

BIGSUR

[66]

Ursula K. Le Guin
I sogni si spiegano da soli.
Immaginazione, utopia, femminismo

titolo originale: *Dreams Must Explain Themselves.*
The Selected Non-Fiction of Ursula K. Le Guin
selezione, cura e traduzione di Veronica Raimo

© Ursula K. Le Guin, 2018

© SUR, 2022

Tutti i diritti riservati

Edizioni SUR
viale della Piramide Cestia, 1/c • 00153 Roma
tel. 06.83982098
info@edizionisur.it • www.edizionisur.it

I edizione: maggio 2022

ISBN 978-88-6998-306-1

Progetto grafico: Falcinelli & Co.

Composizione tipografica degli interni:
Adobe Caslon Pro (Carol Twombly, 1990)

Ursula K. Le Guin

I sogni si spiegano da soli
Immaginazione, utopia, femminismo

a cura di Veronica Raimo

Discorso di accettazione
del National Book Award
(1972)

Sono molto felice, orgogliosa e sorpresa di ricevere il National Book Award riservato alla letteratura per ragazzi con il romanzo *Il signore dei draghi*.

Non conosco gioia più grande che condividere questo onore – come è giusto che sia – con tutti coloro che sono stati fondamentali per la scrittura e la pubblicazione del libro grazie al loro lavoro, alla loro pazienza e alla loro costante fiducia: la squadra di Atheneum Press, soprattutto il mio editor Jean Karl e l'illustratore Gail Garraty, la mia agente letteraria, Virginia Kidd, e in fondo alla lista, ma prima di ogni altro: mio marito e i nostri figli.

E sono felice di avere il privilegio di condividere questo onore, se mi è concesso, con gli scrittori e le scrittrici, non soltanto nel campo della letteratura per ragazzi, ma anche in quello ancora meno rispettabile della fantascienza. Perché non sono soltanto una scrittrice che si occupa di fantastico

ma anche di fantascienza, e per quanto possa sembrare strano, sono orgogliosa di entrambe le cose.

Noi che ci intratteniamo volentieri con gli hobbit e raccontiamo storie di omini verdi siamo abituati a essere considerati alla stregua di meri intrattenitori, o a essere fieramente accusati di escapismo. Ma credo che forse le categorie stiano cambiando, insieme ai tempi. Un pubblico sofisticato di lettori sta accettando il fatto che un mondo improbabile e incontrollabile finirà per produrre arte improbabile e iperteoretica. A questo punto, forse, il realismo è il mezzo meno adeguato per comprendere o rappresentare le incredibili realtà della nostra esistenza. Scienziati che creano un mostro in laboratorio, bibliotecari nella biblioteca di Babele, maghi incapaci di fare un incantesimo, navicelle spaziali che non riescono ad attraccare su Alpha Centauri: potrebbero essere tutte metafore precise e profonde della condizione umana. Chi si occupa di fantastico – che utilizzi gli antichi archetipi del mito e della leggenda o quelli più moderni della scienza o della tecnologia – potrebbe discettare, con la stessa serietà e in maniera molto più diretta di chi si occupa di sociologia, della natura umana per come è vissuta, per come potrebbe essere vissuta e per come dovrebbe essere vissuta. Perché in fondo, come hanno affermato le grandi menti scientifiche, e come tutti i bambini e le bambine sanno, è soprattutto grazie all'immaginazione che acquisiamo percezione, compassione e speranza.

I sogni si spiegano da soli (1973)

Andy Porter mi ha chiamato qualche mese fa per dirmi quello che sperava scrivessi per la sua rivista, *Algol*. La chiacchierata è stata piacevole per quanto disturbata da una linea difettosa, svariate intrusioni da questo capo del telefono a opera di una persona desiderosa di biscotti e attenzioni, e un certo livello di incomprensioni. Andy continuava a dirmi cose del tipo: «Racconta ai lettori qualcosa di te», e io continuavo a rispondere: «Cioè? Perché?»

C'è gente che sa parlare al telefono. Deve riporre una grande fiducia nell'apparecchio. Per me il telefono serve a prendere un appuntamento dal dottore e a cancellare un appuntamento dal dentista. Non è un mezzo di comunicazione umana. Non riesco a stare lì in corridoio con un ragazzino e un gatto che mi gironzolano tra le gambe, che si mettono a saltellare e fare le fusa chiedendo biscotti e croccantini, e al tempo stesso spiegare a una voce disincarnata che mi parla all'orecchio che lo spettro junghiano di intro-

versione/estroversione può essere efficacemente applicato non soltanto agli esseri umani ma anche a chi scrive. E cioè, ci sono scrittori e scrittrici che desiderano parlare di sé stessi, ne hanno bisogno, non so, tipo Norman Mailer, e poi c'è chi invece desidera e ha bisogno di privacy. Privacy! Che concetto elitario, vittoriano. Di questi tempi sembra passato di moda quanto la modestia. Ma non riesco a esprimere tutti questi concetti al telefono, non mi viene. Né riesco a dire (per quanto ci abbia debolmente provato, più o meno nel momento in cui la linea si è interrotta, probabilmente perché il gatto disperato aveva deciso di mettersi a mordicchiare il filo del telefono) che la comunicazione è una faccenda piuttosto complessa, e che alcuni di noi introversi hanno risolto il problema in modo curioso, non del tutto soddisfacente, ma interessante: comunichiamo (con chiunque a parte poche persone) tramite la scrittura, anche indirettamente. Come se fossimo sordomuti. Non solo tramite la scrittura, ma indirettamente tramite la scrittura. Scriviamo storie con personaggi immaginari in situazioni immaginarie. Poi le pubblichiamo (perché, nel loro strano modo, sono atti comunicativi: rivolti ad altri). E poi c'è gente che le legge e ti chiama per chiederti: Ma tu chi sei? Dicci qualcosa di te! E noi rispondiamo: Ma l'ho fatto. Sta tutto lì, nel libro. Tutto quello che conta. – Ma te lo sei inventato! – Inventato a partire da cosa?

È stato a questo punto che io e Andy non ci siamo capiti bene. Lui voleva che parlassi della trilogia di Terramare, che ne raccontassi il background, e mi ha detto (scusami Andy se non cito correttamente) una cosa del tipo: «La gente è curiosa di sapere come hai progettato il mondo di Terramare, e come hai sviluppato i vari linguaggi, come tenevi le liste dei luoghi e dei personaggi, cose del genere». Al che io ho risposto con un mezzo balbettio di cui ricordo

una sola frase: «Ma non ho progettato un bel niente! L'ho trovato».

Andy (con una certa naturalezza): «E dove?»

Io: «Nel mio subconscio».

Ora che ci penso, forse dovrei aggiungere qualcosina in merito. Io e Andy ci siamo meravigliati a vicenda perché avevamo concezioni diverse e non verificabili su come funzionasse il processo di scrittura. Erano concezioni talmente diverse che la loro collisione ha generato un piccolo shock. Erano entrambe del tutto valide, solo metodologicamente diverse. Visto che però della mia non si parla nei manuali di scrittura creativa, forse c'è bisogno di qualche spiegazione.

Ho scritto per tutta la vita, e per tutta la vita (senza che fosse una decisione consapevole) ho evitato di leggere consigli di scrittura. Lo *Shorter Oxford Dictionary* e i manuali di Follett e Fowler rappresentano il mio unico arsenale di strumenti.¹ Però, leggendo, insegnando e parlando con altri scrittori e altre scrittrici si arriva comunque a un certo livello di consapevolezza tecnica. La tecnica più lontana dalla mia, quella dall'altra parte dello spettro, è proprio quella basata su piani, liste e descrizioni preliminari. La tecnica per cui va tenuto un taccuino dove appuntare la descrizione di tutti i personaggi prima di dar inizio alla storia: quanto pesa William e dove è andato a scuola, come porta i capelli e quali sono i suoi tratti dominanti.

Non è che io non abbia dei taccuini dove giochicchio

1. (1989) Ora uso Fowler e Follett più di rado, perché li trovo troppo autoritari. *Elements of Style* di Strunk e White, corretto e corredato da *Words and Women* di Miller e Swift, è la mia guida per l'inglese, la bussola che non mi fa mai perdere. Una copia di seconda mano dell'*Oxford English Dictionary* in due volumi si è rivelata una fonte infinita di apprendimento e piacere, ma lo *Shorter Oxford* è ancora ottimo per aggiustatine rapide.

con idee di trama come fanno i cani con gli ossi: abbaio, ringhio e spesso le seppellisco per poi ritirarle fuori. Inoltre, durante la stesura di un'opera, spesso prendo degli appunti riguardo a un certo personaggio, specialmente se si tratta di un romanzo. Ho una memoria pessima e magari mi sono appena resa conto di una cosa rispetto a un personaggio ma non è quello il punto giusto dove inserirla nel libro, e allora me la segno per il futuro, un appunto del tipo:

W. non appr il comp di H. – Rimpr!!

E poi perdo l'appunto.

Ma non butto giù delle descrizioni in anticipo, e mi sentirei ridicola, persino in imbarazzo, a farlo. Se il personaggio non mi è così chiaro da sapere tutte *quelle cose* sul suo conto, come faccio a scrivere su di lui? Che diritto ho di descrivere cosa ha fatto William quando Helen gli ha morso il ginocchio se non ho nemmeno idea di che aspetto abbia, del suo passato e della sua psiche? Se non lo conosco da capo a piedi come conosco me stessa? Perché in fondo William sono io. Parte di me.

Se William è un personaggio degno di scrittura, allora esiste. Di sicuro esiste dentro la mia testa, ma in maniera autonoma, con una sua vitalità. A me non resta da fare altro che osservarlo. Non lo progetto, non lo compongo pezzo dopo pezzo, non faccio l'inventario. Lo trovo.

Ed eccolo lì, Helen gli morde il ginocchio e lui fa un colpetto di tosse e le dice: «Non mi pare affatto pertinente, Helen». Cos'altro potrebbe dire trattandosi di William?

Questo atteggiamento verso l'azione, la creazione, è infatti piuttosto basico, riflette chiaramente un impulso basilare, lo stesso da cui ha origine l'interesse per *l'I Ching* e la filosofia taoista evidente in molti miei libri. Il mondo taoista è ordinato, non caotico, ma il suo ordine non è imposto dall'uomo o da una divinità personale compassionevole.

La vera legge – etica ed estetica, così come scientifica – non è imposta dall’alto tramite un’autorità ma è insita nelle cose e va trovata, scoperta.

Per tornare tortuosamente a Terramare: questa tecnica anti-ideologica, pragmatica si applica sia ai luoghi che alle persone. Terramare non è stata un’invenzione deliberata. Non è che ho pensato: «Ehi, wow: le isole sono archetipiche e gli arcipelaghi sono superarchetipici, quindi, dai, costruiamo un arcipelago!» Non sono un’ingegnera, ma un’espploratrice. Terramare è una scoperta.

I progetti, se fatti per bene, normalmente nascono in modo organico; le scoperte avvengono un pezzetto alla volta. Progettare nega il tempo. Scoprire è un processo temporale. Ci possono volere anni e anni. Ci sono ancora esploratori in Antartide.

La storia della scoperta di Terramare è andata più o meno così:

Nel 1964 ho scritto un racconto chiamato «La parola dello scioglimento» che parlava di un mago. Cele Goldsmith Lalli l’ha comprato per *Fantastic*. (Cele Lalli ha dato a me e a un mucchio di altra gente il nostro battesimo nella fantascienza, era una delle editor più sensibili e coraggiose che il settore abbia mai conosciuto.) Non ricordo bene se la cosa avesse risalto nella storia, ma nella mia testa era chiarissimo che si svolgeva su un’isola, un’isola in mezzo ad altre isole. Non avevo prestato molta attenzione all’ambientazione, come se (per dirla alla William) non fosse pertinente, e avevo sviluppato solo certe regole di magia funzionali al discorso insignificante di quel racconto insignificante.

Subito dopo ho scritto un racconto, «La legge dei nomi», in cui sia le isole che le regole di magia erano di gran lunga più sviluppate (Cele ha pubblicato anche quello).

Era un racconto allegro (l'altro era tetro), e mi sono divertita un po' a giocare con il paesaggio e con le vecchie isole che bevevano il tè rushwash, ecc. Era ambientato su un'isola chiamata Sattins, che sapevo far parte del gruppo periferico a est dell'arcipelago maggiore. Il personaggio principale, un drago chiamato prima Mr. Underhill e poi, dopo aver svelato la sua natura, con il vero nome di Yevaud, proveniva da un'isola più a ovest chiamata Pendor.

Non mi sono interessata granché di tutti gli altri isolotti che dovevano esserci tra Sattins e Pendor, e a nord e a sud di loro. Non erano coinvolti. Però avevo la netta sensazione che l'isola della «Parola dello scioglimento» si trovasse a nord di Pendor. Ora non saprei dire con sicurezza quale sia l'isola su cui sono sbarcata per prima. I successivi viaggi di esplorazione hanno complicato parecchio la mappa, tanto che il primo approdo è difficile da ristabilire con esattezza, così come quello dei norreni nel Nuovo Mondo. Però Sattins c'è sulla mappa, in alto, sopra l'Orizzonte Est, tra Yore e Vemish.

Nel 1965 o 1966 ho scritto un racconto più lungo su un principe che viaggiava attraverso l'arcipelago partendo dall'isola centrale, Havnor, alla ricerca dell'Estremo. Si dirige a sud-ovest verso il mare aperto, oltre tutte le isole, e lì trova una popolazione che vive sulle zattere da tutta la vita. Lega la sua barca a una zattera e si ferma lì con loro, felice di immaginare che sia quello l'Estremo, fin quando si rende conto che spingendosi ancora più oltre la colonia galleggiante di zattere c'è il popolo delle acque, quelli che vivono dentro al mare. Così si unisce a loro. Penso che l'idea fosse che alla fine, stremato (non essendo un tritone), sarebbe annegato trovando davvero l'estremo Estremo. Il racconto non è mai stato proposto per la pubblicazione perché non funzionava molto bene, ma sentivo fermamen-

te che l'idea alla base – la colonia di zattere – era una bella pensata e che alla fine avrebbe trovato un suo posto. E così è andata, nel terzo libro della saga di Terramare, *Il signore dei draghi*.

Ho smesso le mie esplorazioni di Terramare fino al 1967, quando l'editore di Parnassus Press, Herman Schein, mi ha chiesto se mi andasse di scrivere un libro per lui. Voleva una cosa per ragazzi più grandicelli; fino ad allora Parnassus era stato principalmente un editore per ragazzini, pubblicando tra i libri illustrati più belli e ben fatti d'America. Mi ha dato libertà totale sia rispetto al tema che all'approccio. Nessuno, prima di quel momento, mi aveva mai chiesto di scrivere niente. Ero io che avevo continuato a farlo, incessantemente. Il fatto che qualcuno me lo chiedesse era un bel colpo di fortuna. L'euforia mi ha portato a superare i problemi che mi ponevo rispetto allo scrivere per un «pubblico giovane», cosa che non avevo mai provato a fare seriamente. Per settimane, o forse mesi, ho lasciato che l'immaginazione vagasse a tentoni, nel buio, alla ricerca di ciò che andava fatto. Inciampava tra le isole e la magia che veniva usata da quelle parti. Il fatto di prendere sul serio la magia e lo scrivere per ragazzi si sono combinati insieme spingendomi a farmi domande sui maghi. I maghi di solito sono dei Gandalf vecchi o senza età, è una cosa abbastanza sensata e archetipica. Ma cos'erano prima di avere quella barba bianca? Come hanno imparato un'arte palesemente colta e pericolosa? Esistono scuole per giovani maghi? E così via.

La storia del libro è essenzialmente un viaggio, uno schema con la forma di una lunga spirale. Ho cominciato a vedere i luoghi dove si sarebbe diretto il giovane mago. Alla fine ho disegnato una mappa. Ora che sapevo dove si trovavano le cose, era arrivato il momento giusto per la carto-

grafia. Naturalmente, molti elementi sono affiorati dall'acqua, per così dire, solo nel momento in cui li disegnavo sulla mappa.

Tre isolotti hanno preso il nome dei miei figli, i loro nomignoli; si diventa un po' fanciulleschi e irresponsabili se ti viene data la libertà di creare un mondo dal nulla assoluto. (Il potere corrompe.) Tutti gli altri nomi non «significano» nulla, che io sappia, sebbene abbiano un suono che in qualche modo per me è evocativo.

La gente mi chiede spesso come penso ai nomi fantastici, e di nuovo devo rispondere che li trovo, che li sento. È un argomento importante. Da quel primo racconto in poi, il *nominare* ha rappresentato l'essenza dell'arte magica per come si praticava a Terramare. Per me, come per i maghi, sapere il nome di un'isola o di un personaggio equivale a conoscere l'isola o la persona. Di solito il nome viene da sé, ma a volte bisogna stare attenti, come mi è capitato nel caso del protagonista il cui vero nome era Ged. Ho lavorato a lungo (insieme a un mago di nome Ogion) per provare ad «ascoltare» il suo nome ed essere sicura che fosse davvero il suo nome. Può sembrare tutto molto mistico e di fatto ci sono alcuni aspetti che sfuggono pure *a me*, ma si tratta anche di una questione pratica, perché se si affibbia un nome sbagliato anche il personaggio diventerà sbagliato: malfatto, incompreso.

Un tizio che aveva letto il manoscritto per conto di Parnassus pensava che «Ged» dovesse far pensare a «God», cioè Dio, il che mi ha sconvolto. Ho preso in considerazione l'idea di cambiare il nome nel caso ci fossero altre menti astute pronte all'assalto. Ma non ho potuto farlo. Il personaggio si chiamava senza ombra di dubbio Ged.

Per inciso, non si pronuncia Jed, che mi fa pensare a un contrabbandiere di montagna. Pensavo che l'analogia con

il verbo inglese «get» avrebbe reso evidente la cosa, ma me l'hanno chiesto un mucchio di persone. Un ambito in cui esercito effettivamente un deliberato controllo sull'invenzione dei nomi è la loro pronunciabilità. Provo a fare lo spelling perché non sembrino troppo spaventosi (a meno che, come nel caso di Kurremkarmerruk, siano fatti apposta per essere spaventosi) e possano essere pronunciati o con le vocali inglesi o con quelle italiane. Non mi importa quali.

Più o meno lo stesso vale per i frammenti di linguaggi inventati che compaiono nel testo della trilogia.

Ci sono parole, come il tè rushwash, per le quali non ho alcuna spiegazione. C'è questa gente che beve il tè rushwash, perché si chiama così, come dire lapsang souchong o Lipton. Rushwash è una parola hardica ovviamente. Se insistete, potrei dirvi che viene dai cespugli di rushwash che crescono spontaneamente o che vengono coltivati a sud di Enlad, e che hanno delle foglioline rotonde che quando vengono essiccate e pressate producono un gradevole tè marroncino. Non lo sapevo prima di scrivere la frase che ho appena scritto. O lo sapevo e semplicemente non ci avevo mai riflettuto? Cosa c'è dentro un nome? Di tutto, ecco cosa.

Ci sono esempi più formali di lingue straniere nella trilogia: nel *Signore dei draghi* ci sono intere frasi nella lingua dei draghi visto che i draghi sanno parlare solo quella. Frasi arrivate così, con tanto di spelling (spaventoso) e compagnia bella, le ho buttate giù senza farmi domande. Non ha senso tentare di costruire un lessico dall'hardico o dalla «vera lingua»; non ci sono abbastanza esempi nei libri. Non è come in Tolkien, che in un certo senso ha scritto *Il signore degli anelli* per avere qualcuno a cui far parlare le lingue che aveva inventato. È una cosa molto carina, uno spirito

creatore che opera a briglia sciolta, dando carne alle parole. Ma Tolkien, a parte la sua immensa vena creativa, è anche un linguista.

(Ci sono altri libri in cui ho azzardato di più con le lingue inventate. Quando ho scritto *La mano sinistra del buio* ne sapevo abbastanza di lingua karhidiana da comporvi un paio di poesie. Ma in questo caso la faccenda era diversa. Non avevo costruito alcun lessico o grammatica in maniera metodica, solo una lista di parole che servivano a me.)

Ho detto che conoscere i veri nomi significa conoscere le cose, questo vale sia per me che per i maghi. Il che ha enormi implicazioni rispetto al «significato» della trilogia e rispetto a me stessa. Uno degli aspetti della trilogia è che parla dell'essere artista. L'artista come prestigiatore. Il *trickster*.² Prospero. È questo l'unico aspetto realmente allegorico di cui sia consapevole. Se ci sono nascoste dietro altre allegorie, vi prego non ditemelo: odio le allegorie. «In verità» A sta per B, oppure il falco «in verità» è una sega. Bah. Fandonie. Ogni tipo di creazione, primaria o secondaria, che abbia un po' di vitalismo, «in verità» potrebbe essere in men che non si dica decine di cose insieme, anche cose che si escludono a vicenda.

Artisti e maghi condividono la stessa arte. Allora la trilogia, in questo senso, riguarda l'arte, l'esperienza creativa, il processo creativo. Nel fantasy esiste sempre questa circolarità. Il serpente che si mangia la coda. I sogni si spiegano da soli.

Quello che volevo mandare ad Andy Porter era un lungo articolo appassionato sullo statuto dei «libri per l'infan-

2. Il *trickster* (letteralmente «imbrogliatore, truffatore») è una figura presente nel folklore di molte culture. Spesso raffigurato come animale antropomorfo, è dotato di grande astuzia ed è caratterizzato dalla tendenza a ingannare gli altri o a sovvertire l'ordine costituito. [n.d.t.]

zia». Lui voleva qualcosa di più personale. Ma già in quanto scrittrice di fantascienza mi dà fastidio essere pagata meno rispetto a chi scrive robbaccia qualunque; e se gli scrittori e le scrittrici di fantascienza pensano di essere pagati poco, dovrebbero dare un'occhiata all'editoria per l'infanzia. Non è che voglia lamentarmi a titolo personale. Atheneum, che ora pubblica i miei libri per l'infanzia, mi ha sempre trattato bene, con estrema correttezza, lo stesso per quanto riguarda Gollancz in Inghilterra, ed entrambe le case editrici mi hanno affidato a delle splendide editor. Il problema riguarda il sistema in generale, il budget riservato all'editoria per l'infanzia. È rarissimo riuscire a guadagnare tanto e subito, ma un libro per l'infanzia che ha successo avrà una vita insolitamente lunga. Si vende alle scuole, alle biblioteche, agli adulti che lo comprano per regalarlo, e continuerà a vendere e far soldi per anni e anni. Tutto questo non ha un corrispettivo negli anticipi o nelle royalties. In generale si tratta di un campo in cui si viene pagati molto male.

Ma la discriminazione economica è soltanto uno degli elementi, come spesso accade, del vero problema: il riflesso di un pregiudizio. Il punto non sono i soldi, quanto l'odiosa superbia degli adulti.

«Sei una scrittrice per ragazzi, vero?»

Tì, mamma.

«Mi piacciono i tuoi libri, quelli veri dico. Ovviamente mica li ho letti quelli per ragazzini!»

Cetto, papà.

«Deve essere rilassante scrivere delle robette *facili* tanto per cambiare».

Come no, facilissimo scrivere per bambini. Facile come farli crescere.

Basta togliere di mezzo il sesso e usare parole corte, qualche ideuzza scema e cose che non fanno paura, poi natural-

mente ci vuole il lieto fine. Giusto? Come no. Provateci. Forza.

Se lo fate, potreste pure ritrovarvi a scrivere *Il gabbiano Jonathan Livingston* e guadagnare venti miliardi di dollari e sapere che ogni singolo adulto d'America ha letto il vostro libro.

Ma non ogni singolo bambino d'America avrà letto il vostro libro. Gli daranno un'occhiata e capiranno subito di che si tratta con i loro occhietti limpidi, gelidi e sfavillanti. Poi lo metteranno giù e se ne andranno. I bambini sono capaci di divorare caterve di schifezze (e gli fa bene) ma non funzionano come gli adulti: non hanno ancora imparato a mangiare la plastica.

Gli inglesi non credono quanto noi nelle categorizzazioni editoriali: «libri per l'infanzia», «libri per ragazzi», «libri young adult», ecc. È interessante, ad esempio, che Andre Norton sia spesso recensita con tutti i crismi dalla stampa inglese, compreso il *Times Literary Supplement*. Niente buffetti, risolini, umiliazioni. È come se fossero consapevoli che il fantasy funge da livellatore rispetto alle età; se vi piace a dodici anni, è probabile che vi piacerà lo stesso, se non di più, quando ne avete trentasei.

La maggior parte delle lettere che ho ricevuto dai lettori americani sul ciclo di Terramare sono di persone tra i sedici e i venticinque anni. Gli inglesi che mi scrivono tendono a essere, da quello che vedo, over trenta e soprattutto maschi. (Molti di loro sono uomini di chiesa anglicani. In quanto congenitamente non-cristiana, trovo il fatto allarmante; ma le lettere sono meravigliose.) Si potrebbe interpretare questa differenza di età pensando che gli inglesi siano più infantili degli americani, ma io la vedo al contrario. I lettori inglesi sono abbastanza maturi da non avere l'ansia di dimostrare la propria maturità.

La cosa più infantile del *Mago* immagino sia l'argomento: il diventare grandi.

Io ci ho messo molti anni; e sono diventata adulta – se mai il processo può avere un termine – quando avevo trentun anni; quindi per me è una questione piuttosto profonda. Così come lo è per la maggior parte degli adolescenti. In effetti è la loro principale occupazione.

L'argomento delle *Tombe di Atuan* è, se devo dirlo in una parola: il sesso. È un libro pieno di simbolismo che in buona parte, ovviamente, non ho esaminato in maniera consapevole mentre lo stavo scrivendo, ma i simboli possono essere interpretati come simboli sessuali. Più precisamente, potete pensare a un romanzo di formazione femminile. Nascita, rinascita, distruzione, libertà: ecco, questi sono i temi.

Il signore dei draghi parla di morte. Per questo è un libro costruito non così bene, è meno solido e meno completo degli altri. Gli altri parlavano di cose che avevo già sperimentato e superato. *Il signore dei draghi* parla di qualcosa che, se sperimenti, non puoi superare. Mi sembrava un argomento del tutto opportuno per dei giovani lettori, perché in un certo senso si può dire che il momento in cui un bambino o una bambina si rende conto non tanto che la morte esiste – i bambini sono straconsapevoli della morte – ma che sono loro, in prima persona, a essere mortali, e quindi destinati a morire, equivale al momento in cui finisce l'infanzia e comincia una nuova vita. Di nuovo: il diventare grandi, ma in un contesto più ampio.

In ogni caso non avevo molta scelta rispetto all'argomento. Ged, che è sempre stato molto determinato, diceva continuamente cose che mi stupivano e faceva cose che non avrebbe dovuto fare, prendendo completamente il sopravvento sul libro. Era molto risoluto nel mostrarmi co-

me si sarebbe dovuta concludere la sua vita e perché. Io tentavo di stargli dietro, ma lui era sempre un passo avanti. Ho riscritto il libro più volte di quante ne voglia ricordare, cercando di tenere Ged un po' sotto controllo. Pensavo che fosse tutto finito quando è stato stampato negli Stati Uniti, ma l'edizione inglese differisce in tre lunghi passaggi rispetto alla prima edizione americana: la mia editor a Gollancz mi ha detto: «Ged parla troppo», e aveva ragione. Quindi l'ho zittito in tre punti, per migliorare il tutto. Se ci tenete a voler scoprire le cose piuttosto che a programmarle, è inevitabile che sorgano problemi simili. È il modo di scrivere più dispendioso al mondo. Il libro continua a essere il più imperfetto dei tre ma è quello che amo di più. È la fine della trilogia, ma è il sogno che non ho smesso di fare.³

3. (1989) Né ho smesso ora.

È stata una piacevole sorpresa scoprire che Ged si sbagliava parecchio sulla propria morte, e che a guidarmi nell'ultimo volume di Terramare sarebbe stata Tenar. Quest'ultimo volume – *L'isola del drago*, ma avrei tanto voluto intitolarlo *Meglio tardi che mai* – sarà pubblicato a breve.