. *In *The Dispossessed*, però, il tempo, piuttosto che lo spazio, domina la storia.*

UKL. Sì, *The Dispossessed* è un romanzo sul tempo. Il protagonista è un fisico del tempo. Al

momento della composizione sapevo che cosa pensava Shevek, sapevo davvero quali erano le sue idee. Ora non ne sono più sicura. So però che si occupava del tempo come continuum e del tempo come freccia, ovvero come unidirezionalità e cercava di riconciliare i due aspetti. Lei ha sicuramente ragione. Se lo spazio è centrale il tempo e la storia, le stagioni e le età ruotano intorno a esso.

MC. *I critici hanno rilevato che in The Dispossessed lei è molto vicina alla teoria di Prigogine. Io ho anche notato la straordinaria affinità fra le sue posizioni e quelle di Fritjof Capra in The Tao of Physics. Aveva presente l'opera di questo fisico, anche lui di Berkeley?*

UKL. Io l'ho incontrato a Bloomington, Indiana, e ho pensato che fosse un uomo simpatico. Abbiamo avuto una conversazione interessante, ma non siamo divenuti amici. D'altronde ci siamo incontrati solo una volta. Ho letto il *Tao of Physics*, ma non è stata una delle miei fonti. Ho letto diversi libri sul tempo per scrivere quel romanzo, ma adesso non mi ricordo più i titoli.

MC. *In The Dispossessed Shevek e la moglie Takver rappresentano un rapporto armonico tra spazio e tempo, il punto di equilibrio fra qui e altrove, fra passato e futuro. Takver nel romanzo ha un gran senso dello spazio, io penso che rappresenti proprio lo spazio. Cosa mi può dire di lei?*

UKL. Che lei è dove è.

MC. *In Always Coming Home i Kesh vivono in un tempo che potrebbe essere passato o futuro. Non gli esseri umani ma la terra, un luogo ben preciso e non uno spazio astratto, sta al centro del tempo. Io ritrovo in questo un totale capovolgimento delle tradizioni occidentali come pure delle convenzioni della fantascienza. È d'accordo?*

UKL. Io dico che ciò che è, è ora, in questo momento.

MC. *In Always Coming Home lei lascia che sia il lettore o la lettrice a costruire il proprio testo, con l'aiuto ovviamente delle immagini stampate e dell'audio-cassetta con i canti Kesh che accompagna il testo scritto. Il suo può essere considerato un testo complesso, ipermediale, un'opera post-moderna. In che*

modo tutto questo si concilia con la sua affermazione in "The Carrier Bag Theory of Fiction" "che la forma propria, naturale, adatta a un romanzo potrebbe essere quella di un sacco, una sporta? Non le nascondo che ho subito associato il romanzo a una borsa della spesa.

UKL. Certo, si potrebbe dire che *Always Coming Home* è una sorta di borsa della spesa. Lo si può leggere nell'ordine che si vuole. La lettrice o il lettore può affondare la mano nel testo, tirare fuori qualcosa e mangiarla.

MC. *In che modo si combina una teoria narrativa tanto sofisticata con immagini semplici come quella del romanzo come contenitore, come sporta portata da una donna?*

UKL. Io faccio riferimento a quanto ha scritto la storica Gerda Lerner secondo cui la sporta, o un sacco contenitore, è stato l'attrezzo o strumento originario. La prima cosa di cui si ha bisogno è qualcosa in cui mettere il cibo, in modo da portarlo a casa, se hai una casa e se devi dare da mangiare ad altre persone. Qualunque sia il modo di ottenere il cibo, si deve pur trovare il sistema di portarlo a casa. Adesso è una borsa della spesa. In inglese "carrier bag" è un termine antropologico con cui ci si riferisce all'oggetto che si usa per trasportare le cose, e copre anche l'attuale sacchetto di plastica o di carta.

MC. *Nel leggere le sue recensioni dei racconti di Italo Calvino e della raccolta di fiabe italiane da lui curata mi sono resa conto di quanto importanti le sue opere, non solo la sua teoria, siano negli Stati Uniti. Ho anche notato una grande affinità fra l'opera di Calvino e il suo Always Coming Home, il suo testo più sperimentale, dove sono raccolti racconti popolari, poesie, canzoni, rituali e una novella.*

UKL. L'ho letto per la prima volta quando avevo circa sedici o diciassette anni, all'epoca in cui i suoi primi libri furono tradotti qui. Ho letto in inglese *Il barone rampante*, perché allora non leggevo ancora l'italiano. Ho letto i suoi primi libri, non i primissimi, quelli del giovane comunista, e ho pensato: "questo è il modo di scrivere". Amo Calvino ma ci sono alcuni suoi libri che non amo perché sono troppo intellettuali. *Palomar*, ad esempio, e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. È un bel libro ma il mio libro preferito è *Le città*

invisibili. Quello è il libro che mi piacerebbe scrivere.

MC. Nella sua recensione di *Difficult Loves*² di Calvino lei fa un'osservazione interessante riguardo al modo in cui lo scrittore, pur rappresentando il desiderio sessuale di un uomo, lo consideri un universale, una "umana beatitudine". "Un tempo – lei scrive – il 'nudo' poteva significare 'bellezza', ma ai nostri giorni è più probabile che ci troviamo di fronte a una donna nuda dipinta da un uomo vestito". Questa affermazione è in sintonia con alcune riflessioni da me fatte di recente mentre lavoravo al mito di Pigmalione nella sua versione pre-raffaellita e alla revisione operata da H(ilda) D(oollittle) che scrive del desiderio della scrittrice e del rapporto fra artista e oggetto rappresentato. Mi ha colpito, anche in questa occasione, constatare come il passare del tempo e la crescente importanza della voce artistica femminile non abbiano cambiato né la considerazione che gli uomini hanno dell'opera delle donne, né lo sguardo né le modalità di rappresentazione del desiderio maschile.

UKL. Ha ragione. Questo vale anche per Calvino. Ma ciò che mi rammarica di Calvino è che lui sembrava capace di cogliere i sentimenti di una donna. Ricorda la donna del racconto "L'avventura di una bagnante" che perde il pezzo di sotto del suo bikini? Io ho apprezzato l'attenzione con cui ha raccontato la paura, la modestia, la vergogna, lo stare a galla nel mare. È una storia molto tenera, forse un po' voyeuristica ma bella. Ma gli uomini vengono viziati. È per questo che faccio costantemente riferimento a Virginia Woolf. Mi conforta sempre in queste circostanze ripensare alle sue parole: "gli uomini – scrive – se non li rifletti al doppio della loro grandezza ti accusano di ignorarli".

MC. Dato che cita Virginia Woolf, c'è una domanda che ho sempre desiderato farle. Mi ha sempre colpito che nei suoi romanzi, connesso con il viaggio, anzi potrei definirlo ragione stessa del viaggio, è il desiderio del o della protagonista di comunicare, di creare con-

nessioni fra popoli e fra persone, di abbattere le barriere, siano queste fisiche, mentali o linguistiche. La sua enfasi sulla comunicazione mi ha sempre fatto pensare a Virginia Woolf. In *The Waves*, Woolf con l'immagine delle parole che premono per uscire dalla gola, con l'immagine della frase che, come un uccello, vola nello spazio vuoto tra gli interlocutori, ci fa capire che le parole creano non solo comunicazione ma anche comunione. Una comunione perfetta con Mrs. Ramsay è anche quanto la pittrice Lily Bart cerca in *To the Lighthouse*. Perché la comunicazione, il comunicare è così importante nei suoi romanzi? Cerca anche lei di raggiungere la comunione per questa via?

UKL. Non saprei come rispondere. Non certo a livello personale, io sono una persona molto introversa, separata. Ma le parole sono il mio modo per giungere agli altri. È questo il modo in cui io tocco le altre persone. E naturalmente è anche la mia arte. Anche da questo punto di vista Woolf è importante, è un sostegno per me perché lei sapeva che si deve imparare a scrivere. Ci vuole una vita intera per imparare come dire una cosa anche semplice.

MC. Signora Le Guin, i suoi romanzi e racconti, pur fantastici o fantascientifici, non invitano all'evasione, piuttosto contribuiscono a creare maggiore consapevolezza. Ho l'impressione che, proprio come gli atti di parola, le sue narrazioni comportino da parte dei lettori delle risposte precise, dei comportamenti adeguati. Costruisce i suoi mondi fantastici perché i lettori in quelli vedano i limiti del mondo reale e le possibilità di cambiamento?

UKL. Io creo delle alternative. Mostro l'esistenza di possibili alternative. Probabilmente il succo del mio messaggio al mondo è che non c'è solo un modo per fare le cose. Che ci sono alternative. E che è divertente trovare alternative. Una volta che si inizia, il divertimento è grande e grande è il piacere estetico: pensare in un modo differente, pensare a un modo diverso di fare le cose, immaginare come potrebbe essere.

MC. Finora le ho domandato delle idee dei suoi libri,

2. Titolo dato a una scelta dei racconti scritti da Calvino fra il 1945 e il 1960 (New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1984).

ma i suoi romanzi sono anche scritti con grande ricercatezza di metafore, di stile, di struttura, sono un grande contributo alla letteratura di lingua inglese e alla letteratura americana.

UKL. Sono stata trattata con cortesia dai miei critici, specie se si considera la stranezza di ciò che scrivo e il fatto che non do molta retta a quanto mi suggeriscono di fare, ma sento che c'è un'area della mia scrittura che è stata in qualche modo ignorata: il fatto che nasce da un progetto estetico. Io

voglio fare qualcosa che ha forma, farlo per la gioia di farlo e perché chi legge provi a sua volta gioia nella lettura. Perciò ogni volta che vengo costretta a parlare delle mie idee io dico, sì le idee ci sono, sì c'è anche in qualche modo un impulso didattico, una voglia di condividere delle idee, ma nella sostanza io volevo fare qualcosa di bello. E ogni artista che faccia qualcosa di bello desidera solo mostrarlo agli altri e dire: "guardate, non è bello?".