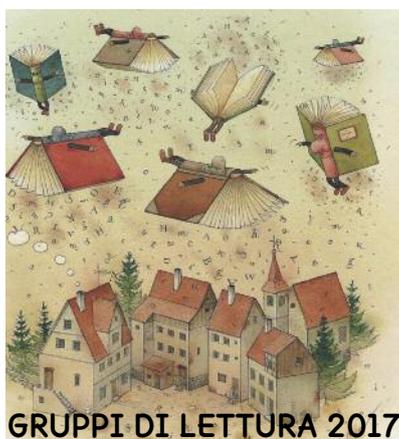




Le

GIORNALANDIE

Lettori in cerchio a parlare di libri, autori, idee. In biblioteca.



GRUPPI DI LETTURA 2017

il racconto degli incontri



FUTURA

ACCAREZZARE SOGNI, DESTARE INCUBI



Il futuro immaginato
dai romanzi utopici e distopici

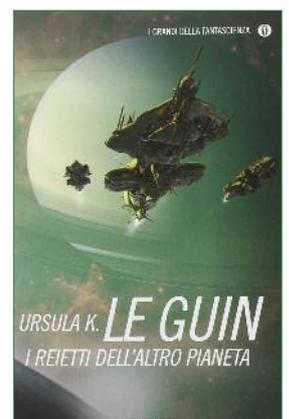
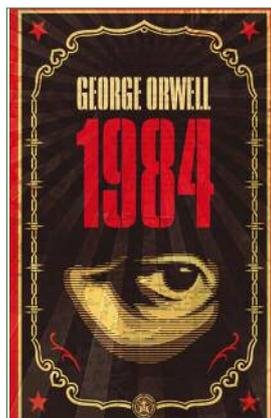
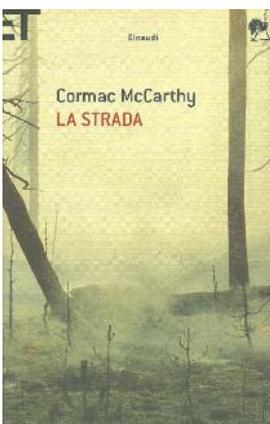
con Federica Reali



Futura

ovvero, in latino, 'cose future'. Un plurale, sì, perché tanti e diversi saranno i futuri che leggeremo nei romanzi della nostra ghirlanda – e, se ci farà piacere, sconfineremo anche nel cinema. La formula sarà sempre la stessa: un libro al mese, ogni mese un futuro. Guarderemo avanti, come fa un occhio, esplorando sia futuri positivi – le utopie, con il loro cielo azzurro nuvola, sia futuri minacciosi – le distopie, che ci faranno sgranare lo sguardo e annerire la pupilla come un sole eclisato.

In *1984* di Orwell c'è una stanza, la 101, dove le più grandi paure dei personaggi prendono forma: la distopia è spesso vissuta, per quel tanto d'ansia che suscita, come la stanza 101 della letteratura. Ma è poco prezzo, perché è un'ansia fruttifera, che suscita coinvolgimento, moltiplica le domande, chiede risposte, si nutre delle infinite possibilità ed entusiasmi che solo il futuro può donarci.



Febbraio

FINE DEL MONDO... FINE DELL'UOMO?

A. Burgess, *Notizie dalla fine del mondo* (1982)

P. Auster, *Il paese delle ultime cose* (1987)

C. McCarthy, *La strada* (2006)



Film di contorno: J. Hillcoat, *The Road* (2009) – L. von Trier, *Melancholia* (2011)

Il nostro viaggio nel futuro, anzi nei futuri, tanti e vari, raccontati dalla letteratura, si è aperto con lo scenario gelido e muto della *Strada*, romanzo post-apocalittico che ha consacrato ad autore di culto il già celebre **McCarthy** e dal quale è stato adattato su pellicola l'omonimo film. In un mondo ridotto a una scala di grigi da un imprecisato cataclisma – atomico o naturale – col sole oscurato dalla densa fuliggine, tra terre arse e acque morte, un padre e un figlio si spostano verso Sud nella speranza di trovare quelle condizioni che consentano la ripresa della vita. In anni di ininterrotta rovina il quotidiano si è contratto alla mera sopravvivenza, tra l'ossessiva ricerca di cibo in scatola e di riparo dal freddo, e il terrore di essere catturati da bande di cannibali. L'unica speranza è il bambino, per il padre un tabernacolo che custodisce quanto di buono vi sia mai stato nel mondo.

Fra noi c'è chi ne ha centellinato la lettura, come Denise, approssimandosi con lentezza alla conclusione del libro; c'è chi, come Anna, l'ha iniziato e concluso nella stessa sera senza posare il libro prima dell'ultima riga. Tutti lo abbiamo amato.

Padre e figlio

«Si camminarono sull'asfalto in una luce di piombo, strusciando i piedi nella cenere, l'uno il mondo intero dell'altro». Tra le innumerevoli ragioni per leggere *La strada* quella più vitale ed emozionante, che tanto ab-



biamo amato noi lettori, risiede proprio nel rapporto tra padre e figlio, esaltato e reso ancor più forte dalla scomparsa di ogni cosa, dalla desertificazione di ogni altra relazione umana.

Pur tradito dagli uomini, che alla civiltà hanno preferito la via dell'*homo homini lupus*, il padre trasmette al figlio l'importanza della giustizia e del coraggio, inventando per loro due il compito di portatori del fuoco: se il bambino è quello che è, custode di valori quasi estinti, lo si deve – faceva notare Roberto – alla persona del padre, prodotto di un passato sconosciuto al bambino, venuto al mondo subito dopo la catastrofe. Ma il padre, pur innegabilmente una figura di buono («perché noi siamo i buoni» è un *leitmotiv* del romanzo), corre però lungo un pericoloso crinale, perché per proteggere il figlio, unica barriera che lo separa dalla morte, si spinge vicino all'infrangere il «codice dei buoni»: la scena del ladro lasciato nudo in mezzo alla strada ne è l'esempio più duro. Stefania osservava come questo superamento della linea etica che il padre stesso ha tracciato si ripeta più volte nel corso del romanzo, in un continuo compromesso che è ormai la nuova identità del protagonista e che il figlio non manca di notare («se uno non mantiene le promesse piccole va a finire che non mantiene neanche quelle grandi. Me l'hai detto tu»).

Chi è senza compromesso è certamente il bambino, che porta su di sé non solo la speranza del padre, ma del mondo intero: come Gesù – giustamente chiamato a confronto da Alessandra – il bambino incarna una bontà assoluta, che antepone il bene dell'altro persino al proprio istinto di sopravvivenza, una bontà che è tale perché non sa vivere a spese del prossimo; se l'Agnello di Dio toglie i peccati del mondo, nel mondo della *Strada* è al bambino che «tocca preoccuparsi di tutto» e, ancor più, di tutti.





Perciò, man mano il romanzo procede, noi lettori ci siamo sempre più resi conto di quel che è già vero all'inizio e che la madre aveva profetizzato («non sopravviverai per te stesso»): padre e figlio sono sì indissolubilmente legati, il figlio continuerà a parlare al padre ormai morto, ma è più il bambino a essere il mondo intero dell'uomo che viceversa. Tutta la speranza del padre, osservava Anna L., riposa nel figlio, mentre il bambino ha ancora quella capacità di fidarsi del prossimo che il padre ha perduto: per Anna D. non è infatti un caso che i buoni si avvicinino al bambino solo dopo la morte dell'uomo, dal momento che il padre da vivo non avrebbe mai permesso a nessuno di legarsi al figlio né viceversa.

La morte, la scelta di non portare il proprio figlio con sé nel buio, diventa così un passaggio di consegne, l'auspicio che dalla famiglia possa di nuovo sorgere una società.

La madre

Sullo sfondo del rapporto padre-figlio, fuori dalla trama del romanzo ma presente al ricordo, è la madre, una figura apparsa ad alcuni di noi – come osservava Alessandra – piuttosto defilata nella sua freddezza. La



trasposizione cinematografica del libro le dà più spazio e la addolcisce: il gesto di un abbraccio, la mano passata tra i capelli del figlio, il consiglio di andare a Sud ne fanno un personaggio struggente. Ma quella durezza che la contraddistingue non è, abbiamo tutti concordato, assenza d'amore. Semmai il suo contrario. Se la donna si uccide, e se (a differenza del padre) avrebbe portato con sé anche il figlio, è proprio in nome dell'amore: il suo cuore si è spezzato la notte in cui è nato il bambino perché da quel momento ha capito di non poterlo più proteggere dall'apocalisse.

E uccidersi non è solamente l'estrema difesa, è anche l'unico modo per affermare entro quali confini si possa parlare di 'vita'; un problema che vede l'uomo e la donna su posizioni opposte. Lui che, convinto di non doversi arrendere, la identifica anche nel solo istinto di sopravvivenza, in quel soffio vitale tutto biologico che arriva a caricare, seppur embrionalmente, di un significato spirituale; lei che rappresenta invece una visione sociale e umanistica della vita, che può essere definita tale solo se vissuta nella civiltà, nella collaborazione, in quanto di positivo l'umanità aveva saputo costruire. Venuto meno tutto questo la donna – è anche una metafora – «non sogna per niente» e decide infine di prendere atto di una condizione da morti-viventi che è già realtà. La faglia che si apre tra lei e il marito è interamente qui, in una contrapposizione che ha l'aspetto della solitudine ma che ruota attorno a un problema di senso: la speranza nel futuro può o non può sopravvivere alla morte dell'umano?

Non ci siamo chiesti chi dei due, secondo ciascuno di noi, abbia ragione (ammesso che di ragione si possa parlare), né quale strada avremmo percorso in luogo dei personaggi. Abbiamo esercitato il giusto privilegio del lettore di poter stare al di fuori. Ma è chiaro quanto uno scenario così estremo sappia parlare al nostro quotidiano, alle nostre scelte di tutti i giorni.

Un'apocalisse biblica

La devastazione post-apocalittica, apparentemente uniforme nei suoi scenari di morte e disumanità, ha in letteratura infinite declinazioni: nel ventaglio di proposte per la nostra serata figuravano anche il prosaico *Paese delle ultime cose* di Paul Auster, e le pirotecniche *Notizie dalla fine del mondo* di Anthony Burgess. Qui McCarthy sceglie la declinazione biblica e ne fa, con notevole coerenza e insieme discrezione, la cifra distintiva del suo romanzo, permeato in tutti i suoi livelli strutturali dal filo rosso di Dio.



Si parte dal genere, che pur essendo un prodotto della fantascienza contemporanea ha radici antiche e riferimento primo nell'*Apocalisse* di Giovanni; si passa al titolo, che nella bozza del romanzo era *Graal* per poi essere sostituito nella versione finale dal più immediato *La strada* - l'immagine della coppa d'oro la ritroviamo però per descrivere i capelli biondi del bambino. Il paesaggio stesso è più volte rappresentato tramite metafore e similitudini religiose, dagli alberi paragonati a candele pagane al fiocco di neve che si disfa «come se fosse l'ultima ostia della cristianità», fino alla botola che sembra «una tomba spalancata nel giorno del giudizio in qualche antico dipinto apocalittico». Persino il tempo, una serie continua di giornate indistinguibili, potrebbe celare un'allusione biblica - lo ipotizzava Stefania: e se i giorni dall'inizio alla fine del romanzo fossero quaranta? Non abbiamo verificato, ma è un'intuizione molto attraente.

Ci sono poi i personaggi, che si fanno portatori di un messaggio o di una polemica nei confronti di Dio: il

bambino nella sua purezza ne è il verbo («se lui non è il verbo di Dio allora Dio non ha mai parlato»); il padre vive il contrasto tra la missione di proteggere il bambino che, ne è talora convinto, gli è stata affidata dall'alto e la rabbia nei confronti di un Dio assente, maledetto per l'eternità; Ely, il profugo incontrato lungo la strada, è il profeta della morte di Dio («non c'è nessun Dio e noi siamo i suoi profeti»), esponente di una sorta di «filosofia del distacco» dal mondo, dalla fede, da sé.

Ma è soprattutto grazie alle scelte stilistiche che la cifra della spiritualità si inserisce, sottotraccia, nelle pieghe del romanzo, con immagini e similitudini dal gusto poetico. Qualche esempio, più di ogni esegesi, dà ragione della penna di McCarthy: «vide l'assoluta verità del mondo. Il moto gelido e spietato di una terra morta senza testamento»; «tutte le cose piene di grazia e bellezza che ci portiamo nel cuore hanno un'origine comune nel dolore. Nascono dal cordoglio e dalle ceneri. Ecco, sussurrò al bambino addormentato. Io ho te»; «tutto questo come un rituale antico. Così sia. Evoca le forme. Quando non ti resta nient'altro imbastisci cerimoniali sul nulla e soffiaci sopra».



Proprio questo McCarthy sa essere nella *Strada*, un 'cerimoniere del nulla'. Ed è un talento, non certo un difetto. Un cerimoniere sul nulla che non si limita allo stile...

Un archetipo. Non un romanzo.

Gli indizi sono tanti e disparati, ma convergono tutti a una conclusione: *La strada* non è un romanzo, semmai un archetipo.

Per usare le parole di Angelo, che vi si è soffermato, una fiaba.



I personaggi sono privi di nomi propri perché l'identità non ha più alcun significato in un mondo dove impera il nulla, dove i pochi sopravvissuti rappresentano non più che categorie – l'uomo, il bambino, la donna; i colori – salvo la

sporadica comparsa del rosso (fuoco), dell'oro (capelli) e del blu (telo di plastica) – sono scomparsi, ridotti a una minaccia che compare solo nei sogni e soppiantati nella realtà da un grigio denso e perenne; la causa che ha portato al presente stato di distruzione è ignota, forse un conflitto nucleare, forse un meteorite: ma che sia l'una o l'altra ha poca importanza, perché l'umanità ha comunque rinunciato alla parte migliore di sé e al proprio passato, abbandonandosi così a un presente immoto e senza esito. E sebbene il libro, pur nel finale ambiguo, appaia chiudersi con un invito alla speranza, non c'è nulla che faccia prefigurare un ritorno alla società, a un'organizzazione collettiva: gli stessi cattivi sono solo irreggimentati per uccidere, ma laddove divorano i propri stessi nati dimostrano, come diceva Chiara, l'assenza di un progetto.

La strada in questo non è nemmeno una distopia, non nella declinazione socio-politica del genere: è un libro-archetipo, che va in cerca dell'umano o di quel che ne resta nello scenario estremo dell'apocalisse.

E si può andare anche oltre, perché *La strada* non è nemmeno un romanzo, privo com'è di evoluzione e intreccio: i personaggi sono di natura statica e restano immutati nella loro personalità dalla prima all'ultima pagina; gli incontri fatti lungo la strada non sono più che pericoli da evitare, non producono alcuna dialettica né nuove alleanze, l'unica - tardiva - arriverà solo nelle ultime righe; neppure il dialogo aiuta a portare avanti l'azione, costruito com'è su frasi brevi e ripetute,

che obbediscono alla sola necessità della rassicurazione; lo stesso stile abbandona la prosa narrativa, per avvicinarsi alla polisemia della poesia, all'oscurità della maledizione, all'ambiguità della profezia. Chiave è la ripetizione: sempre le stesse parole, botole, ossessioni, paure, paesaggi. Ed è ammirevole come McCarthy sia riuscito nella costruzione di un libro ripetitivo ma che non annoia.

Non un romanzo nel senso storico del termine, ma un poemetto lirico in prosa con tratti di immobilismo propri di certa epica. A dimostrazione di quanto il romanzo contemporaneo sia vitale e duttile.



John Hillcoat, *The Road*

È l'«in più» della ghirlanda di quest'anno, associare alla lettura del libro la visione di un film. Questa volta la pellicola di contorno era *The Road* di John Hillcoat, trasposizione cinematografica della *Strada*.

Una visione che ci ha trovati concordi, il film è piaciuto a tutti e tutti abbiamo osservato che non poteva che essere come è. Più dolce rispetto al libro, ma non edulcorato (tara di tanta cinematografia americana): il regista rispetta fedelmente il grigiore del libro, anche scenografico, ma smussa i toni, normalizza il linguaggio, riscalda i gelidi e monosillabici dialoghi del romanzo, vela le crudeltà più disturbanti; la storia perde in simbolismo ma recupera in umanità, anche grazie alla perfetta interpretazione degli attori.

Come ha osservato Paola non era possibile riproporre su pellicola l'intera natura di questo romanzo, col suo stile così peculiare e il suo immobilismo narrativo: tentare la via della fedeltà assoluta – peraltro impossibile – avrebbe verosimilmente prodotto un film d'essai sui toni di un Lars von Trier, poco rispondente al genere post-apocalittico. Hillcoat è invece riuscito in un ottimo adattamento, che corre parallelo al libro nella memoria di chiunque abbia visto e letto entrambi.



Allargando la bibliografia: i lettori consigliano

Da libro nasce libro, ogni lettura ne evoca altre: è uno dei più begli effetti dei GdL. E anche la nostra serata su La strada ci ha regalato suggerimenti di lettura e visione. Eccoli.



Stefania consiglia *I figli degli uomini* di Alfonso Cuarón, un film che racconta l'eccezionalità della nascita di un figlio naturale da un'umanità ormai sterile: un filo rosso del genere distopico è proprio la scomparsa, o quasi, di bambini e donne. La loro presenza o ricomparsa è spesso portatrice di senso e speranza, come di fatto lo è nel

romanzo di McCarthy. *I figli degli uomini* collocandosi nel sottogenere socio-distopico mostra la distorsione a fini politici di una simile speranza e declina in senso mediatico-idolatrato l'aura messianica che circonda il bambino.

Il breve scambio tra l'uomo e Ely, il profeta di un Dio che non esiste, ha richiamato un altro libro di McCarthy, *Sunset Limited*, dialogo teatrale tra un aspirante suicida e la persona che gli ha impedito di buttarsi sotto un treno. Anche qui non ci sono nomi propri, solo il Bianco e il Nero, due figure che si confrontano sulla sofferenza umana, la morte, il rapporto con Dio. Dal libro è stato tratto un bel film dal titolo omonimo con protagonisti Tommy Lee Jones e Samuel L. Jackson, un *kammerspiel* di cui Massimiliano ci ha consigliato la visione, sottolineando la bravura degli interpreti nel rendere il confronto tra due personalità mai veramente in dialogo, ciascuno fermo sulle proprie posizioni.



Alma – osservando come l'apocalisse sia già nel nostro presente, basta allargare lo sguardo e andarla a cercare – ha citato *Un mondo fragile* di César Acevedo, film che denuncia l'infestante monocultura di canna da zucchero e le condizioni di sfruttamento in cui vivono le persone

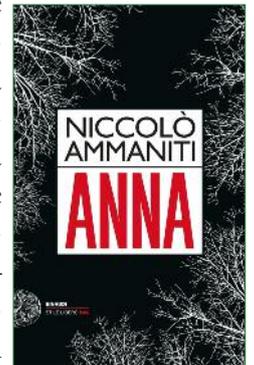
costrette a lavorarvi, immerse nella cenere degli incendi regolarmente appiccati per velocizzare la raccolta della pianta. Un film che ci ricorda come tutto sia una questione di esperienza personale: per quella comunità colombiana la cenere apocalittica della Strada è già realtà, la devastazione è il quotidiano di cui è vittima. Un richiamo che dimostra quanto la letteratura sul futuro parta dall'ora e ci parli dell'ora.

Infine Roberto ha paragonato la spinta ad andare avanti del protagonista, pur in una vita che non sembra offrire più alcun senso, al dramma beckettiano *Giorni felici*, dove la donna protagonista, imprigionata fino alla cintola – e nel secondo atto fino al collo – in un cumulo di sabbia, continua ininterrottamente a parlare a un marito che la ascolta a stento, felice della sua vita e apparentemente ignara della propria condizione. McCarthy non è certo un rappresentante della drammaturgia dell'assurdo, ma questo raffronto



ha messo bene in risalto come il non-senso della vita sia un tema che attraversa tutta la letteratura e come se ne possa fare interpretate tanto una pièce "domestica" quanto un romanzo apocalittico.

E per non dimenticare qualche apocalisse di casa nostra da Massimiliano è venuta anche la proposta del romanzo *Anna*, di Niccolò Ammaniti, ambientato in una Sicilia dove l'intera popolazione adulta è stata sterminata da un virus. I sopravvissuti e protagonisti sono – come spesso nelle più recenti distopie – giovani adolescenti., e tra tutti lei, la tredicenne Anna.



'La guerra è pace'... appuntamento al 15 marzo!

Un mese vola, e il prossimo incontro è già dietro l'angolo. Mercoledì prossimo, 15 marzo, ci ritroveremo di nuovo assieme per parlare di distopie socio-politiche: al centro dell'incontro ci saranno *1984* di George Orwell e *Rollerball* di Norman Jewison. Il Ministero della Verità ci regala lo slogan della serata: 'la guerra è pace'. Un ossimoro da brivido, sia che indossi i pattini sia che si nasconda dietro l'occhio del Grande Fratello.

Marzo

DISTOPIE SOCIO-POLITICHE

A. Huxley, *Il mondo nuovo* (1932)

G. Orwell, *1984* (1949)

R. Bradbury, *Fahrenheit 451* (1953)

J. G. Ballard, *Il condominio* (1975)

Film di contorno: N. Jewison, *Rollerball* (1975)



La seconda serata del nostro gruppo di lettura è stata un ingresso nelle distopie socio-politiche, là dove il futuro negativo si fa sistema e viene declinato – con maggiore o minore ricchezza di dettagli e differenti visioni d'insieme – nella sua possibile, e terribile, organizzazione sociale.



In questo futuro abbiamo scelto di entrarvi dalla “stanza 101” delle anti-utopie, stanza nella quale prende forma il più profondo terrore di ciascuno: *1984* di **George Orwell**. Sullo sfondo di una Londra povera, costretta a un perenne stato di guerra, il totalitarismo ha assunto il volto e l'occhio del Grande Fratello: le sue gigan-

tografie tappezzano città e palazzi, il suo sguardo entra fin dentro le case grazie ai teleschermi. I principi del Socing hanno abolito ogni forma di privato e di libero pensiero, hanno distrutto ogni logica, stanno persino contraendo il linguaggio. Quattro ministeri, il cui nome è un concentrato di bipensiero – dell'Amore, della Verità, della Pace e dell'Abbondanza – presidiano coi loro dirigenti lo stato delle cose. È in questo scenario che Winston decide di compiere un atto che, lo sa fin da principio, farà di lui un morto: tenere un diario.

E come nel precedente incontro, anche questo aveva il suo film di contorno, *Rollerball*, del regista **Norman Jewison**. Ambientato nel 2018 (l'anno prossimo!) non ha nulla in comune con la visione di Orwell, se non per un tema, quello della guerra e della gestione dell'odio violento, che Jewison risolve con un'originalissima invenzione, il gioco del rollerball.

Seguiamo ora il GdL *Futura* nella sua discussione...

Scorrevole o faticosa? Una lettura a due velocità

Il romanzo di Orwell ha i suoi anni (fu pubblicato nel 1949) e si sente: non è certo un difetto, né ne risente la forza della sua visione; è solo un dato di fatto – stilistico – con cui la nostra lettura si è confrontata. Gli anni si sentono soprattutto nell'impianto descrittivo del libro, dove nulla è lasciato al non-detto, al bianco tra le righe, ma ogni cosa è spiegata accuratamente, persino ripetuta in più occasioni nel corso del romanzo, con una scelta che riflette la volontà dell'autore tanto di dare coerenza alla dittatura del Socing quanto di farne comprendere a chi legge tutte le tremende implicazioni e conseguenze. Orwell scrive all'indomani della II Guerra Mondiale e voleva che i suoi lettori, di allora e di adesso, capissero appieno la realtà distopica di *1984*, esasperazione aberrante di vari totalitarismi, quello sovietico per primo, che allora godeva ancora di ottima salute.

Eppure, nonostante la maggioranza di noi sia consumatrice di letteratura più recente, a diversi le descrizioni sono apparse così ben integrate nell'azione del testo, così naturali, che la lettura è riuscita scorrevole, rapida: un'alleanza riuscita tra scrittura accessibile e lucidità dell'impianto.

Per altri al contrario i vari *repetita* hanno giovato poco al romanzo, rallentandone faticosamente il ritmo di lettura, che ha avuto una svolta solo nella parte finale, l'interrogatorio-lavaggio del cervello a cui è sottoposto il protagonista. Una spiegazione più che convincente al riguardo è venuta da Maria, che ha osservato come la vita vissuta (il confronto Winston/O'Brien) sia più efficace narrativamente della vita riferita, e in particolare del libro nel libro, “scritto” da Emmanuel Goldstein, dove vengono teorizzati i principi del Socing.

Ma anche la teoria serve, perché nulla alla fine, nonostante qualche scoglio, appare fuori posto in questo romanzo: si è di fronte a un libro che rimane impresso nella memoria nonostante gli anni (se ne è accorto chi lo aveva già letto), a un libro che per immaginario e denuncia, per stile e intreccio, è – perfetto l'aggettivo usato da Laura – un libro potente.

Negazione del principio di realtà: il bipensiero

«Ma io ti dico, Winston, che la realtà non è qualcosa di esterno, la realtà esiste solo nella mente, in nessun altro luogo. Non nella mente individuale, che è soggetta a errare ed è comunque peritura, ma bensì in quella del Partito che è collettiva e immortale». O' Brien, membro del Partito Interno, sintetizza così la filosofia del Socing, ovvero la convinzione che si possa affermare tanto una cosa quanto il suo contrario se questo è ciò che vuole il Partito. Un'idea di derivazione sofisticata che nella dittatura di 1984 fa però – vi si soffermava Alma – un passo avanti: se la realtà (a detta di O' Brien) esiste soltanto nella mente, si può andare al di là dei semplici affermare e argomentare una cosa e il suo opposto, si può arrivare a crederci. E a crederci tutti: mentre nelle dittature tradizionali basta persuadere la maggioranza, l'ambizione del Partito va ben oltre, volendo entrare nell'intimo convincimento di ciascuno («noi non ci limitiamo a distruggere i nostri nemici, noi li cambiamo»).

E non cambia solo i nemici. Una delle attività a cui più è dedito il Partito, delegata al Ministero della Verità dove Winston lavora, è la continua riscrittura del passato in modo che aderisca in tutto al presente. L'esempio più eclatante è il continuo cambio di schieramenti bellici: se l'Oceania, alleata dell'Eurasia contro l'Estasia, cambia parte e si schiera con l'Estasia, tutta la documentazione mediatica e ufficiale deve essere modificata così che risulti che l'Oceania è sempre stata a fianco dell'Estasia contro l'Eurasia. E così a ogni cambio di parti, cambio di parti che le persone puntualmente dimenticheranno, aderendo alla versione ufficiale. Ma a che scopo tutto questo? La risposta ce l'ha data Anna: privando la collettività del suo passato la si priva anche del futuro, si crea una società immobile, imprigionata in un presente eterno. «Chi controlla il passato controlla il futuro. Chi controlla il presente controlla il passato»: il 'controllo della realtà', in neolingua 'bipensiero', è così la chiave di volta che regge tutto il sistema.

Winston lasciò ricadere le braccia lungo i fianchi e ispirò piano. La mente gli scivolò nel mondo labirintico del bipensiero. Sapere e non sapere; credere fermamente di dire verità sacrosante mentre si pronunciavano le menzogne più artefatte; ritenere contemporaneamente valide due opinioni che si annullavano a vicenda; sapendole contraddittorie fra di loro e tuttavia credendo in entrambe, fare uso della logica contro la logica; rinnegare la morale proprio nell'atto di rivendicarla; credere che la democrazia sia impossibile e nello stesso tempo vedere nel Partito l'unico suo garante; dimenticare tutto ciò che era necessario dimenticare ma, all'occorrenza, essere pronti a richiamarlo alla memoria, per poi eventualmente dimenticarlo di nuovo. Soprattutto, saper applicare il medesimo procedimento al procedimento stesso. Era questa, la sottigliezza estrema: essere pienamente consapevoli nell'indurre l'inconsapevolezza e diventare poi inconsapevoli della pratica ipnotica che avevate appena posto in atto. Anche la sola comprensione della parola "bipensiero" ne implicava l'utilizzazione.

E fuori da questo controllo del pensiero – violarlo implica commettere uno psicoreato – non c'è nulla, soltanto i prolet. Quell'ottantacinque per cento della popolazione a cui è concessa libertà intellettuale per il semplice fatto che non ha alcun intelletto, costretta in condizioni di povertà e brutalità tali da non avere alcuna coscienza di sé: ipnotizzati da giornoletti osceni e dalla Lotteria – *panem et circenses* chiosava Angelo – i prolet sono liberi come possono esserlo gli animali («i prolet e gli animali sono liberi»).

La libertà, per chi l'ha, è una beffa e per chi la vorrebbe è un bene a cui rinuncerà... alla fine.

Il finale

La scena conclusiva, con Winston che, rilasciato, trascorre le sue giornate bevendo gin al Bar del Castagno, è la più straziante del romanzo: lui che aveva scritto nel suo diario «la libertà è libertà di dire che due più due fa quattro» si ritrova ad attendere notizie trionfali sulla guerra in corso mentre scrive col dito sulla polvere del tavolo «2+2=5». È il trionfo del regime e della sua ideologia, l'abbandono di ogni volontà da parte di Winston, che mentre si immagina camminare lungo i corridoi del Ministero con il proiettile tanto atteso che sta per ucciderlo, dichiara il suo amore per il Grande Fratello. Un finale che è una resa incondizionata.

Roberto ha avuto invece un'impressione diversa e ha interpretato la conclusione altrimenti: quello di Winston può essere letto come un atto estremo di volontà, come una scelta fatta solo per arrivare finalmente a morire. Non può averne certezza, dal momento che il Partito non elimina sempre i suoi ex-nemici, ma le parole di O'Brien («lo [i.e. chi si ribella] portiamo dalla nostra parte anima e corpo, in conseguenza di una scelta sincera, non di mera apparenza. Prima di ucciderlo ne facciamo uno di noi») sono certo eloquenti. Winston sarebbe quindi fino alla fine 'l'ultimo eroe', in cerca di libertà anche a scapito della vita.

Due diverse letture del finale, entrambe interessanti, una che chiude a ogni speranza, l'altra che la mantiene viva seppur nella (apparente) vittoria del regime.

L'ignoranza è forza (e 'petaloso' è neolingua)

Winston viene catturato e convertito per aver commesso quello che è, di fatto, l'unico reato di cui il Partito si preoccupi, lo psicoreato, ovvero l'esercizio di una qualsiasi forma di pensiero e coscienza. Ma anche in questo l'incubo totalitario ambisce ad andare oltre, a eliminare la possibilità dello psicoreato tramite lo strumento della lingua: perché se è vero che i tre piani della realtà, del pensiero e del linguaggio sono connessi

l'un l'altro, impedire la comunicabilità (la dicibilità) di una cosa ne annulla non solo la conoscibilità, ma anche la stessa esistenza. Da qui la geniale invenzione orwelliana della neolingua, una lingua che non inventa parole, le distrugge; e lo fa sistematicamente, assegnando tale compito proprio a chi – è una caratteristica delle distopie – dovrebbe essere tutore del bene che invece è chiamato a distruggere. Syme, filologo addetto alla redazione dell'Undicesima Edizione del dizionario della Neolingua, spiega con fin troppa chiarezza lo scopo del suo lavoro: «alla fine renderemo lo psicoreato letteralmente impossibile perché non ci saranno parole con cui poterlo esprimere», a ogni riduzione del numero di parole corrisponderà un'ulteriore contrazione della coscienza fino alla perfetta ortodossia Soving, e cioè l'inconsapevolezza, il non aver bisogno di pensare.

Il romanzo è corredato persino da una appendice in cui Orwell descrive i principi della neolingua, le sue tre aree lessicali e i meccanismi di distruzione delle parole. Abbiamo fatto così un po' di esercizio, comprendendo quanto sia superfluo avere il verbo 'tagliare' e il sostantivo 'coltello', là dove il nome/verbo 'coltello' può ricoprire benissimo entrambe le funzioni! E altrettanto vale per la variabilità aggettivale: perché mai possedere numerose formazioni e suffissi quando è sufficiente il solo '-oso' opportunamente aggiunto al nome/verbo di base? Dunque non 'tagliante', bensì 'coltelloso'. Effetto collaterale? La spiacevole scoperta che l'aggettivo 'petaloso', definito dalla Crusca "bello e chiaro", sa di neolingua... basta non dirlo al piccolo Matteo!

Tradire Julia

In un libro sotto ogni aspetto così razionale e studiato, lo spazio per i sentimenti inevitabilmente si contrae: Alessandra osservava come, nonostante il contesto aberrante, la nascita della storia d'amore tra Winston e Julia riesca a suscitare nel lettore una speranza, speranza che muore però man mano la storia procede; gli stessi personaggi appaiono fortemente bidimensionali, definiti dalla loro fede o dalla loro avversione al partito



(esemplare il fatto che – vi si soffermavano Alma e Roberto – persino un momento privato quale il sesso sia definito un «colpo inferto al Partito, un atto politico»). Ma anche dietro questa sbazzatura, questa approssimazione, vi è una scelta dell'autore, che comprende appieno come nella realtà di una dittatura pervasiva non vi sia luogo, neanche il sé più intimo, che si definisca indipendentemente dal contesto socio-politico: è rispetto a questo che le varie personalità si declinano, e – merito di Orwell – le declinazioni sono tante sotto l'apparente uniformità. C'è la ribellione di Winston che, nato prima della Rivoluzione, porta con sé ancora qualcosa del vecchio mondo che pure non ricorda; c'è quella di Julia che, neanche trentenne, interpreta la rivolta come una semplice infrazione alle regole, un modo per divertirsi senza mai mettere in discussione l'esistenza del Partito; c'è l'ortodossia di O'Brien, un misto di acume e logica perversa; quella di Syme, maligna ma troppo intelligente; quella di Parsons, il vicino di casa, devota e ottusa.

E anche se lo spazio per il sentimento appare tanto contratto, è però proprio il tradimento degli affetti a segnare la definitiva vittoria del Partito sull'individuo. L'autodisciplina e l'apprendimento del bipensiero non risparmiarono a Winston la Stanza 101, dalla quale si esce vivi solo rinnegando il proprio affetto più caro: lui tradirà Julia, atto che segna il suo definitivo annullamento. Frapporsi tra moglie e marito, tra padri e figli è la vera forza del Soving, instillare diffidenza là dove dovrebbe regnare la fiducia: Paola si è soffermata sull'orrore della bambina che, allevata come spia, denuncia il proprio padre. È il culmine di un regime del sospetto che, già visto nella Russia stalinista, qui arriva a reclutare persino i bambini, mostrando chiaramente come lo strangolamento di ogni amore sia la chiave del Sistema.

La guerra è pace: *Rollerball*

Al di là del genere, la distopia appunto, *1984* e *Rollerball* non hanno nulla in comune, perché allora associarli? Perché entrambi si interrogano (e si rispondono), seppur in modo molto diverso, sullo stato della guerra e sulla necessità di convogliare violenza e odio per preservare la stabilità del regime.

In *1984* la guerra è una condizione perenne seppur confinata al fronte, a parte sporadici bombardamenti, alimentata per «riuscire a far girare le ruote dell'industria senza incrementare la ricchezza reale del mondo» e per ipnotizzare le masse con impiccagioni di prigionieri e con continue notizie trionfali. A ciò si aggiungono i due minuti d'Odio quotidiani, durante i quali i membri del Partito possono (devono) manifestare tutta la loro avversione violenta per Emmanuel Goldstein e i nemici del Grande Fratello.



Questi spazi catalizzatori di violenza in *Rollerball* prendono la forma di un gioco – misto di pattinaggio di velocità, motociclismo, basket e football americano – dove il tasso di ferimenti e decessi è altissimo. In una società pacifica e agiata, governata da Corporazioni energetico-finanziarie, il rollerball è stato appositamente inventato per dare sfogo a istinti che sarebbe rischioso lasciar manifestare altrove: un'operazione riuscita, dato che questo divertimento gladiatorio è universalmente amato e seguito. Riuscita fino a quando non compare Jonathan E., capitano degli Houston, che da troppo tempo riesce a portare la sua squadra alla vittoria: il Potere teme questo novello eroe, idolatrato dagli spettatori, e il tentativo di eliminarlo dalle scene sportive innesca l'intera vicenda.

A discapito della violenza del gioco – espediente che fece di questa pellicola un incredibile successo alla sua uscita nelle sale – il film è una studiata distopia dal ritmo lento e dai toni quasi felliniani, che se hanno assopito alcuni di noi riescono però a proiettare la storia su un piano, appunto, socio-politico. In contrasto peraltro con l'atteggiamento del protagonista, che è sì eroe, ma a sua insaputa: non capisce da subito perché vogliono il suo ritiro, e se decide di restare opponendosi alle pressioni politiche è per ragioni innanzitutto private, per la moglie che un dirigente a suo tempo gli ha portato via e per l'amico che viene ucciso durante una partita senza regole. Angelo lo definiva un film tipicamente americano per la figura del singolo che vince su tutto, unico superstite in un campo cosparso di cadaveri; a Federica invece più che a stelle e strisce Jonathan è parso l'archetipo dell'eroe greco-occidentale, ispirato in certa misura alla figura di Achille che, offeso nell'onore, ritorna in battaglia dopo la morte dell'amico Patroclo.

Un film del 1975 che, parlando di un futuro prossimo, ha saputo sollevare opinioni contrastanti: a chi è piaciuta la regia potrebbe interessare il fatto che Norman Jewison sia il regista anche de *La calda notte dell'ispettore Tibbs* e, siamo prossimi a Pasqua, di *Jesus Christ Superstar*.

Gli altri tre

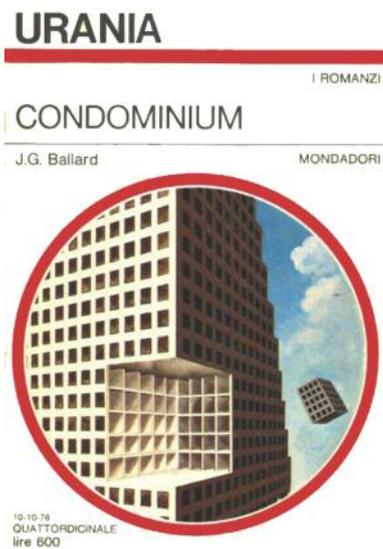
Non solo Orwell. In bibliografia per la serata c'erano – per chi avesse voluto esplorare ulteriori futuri distopici – altri tre classici del genere. Alcuni di noi si sono avventurati...

Chiara, che ha un personale retroterra scientifico, ha affiancato a 1984 la lettura de *Il mondo nuovo* e ha trovato la sua dittatura più subdola, e per questo più plausibile, di quella del Grande Fratello. Il romanzo di Huxley infatti è all'apparenza un'utopia, popolata da donne e uomini sereni e perfettamente sani, generati e condizionati in provetta così da avere attitudini e grado di intelligenza corrispondenti alla specifica classe sociale a cui sono destinati; cresciuti nel benessere di una società pacifica, di alto livello tecnologico, disponibile in tema di divertimento e sessualità, si limitano ad assumere dosi di soma, una droga senza effetto d'assuefazione, quando capita loro di avvertire qualche lieve insoddisfazione o malessere. È il quadro di un totalitarismo-soft, che priva sì della libertà ma regala, in cambio, il bene della felicità: per questo è tanto più difficile da combattere, perché gestito da un potere, assolutamente invisibile, che asseconda invece che soffocare. Un monito – al di là delle apparenze *Il mondo nuovo* è appieno una distopia – contro una politica che annulla l'individuo e l'autodeterminazione in un'omogeneità lieta e ottusa.

Fahrenheit 451, celebre distopia di Ray Bradbury, disegna una società fondata sulla messa al rogo dei libri e sul dominio incontrastato del medium televisivo. Il protagonista, un pompiere che per lavoro appicca il fuoco e la cui moglie vive immersa in sitcom televisive 3D, scopre la lettura (e la coscienza di sé) grazie a una giovane e "stravagante" vicina di casa: da qui comincia la conversione di Montag, che da distruttore si fa braccato... Una storia sempre inquietante per chi ama i libri, e tanto più per un gruppo di lettura che si ritrova in biblioteca! Ma certo eccellente: ad Anna, Angelo e Massimiliano è piaciuto molto lo stile di Bradbury, scorrevole e poetico. Quella stessa vena poetica che a Federica, anni fa, lo aveva fatto apparire al contrario una lettura nebulosa, non semplice da affrontare: urge rilettura! Acuta e coerente la scelta di una scrittura elegante per descrivere l'incubo della distruzione della cultura e del suo veicolo, i libri.



Commovente il finale, dove il libro apre alla speranza di una cultura che, come l'araba fenice, risorge - è il caso di dirlo - dalle proprie ceneri.



La lettura del *Condominio* di J.G. Ballard ha confermato quella che è la forza e insieme il limite di questo breve romanzo: non è una distopia - osservava Massimiliano - è una metafora. La metafora di una guerra, dove ogni elemento della narrazione trova il suo esatto contrappunto storico: il condominio - un palazzo "autarchico" (ha al suo

interno scuole, supermercati, piscine) - rappresenta uno Stato; il guasto al sistema dell'aria condizionata è il banale *casus belli* che scatena il conflitto; gli abitanti dei piani alti e di quelli bassi sono le diverse classi sociali in lotta; le forze di polizia, mai intervenute, impersonano le Nazioni straniere indifferenti; l'amministratore condominiale è la politica interna impotente; l'architetto che vive nell'attico somiglia a un dio in fuga dalla sua creatura. Tutti questi contrappunti, si diceva, sono in parte il limite del *Condominio*, perché la loro meccanicità ed evidenza mina l'autonomia narrativa del romanzo; dall'altra parte Paola e Maria sottolineavano come il realismo di questo racconto accresca in chi legge il senso di paura: una forza che ha il volto tremendo della normalità, del quotidiano di un palazzo stravolto in una trincea.

Allargando la bibliografia: i lettori consigliano

Anche la serata dedicata a *1984* ci ha regalato altri titoli, suggerimenti di lettura, visione... persino di ascolto. Ecco i consigli del nostro GdL.

Un ottimo consiglio, venuto da Angelo, ha preceduto la serata: *Orwell 1984* del regista Michael Radford, film tratto dal romanzo e uscito nelle sale proprio nel 1984. Fedele nella trama al libro ci è piaciuto molto sia per la bravura di John Hurt e Richard Burton (rispettivamente Winston e O'Brien), ottimi interpreti dell'ambiguo rapporto che si crea tra i due personaggi, sia per le scenografie, che ben rappresentano la povertà, persino la sporcizia, del futuro descritto, caratteristica che il libro si preoccupa di evidenziare ma che appare tanto più evidente nell'impatto con lo schermo.

Un autore italiano, Nicola Lombardi, ci è stato suggerito da Massimiliano citandone il romanzo *La cisterna*, storia di un giovane uomo che riesce a ottenere per un anno il posto di custode di una delle cisterne, sistema carcerario adottato dal Nuovo Ordine Morale che governa la società distopica evocata nel romanzo. L'incubo dell'epurazione, la solitudine del protagonista, le allusioni a totalitarismi storici (un esempio è il richiamo ai *sonderkommandos*) sono tratti che inseriscono il romanzo nel filone distopico, che dimostra vitalità anche nella narrativa contemporanea di casa nostra.

Il tema della Stanza 101 come proiezione di terrori e fobie ha ricordato ad Alessandra la saga di *Divergent*, nella quale la sfida alle proprie paure è uno dei componenti indispensabili ai test attitudinali che i personaggi affrontano. La trilogia di Veronica Roth è celebre e insieme agli *Hunger Games* e a *The Maze Runner*, è tra gli esiti più riusciti della recentissima letteratura distopica scritta per un pubblico adolescente. Lo stile di questi romanzi cede spesso, ma le idee che sviluppano sono in molti casi brillanti: la società attitudinale di *Divergent*, che non ammette deviazioni dalla norma, il reality-sacrificale degli *Hunger Games*, che vede persino i genitori spettatori attoniti della morte dei figli sono ottime intuizioni socio-politiche oltre che narrative, a dimostrazione - se mai ce ne fosse bisogno - di quanto la letteratura per ragazzi sia interessante e d'avanguardia.

Da Alessandra, che non partecipa al nostro GdL, è arrivato un suggerimento di ascolto, ma involontario: mentre era in cerca di tutt'altro si è imbattuta in una canzone di David Bowie, *1984*. Bowie avrebbe voluto allestire una rappresentazione teatrale dedicata all'opera di Orwell, ma non ottenne mai i diritti dalla moglie dello scrittore. Del musical resta traccia nell'album *Diamond Dogs*, che raccoglie una serie di canzoni liberamente ispirate al romanzo: oltre a *1984* anche *We Are the Dead*, *Big Brother* e *Chant of the Ever Circling Skeletal Family*. Oltre al film dal libro, anche il CD!

Appuntamento... a domani!

Il percorso di *Futura* prosegue, e dopo le distopie socio-politiche domani, 12 aprile, è la volta delle biotecnologie del futuro. Tra cloni, androidi e corpi crioconservati le domande che gli sviluppi bio-scientifici ci pongono sono innumerevoli: le esploreremo con *Non lasciarmi* di Kazuo Ishiguro e con il film *Lei* di Spike Jonze, là dove etica, amore e scienza si incontrano e si scontrano.

Aprile

BIOTECNOLOGIA DEL FUTURO

R. Matheson, *Io sono leggenda* (1954)

P. K. Dick, *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* (1968)

K. Ishiguro, *Non lasciarmi* (2005)

D. DeLillo, *Zero K* (2016)

Film di contorno: S. Jonze, *Lei* (2013)

Siamo al nostro terzo lancio del dado di *Futura*: all'appuntamento di aprile è uscita la faccia tra le più avveniristiche e attuali del tema-futuro, quella dell'avanzamento – o della distorsione – della scienza al fine di creare vite “artificiali” (cloni, androidi) e di protrarre, fin oltre i confini della malattia e della morte, vite “naturali” (umani). Le biotecnologie procedono a grandi passi e ad ancor più grandi sogni.

Nella nostra serata abbiamo esplorato quanto di incubo vi sia in tutto questo, e lo abbiamo fatto grazie a un romanzo, *Non lasciarmi*, che investendo volutamente poco in immaginario scientifico riesce a raccontare con profonda emozione la crudeltà individuale e sociale che si cela dietro certo benessere. Lo fa accompagnando le vite di Kathy, Tommy e Ruth dall'infanzia “dorata” nel collegio di Hailsham fin quasi all'avvio del programma di donazione della protagonista: sì, perché loro e i loro compagni sono cloni, generati e cresciuti appositamente per farne miniere di organi destinati agli altri, gli umani.

Lo abbiamo fatto – seppur cursoriamente – grazie a un film, *Lei*, che mostra fino a dove può portare in termini di isolamento il rapporto uomo-macchina quando la macchina è tanto avanzata da arrivare lei stessa ad abbandonare l'uomo.

Sottofondo della serata, una domanda: cos'è *umano*?

Non-detto: stile e sistema

Anche in questo romanzo Ishiguro si conferma un campione del non-detto. Chi tra noi viene dal GdL *Be Quiet!* (Ghirlande2016) ha ritrovato, privo però di humour british, lo stesso stile che già aveva conosciuto in *Quel che resta del giorno*, uno stile fatto di silenzi, moti minimi, reticenze, cura per il dettaglio emotivo: uno stile che fondendo le due anime letterarie di Ishiguro – l'autocontrollo giapponese e l'aplomb britannico – sceglie la via del distacco per raccontare una storia dal fortissimo impatto emotivo ed esistenziale. L'immagine - la evocava Federica - è quella del tappo che sigilla pas-

sioni le quali nondimeno ribollono, emergendo a tratti in gesti di tenerezza, urla di rabbia, lacrime mute.

Uno stile da minuetto (Alma), fatto di sottrazione e lavoro di lima che non ha incontrato il favore di tutti: ad Angelo più che un non-detto è sembrato un non-dire; per Laura la cura del dettaglio sfocia sovente in ripetizioni; a Massimiliano è parso uno scrivere piatto.

Ma la potenza e attrattiva della prosa di *Non lasciarmi* è proprio in quanto non comunica esplicitamente, nelle lacune del detto che invitano il lettore a farsi partecipe, a colmare lui stesso i silenzi ai quali i personaggi sono stati costretti.

Perché il non-detto in questo romanzo non è solo un fatto di stile. È una scelta del sistema. Se – grazie a un'efficacissima tecnica di intreccio costruita tutta con flashback e prolessi – Ishiguro diluisce nelle pagine la rivelazione del destino dei protagonisti è perché a loro stessi questa rivelazione viene diluita negli anni; se sceglie consapevolmente la via della reticenza stilistica è perché tale è il metodo utilizzato dai tutori di Hailsham per assuefare gli studenti al loro destino di donatori. È l'ambiguità (Alma ha giustamente utilizzato questo termine) il contesto in cui i ragazzi vengono cresciuti.

Loro stessi lo spiegano bene:

Era proprio questo il punto, secondo Miss Lucy. Ci avevano detto e non detto allo stesso tempo, per come la vedeva lei. Alcuni anni dopo, quando Tommy e io ne riparlammo, e io gli ricordai quell'idea del «detto e non detto», lui formulò una teoria.

Tommy riteneva possibile che i nostri tutori avessero, durante i nostri anni trascorsi a Hailsham, calcolato molto attentamente e deliberatamente tutto ciò che ci avevano detto, in modo che fossimo sempre appena un po' troppo piccoli per comprendere fino in fondo le informazioni che ci venivano fornite in quel momento. È ovvio, tuttavia, che esse agivano su di noi a un certo livello, tanto da penetrare ben presto nelle nostre menti, senza che noi ci preoccupassimo di esaminarle con cura.

Personalmente trovavo questa teoria del complotto un po' esagerata – non credo che i nostri tutori fossero così scaltri – ma probabilmente c'era qualcosa di vero. Sicuramente, era come se avessi sempre saputo delle donazioni in una maniera un po' vaga, anche a sei o sette anni. Ed è curioso che quando, una volta cresciuti, i tutori ci misero al corrente di ciò che ci attendeva, niente ci sembrò davvero nuovo. Era come se avessimo già sentito tutto.



Anna in proposito ha fatto un efficace parallelismo col mondo del lavoro e con l'“addomesticamento” delle masse, manipolate da un sistema che toglie diritti un poco alla volta senza mai informare del proprio operato, ritratto sempre in qualche forma edulcorata. E noi, presi per sfinimento, assumiamo coscienza del furto quando ormai è troppo tardi, vittime di una prassi che ha saputo privarci anche dello spirito di rivolta.

E così arriviamo a uno dei significati di questo romanzo: i cloni... siamo noi.

I cloni siamo noi

«Dovete averlo sentito dire anche voi», «dove siete cresciuti voi»: è così che Kathy, la protagonista del romanzo, parlando in prima persona si rivolge a noi lettori. Sulle prime non ce ne si rende conto, ma col procedere delle pagine il ripetersi ritmico di questa allocuzione ci ha fatto comprendere quel che Kathy/Ishiguro intende dire, che i cloni del libro siamo noi.

Vista da fuori la remissività degli studenti di Hailsham e dei loro compagni dei Cottages appare infatti incomprensibile. Cresciuti in un collegio dove, educati alla creatività artistica e alla salute del fisico, qualcosa del loro destino gli viene rivelato ma il più è lasciato a intendere, vivono tutte le esperienze dell'infanzia e dell'adolescenza – amicizia, bullismo, amori – con una forte intensità di legami reciproci; arrivati a sedici anni e ormai compreso il futuro che li attende vengono trasferiti in strutture fatiscenti e isolate che tutti a poco a poco abbandonano per divenire prima assistenti e poi donatori, prima coloro che accompagnano i donatori nel completamento del loro ciclo, poi donatori d'organi a loro volta. Alla fine del percorso, la morte (termine che nel romanzo, denso di eufemismi, ricorre non a caso in un'unica occasione). Sono liberi, nessuno li controlla, non vi sono né custodi né tecnologie che li monitorano; nulla nei tratti li segnala come cloni, sono sotto ogni aspetto integralmente umani. Perché allora non si ribellano? Domandava Maria. Visto che hanno la possibilità di muoversi e di vedere il mondo esterno perché almeno non fuggono? Tanta acquiescenza può persino far rabbia, osservava Massimiliano.

Due le risposte. Sul piano interno al romanzo – argomentavano Paola e Alma – l'impossibilità a fuggire e ribellarsi è frutto del modo in cui sono stati educati, dell'inconsapevolezza protratta, del senso di profonda e invalicabile differenza da coloro che abitano il mondo esterno. Una alterità sociale e psicologica che nel libro si traduce in una reale assenza di contatto: salvo che in un breve episodio non vi è mai uno scambio dialogico

diretto tra i protagonisti e gli umani estranei a Hailsham, gli stessi paesaggi attraversati in auto da Kathy appaiono sgombri, solitari. Non incontrano mai nessuno perché nessuno viene mai incontro a loro, al loro bisogno, inesperto, di essere soccorsi. E allora l'unica via resta l'accettazione, l'autoinganno di scegliere quasi fosse una missione quanto in realtà viene loro imposto, resta la dignità di resistere per potersi sorreggere l'un l'altro. I cloni di Ishiguro non sono gli androidi di Philip Dick, dovunque si voltino non vi è per loro orizzonte possibile di ribellione.

E c'è una seconda risposta, una risposta che dà ragione del valore metaforico del romanzo: se Kathy, Tommy, Ruth non si ribellano né fuggono è perché – lo sottolineavano Roberto e Fernando – questo romanzo non è altro che una potente metafora della condizione umana, della vita di tutti noi. Noi che, pur liberi e capaci di autodeterminazione, spesso non riusciamo a divincolarci dalle catene di un quotidiano grigio e invincibile, che reiteriamo schemi di un passato familiare la cui eredità non siamo capaci di rifiutare, che persistiamo in relazioni dolorose per paura, orgoglio o mera abitudine, che ci convinciamo di essere diversi perché qualcuno ci ha dato a intendere che così è. Non è un caso che questo romanzo sia più vicino alla sensibilità femminile: le donne sono state e sono tuttora le prime vittime di meccanismi di costrizione sociale, le prime – e con loro fasce di popolazione esclusa, quali stranieri e disabili – a essere considerate qualcosa invece che qualcuno, a essere percepite solo in funzione dei compiti tradizionalmente assegnatigli o di quello stigma di minoranza che impedisce qualunque riscatto.

Poiché tale è il messaggio del libro si comprende la scelta di Ishiguro di non sviluppare un'originale idea di distopia e di ridurre al minimo le biotecnologie di questo futuro (più un presente parallelo, se non un futuro del passato): il suo non è un romanzo di genere, dove il tasso di originalità ha senso e valore, bensì un romanzo che si serve di uno scenario antiutopico per esasperare il tema, non nuovo ma proprio per questo inesauribile, dell'umano e delle sue declinazioni.

Se i cloni non si ribellano né fuggono è dunque perché, in ultima istanza, quelli che non lo fanno siamo noi.



La distopia siamo noi

Ma non ci siamo illusi con un'identificazione parziale: il romanzo non lo permette né noi ce lo siamo concessi. "I cloni siamo noi" è infatti solo metà della questione. L'altra metà l'ha sintetizzata Fernando con una formula particolarmente riuscita: «la distopia siamo noi».

Perché quello che il romanzo esplicitamente dice, rivolgendosi a noi come a dei cloni, non è ciò che implicitamente comunica, ovvero la nostra bieca umanità. L'una cosa – abbiamo convenuto – non esclude l'altra, convivono entrambe come senso del libro: ma mentre l'identificazione di noi lettori con le vittime è più immediata, mentre il valore di metafora dell'esistenza umana appare più esplicita, la sovrapposizione tra noi e i carnefici è al contrario tenuta in sordina.

Però leggendo la si avverte. Si avverte in crescendo la disturbante percezione di essere noi quelli che tengono sotto il tappeto, per averne un ritorno in termini di benessere, intere porzioni di umanità; siamo noi quell'Occidente che guarda con indifferenza (posto che guardi) le vittime di conflitti lontani sbarcate con la speranza di un soccorso; siamo noi che tenendoci stretti privilegi e progresso diamo le spalle a quanti conoscono la miseria. L'indistinguibilità dagli umani dei cloni di *Non lasciarmi* assume così un doppio significato, soveniva a Federica: sono identici perché nobilmente umani, e questa identità potrebbe essere (ma non è) la via per un loro riscatto; ma sono identici anche perché tali li vuole vedere quella maggioranza che di loro si serve, una maggioranza che non ha alcuna intenzione di soffermarsi sulle differenze perché comporterebbe farsi carico del dolore del prossimo, implicherebbe un coinvolgimento attivo a cui non è in nulla disposta.

Ed è già accaduto nella forma più atroce con i campi di sterminio: Anna ha fatto un parallelismo tra gli assistenti di Ishiguro e i kapo dei lager, entrambi vittime di un meccanismo ad "autogestione dell'orrore"; Maria ha visto nei ragazzi di questo romanzo le masse andate impotenti incontro al destino dell'annientamento. Con la loro naïveté – quell'adolescenzialità che poco è piaciuta ad Angelo e Massimiliano – gli alunni di Hail-

sham altro non rappresentano che l'agnello sacrificale, l'animo giusto e semplice che proprio perché giusto e semplice diviene vittima: sono i carnefici, diceva Fernando, quelli che progettano, sono loro quelli intelligenti. Auschwitz fu una loro idea.

Non solo Kathy, Tommy e Ruth, noi siamo dunque anche le anziane Miss Emily e Madame, l'una ex-preside e l'altra ex-"mecenate" del collegio di Hailsham, che nella scena rivelatrice del romanzo mostrano tutta la loro pochezza e malafede. Non era questa – ha ragione Roberto – l'immagine che davano da giovani, impegnate a ottenere per i ragazzi condizioni di vita degne: era dolente il pianto di Madame al vedere Kathy ballare sulle note di *Never Let Me Go*. Ma il loro progetto era minato fin da principio dall'ambiguità, dall'intimo convincimento che non si potesse far più che un'opera di educazione e di protezione, tenendo parzialmente all'oscuro i ragazzi circa il loro destino. E nel finale del libro, anziane, di fronte a due giovani destinati a morte prematura non fanno di meglio che rivendicare come un successo il fallimento dei loro intenti, non dicono una parola contro la pratica delle donazioni (anzi la semi-paralizzata Miss Emily, faceva notare Chiara, sembra proprio che ne beneficerebbe a breve) e non trovano altro tempo da dedicare a Kathy e Tommy che quello precedente la messa in vendita di un loro pezzo di antiquariato, un comodino. Ad Anna D., e non solo a lei, quel comodino è andato proprio di traverso.





Lei, Spike Jonze

Sul film in visione per la serata – *Lei*, girato nel 2013 dal regista statunitense Spike Jonze – ci siamo soffermati brevemente, ma anche così abbiamo avuto modo di osservare quanto il problema dell’alienazione si stia radicando nella nostra società e di come una pellicola su una tecnologia futuribile possa illuminare solitudini presenti, alimentate dai mezzi ora a disposizione.

Una donna però l’abbiamo amata tutti, Miss Lucy, la giovane insegnante che vorrebbe dire ai ragazzi l’intera verità, convinta che solo la consapevolezza e la coscienza, seppur strazianti, possano guadagnare a chi li ha la facoltà di decidere nonché i mezzi per costruirsi la propria libertà: «– penso che Miss Lucy avesse ragione» sono le parole di Tommy prima di quelle sue urla nel campo a bordo strada.

Ma se quelle urla, come tutte le urla del romanzo, sono sempre descritte come distanti e poco udibili è perché, di fatto, quelli che non le vogliono sentire siamo noi.

La parola all’Autore

Dopo la nostra discussione sul romanzo può essere interessante dare la parola a Ishiguro e vedere in quanto le opinioni del GdL *Futura* coincidano o divergano da quelle dell’autore: un esperimento che – come sempre in letteratura – non ha “vincitori”, perché il senso di un libro è frutto dell’incontro tra il sentire dell’autore e quello dei suoi attenti lettori.

Qui l’estratto di un’intervista: particolarmente forte la risposta all’ultima domanda.

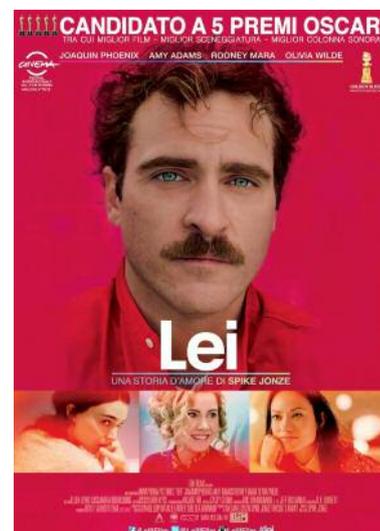
(<http://www.iodonna.it/personaggi/interviste/2011/kazuo-ishiguro-film-non-lasciarmi-intervista-30630675492.shtml>)

Qui una conversazione più ampia che, dedicata prevalentemente a *Non lasciarmi* come metafora della vita e della crescita, amplia anche a motivi autobiografici e menziona altri libri dell’autore.

(http://www.wuz.it/archivio/cafeletterario.it/interviste/ishiguro_kazuo.html)



Jonze fa solo qualche passo avanti, immaginando l’invenzione di un sistema operativo che ha voce, pensieri, capacità di apprendimento e sentimenti totalmente umani, un’intelligenza che non ha traccia di artificialità. Venduto come un programma di assistenza lavorativo-domestica diventa per il protagonista (e per altri/e che hanno scelto di sperimentarlo) il rifugio perfetto: Samantha è accogliente, colma il vuoto del recente divorzio, i due trascorrono assieme quasi tutta la giornata di lui, arrivando entrambi a provare del sentimento d’amore. Finché Samantha, da ultra-androide immateriale, capisce che l’umano coi suoi confini corporei e la sua vita destinata a finire le va stretto e sceglie altre vie con altri software.



Un abbandono che ci ha sollevati, perché prospetta per Theodore un ritorno alla socialità in un contatto che non è mera connessione: la scena che chiude il film ne è una rappresentazione affettuosa e melanconica.

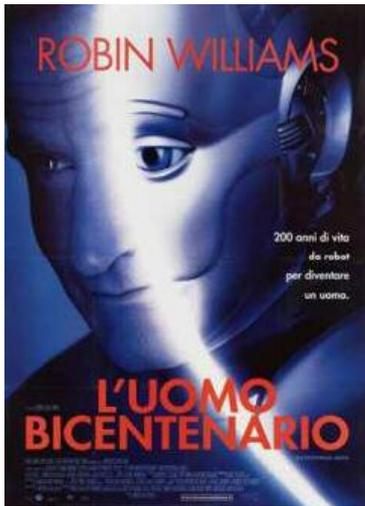
Allargando la bibliografia: i lettori consigliano.

Ulteriori consigli di lettura e visione non mancano mai, anche la discussione su Ishiguro e Jonze ci ha fatto venire in mente altri libri, altri film. Suggestimenti per ampliare la nostra bibliografia...

Un consiglio di visione ha preceduto la serata: come Angelo per Orwell, così Laura per Ishiguro ci ha suggerito la visione del film tratto dal libro, *Non lasciarmi* di Mark Romanek. Per quanto sostanzialmente fedele alla trama la pellicola ci è apparsa - lo faceva notare Alessandra - più povera del libro e soprattutto preoccupata di riuscire a intercettare i gusti di un pubblico ampio.

Da qui probabilmente sia la precoce esplicitazione della natura di cloni dei protagonisti sia l'insistenza sull'amore tra Tommy e Kathy, scelte che tradiscono quella reticenza delle parole e repressione dei sentimenti che sono la forza del romanzo. Un errore di stile, e di contenuti, che – invisibile a chi non abbia letto il libro – è mal sopportata da chiunque abbia conosciuto le pagine di Ishiguro.

Bella però la frase di chiusa, in fuoricampo con la voce della protagonista: «quello di cui non sono sicura è che le nostre vite siano tanto diverse da quelle delle persone che salviamo. Tutti completiamo un ciclo e forse nessuno ha compreso veramente la propria vita, né sente di aver vissuto abbastanza».



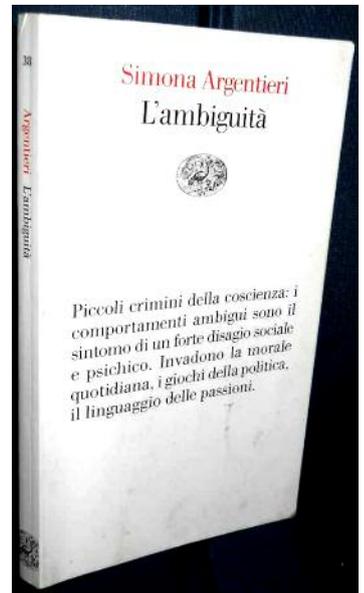
Sul tema di cosa renda umano l'uomo, in questo caso scegliendo il punto di vista di un robot, è costruito anche *L'uomo bicentenario* di Chris Columbus, film – suggeritoci da Alessandra – tratto dall'omonimo racconto di Asimov. Racconta la progressiva scoperta e realizzazione della propria umanità da parte di

Andrew, robot con doti di creatività e senso dell'umorismo che sono solo l'inizio di un percorso verso la libertà e (ulteriore aspetto) i limiti di essere uomo. Come *Non lasciarmi* anche *L'uomo bicentenario* sfrutta il tema del futuro e delle vite apparentemente non-umane per raccontare di noi tutti alle prese con la scoperta della vita e della nostra umanità.

Una scena del film *Lei* – durante la quale Theodore esce a cena con una coppia di amici in compagnia del software Samantha – ha richiamato alla memoria di Anna una commedia di grande tenerezza, *Lars e una ragazza tutta sua* di Graig Gillespie, dove un'intera comunità si trova ad assecondare l'innamoramento del timido e introverso Lars per Bianca... una bambola-manichino in silicone. Un esito folle della propria sociopatia che diventa però per Lars – ed è solo all'apparenza paradossale – la via d'uscita dall'isolamento, il tramite per costruire legami con gli altri. Una "vita" artificiale che si fa alleata, restituendo il protagonista al contesto degli affetti umani.

Non solo romanzi e film, tra i nostri consigli per allargare la bibliografia di *Futura* c'è anche la saggistica di-

vulgativa: Alma, che ha osservato quanto l'ambiguità sia insita al sistema "educativo" di Hailsham, ci ha consigliato la lettura de *L'ambiguità* di Simona Argentieri, un agile libretto che tratta con acume e sottigliezza un comportamento morale subdolo, che sconfinando dallo psicologico al sociale mina i rapporti interni alla collettività. Una malafede che in *Non lasciarmi* ha il volto di Miss Emily e di Madame, il volto di chi, per non fronteggiare il proprio senso di colpa, lascia che alberghino dentro di sé convincimenti molteplici e contraddittori. Il fatto che, sottolinea Argentieri, tale atteggiamento mentale non sia solo una forma di malafede ma anche di autoinganno non lo rende meno grave.



10 maggio... l'utopia ambigua di Ursula K. Le Guin
La nostra prossima serata è dietro l'angolo! Mercoledì prossimo torniamo in biblioteca per chiacchierare dell'altro volto del futuro, quello dell'utopia raccontata nelle pagine di Ursula K. Le Guin: saremo *I reietti dell'altro pianeta*, gli abitanti dell'anarchica luna Anarres in visita nella capitalistica terra di Urras. Tra i due pianeti, un muro dall'aspetto insolito...



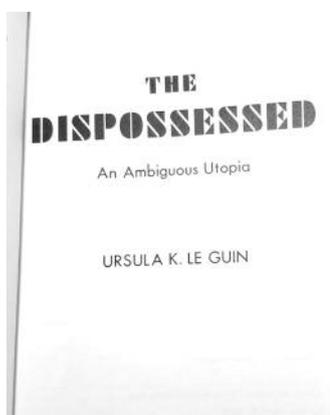
Maggio

FUTURI IN POSITIVO: LE UTOPIE

Ursula K. Le Guin, *La mano sinistra delle tenebre* (1969); *I reietti dell'altro pianeta* [pubblicato anche col titolo *Quelli di Anarres*] (1974)

Alla quarta serata di Ghirlande non si è riunito un pacifico GdL dedicato all'immaginario del futuro in letteratura... no, nell'incontro di maggio ci siamo trasformati in un aspirante gruppo di anarco-insurrezionalisti! Sono gli effetti collaterali di certe letture, è il vento secco e polveroso dell'insospitale Anarres ad averci irretiti...

... è evidente, stiamo un po' (!) romanzando la serata. Se infatti su una cosa siamo stati tutti concordi è che



non avremmo vissuto volentieri né su Urras ma nemmeno su Anarres. Non è un caso che il sottotitolo originale del romanzo sia *An Ambiguous Utopia* – un'utopia ambigua – ambiguità che permea per intero i mondi descritti e su cui noi lettori ci siamo molto soffermati.

Ma chi sono *i reietti*? Qual è *l'altro pianeta*?

1. Trama e struttura

Collocato in un imprecisato futuro – dove sono possibili viaggi spaziali prossimi alla velocità della luce e l'universo dei mondi conosciuti si sta riunendo in una sorta di ONU intergalattica, l'Ecumene – questo romanzo vede protagonisti una luna, Anarres, e il suo pianeta, Urras. Di Urras, diviso in tre vasti stati, conosciamo la nazione dell'A-Io, dominata da un capitalismo rampante e aggressivo; Anarres invece, pianeta insospitale e arido, è la terra che ha accolto duecento anni prima degli esuli e rivoluzionari urrasiani, che vi hanno costruito una società di tipo anarco-collettivista: tra i due mondi, un muro, muro che delimita il porto spaziale di Anarres e che nessuno può attraversare, né per entrare né per uscire; vi approdano solo rare navi mercantili, unico legame ancora esistente tra i due pianeti.

Su Anarres cresce Shevek, il protagonista della storia, studioso di fisica temporale che ha sempre fatto parte per se stesso. È un uomo solo in un mondo dove la col-

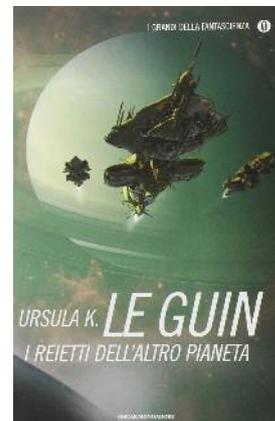
lettività è tutto, isolato ma fortemente conscio del valore della solidarietà e del contributo dell'individuo al bene comune. Mosso da questo scopo politico e dalla propria curiosità scientifica tenterà la via della riconciliazione con Urras imbarcandosi su una nave e facendosi ospitare dal governo del pianeta gemello.

Con un protagonista un po' straniero e un po' autoc-tono in entrambi i mondi, la trama prenderà un corso a tratti atteso e a tratti inatteso...

Per raccontare queste due realtà attraverso la storia di Shevek anche la struttura del libro si fa bipartita: mentre i capitoli dispari raccontano di Urras, dall'inizio alla fine della missione del protagonista, i capitoli pari sono dedicati ad Anarres, ripercorrendo la vita di Shevek dalla prima infanzia alla creazione del Gruppo dell'Iniziativa. La storia raccontata nei capitoli su Anarres finisce così là dove inizia la vicenda su Urras, con una costruzione dell'intreccio che è insieme parallela e circolare. Un'impostazione particolarmente riuscita nella sua semplicità, che tutti abbiamo apprezzato perché alternativa a un racconto in ordine cronologico che avrebbe fiaccato lo sviluppo del romanzo.

Ma non solo parallela e circolare, anche speculare. Come ha fatto notare Anna, per quanto separati da un intervallo spaziale e temporale in più occasioni i capitoli successivi sono dedicati al medesimo tema, declinato nelle due forme urrasiana e anarresiana, quasi una reciproca risposta: un esempio può essere il ruolo delle donne nella società, raccontato dalla nascita della storia d'amore tra Shevek e Takver, un amore tra pari (cap. 6) e dall'equivoca figura di Veà, moglie di un dignitario urrasiano che, nel lusso di cui gode e in cui vive, non riconosce la subordinazione in cui di fatto è relegata (cap. 7).

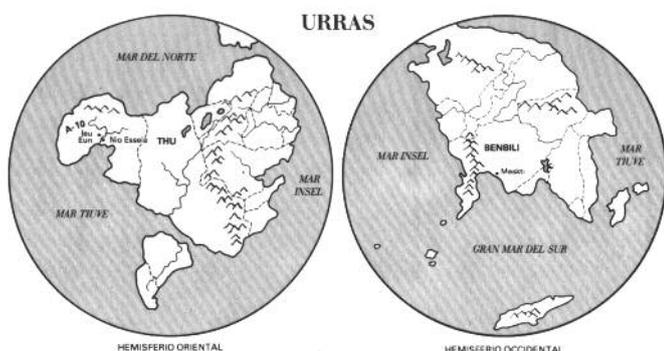
Se entrare in questo romanzo non ci è risultato, sulle prime, immediato, proseguire trasportati dall'andamento della *fabula* e dalla costruzione dell'intreccio è diventato per tutti, man mano, sempre più semplice.



2. Un Urras, due Anarres

«Non è il caso di fare finta che tutti voi fratelli Odoniani siate pieni di amore fraterno. La natura umana è sempre quella». Sono le parole che un fisico urrasiano rivolge al protagonista, allusione all'invidia che il talento di Shevek suscita tra i ricercatori e i burocrati di Anarres. Sono parole dette quasi con sprezzo, facendo sfoggio di presunzione, ma estrapolate dal loro contesto ci hanno fornito una chiave per interpretare le società dei due pianeti, e cioè – come dicevano Roberto e Anna – due antitetiche declinazioni politiche dei medesimi mali e difetti umani, due realtà entrambe negative (entrambe distopiche) dove l'utopia è relegata negli ideali fondatori o negli occhi di terzi che hanno visto il proprio mondo distrutto.

2.1 Urras

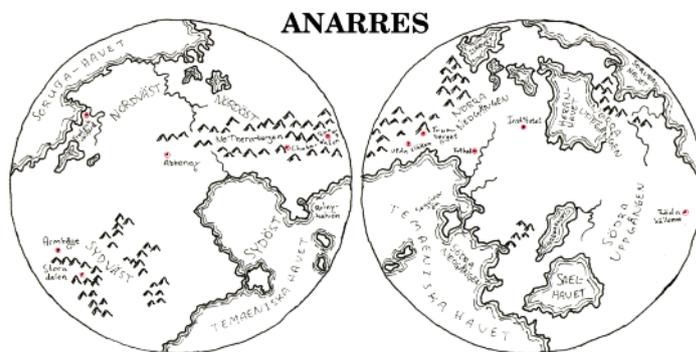


Per Urras, di fatto, giocavamo facile: la distopia è evidente, espressamente denunciata, e in fondo estranea al cuore dell'anarresiano protagonista. Salvo per la forte vocazione ecologista, Urras (nella nazione dell'A-Io) è infatti il nostro Occidente e Shevek ne sperimenta tutte le contraddizioni: una terra prospera dove la ricchezza, fastosa e luccicante, è per pochissimi; un paese di muri, dove la povertà, i luoghi della produzione sono nascosti alla vista e dove le rivolte sono represses nel sangue; una società maschilista, in cui le donne, talora molto amate nel privato, sono relegate nel pubblico a oggetti da esibizione, educate al benevolo accoglimento del loro status di inferiori; una realtà che dona a chi studia il tempo e i mezzi per potersi dedicare appieno alle proprie ricerche, ma che avvelena l'accademia con invidie e ne usa le scoperte a fini politici, asservendo la scienza alle necessità dei governi; un contesto, come dice Shevek, in cui «sei libero da, ma non sei libero di». E così lui, che all'inizio non si era sentito straniero, perché tornato nella terra da cui venivano i suoi progenitori, perché vi aveva trovato degli studiosi con cui finalmente confrontarsi, si ritrova in conclusione di nuovo solo, come in fondo soli sono tutti gli abitanti di questo mondo fatto di tanti individui e nessuna coscienza comune.

Eppure, eppure... una diversa visione di Urras arriva alla fine, troppo tardi per poter parlare di una 'seconda Urras', ma ancora in tempo per essere un monito a noi lettori. Sono le parole dell'ambasciatrice del pianeta Terra, che descrive Urras, pur con le sue ingiustizie e il suo bagaglio di umana avidità, come il più gentile dei mondi abitati, fatto di mali ma anche di bellezza e vitalità. La Terra invece – nell'universo della Le Guin – è nel frattempo divenuta una rovina, distrutta dagli uomini che ne hanno fatto un deserto: «non abbiamo controllato né gli appetiti né la violenza; non ci siamo adattati».

È un avviso ai naviganti, affinché l'Urras che ora noi siamo sia capace di migliorarsi, invece che procedere inesorabile verso il suo destino da Terra.

2.2 Anarres



Ma anche Anarres – che pure la Le Guin ama di più e meglio racconta, come osservava Denise – non ci è sembrato un paese per viverci. E il problema non è l'impianto comunitario della società (che ogni lettore è libero di condividere o meno), ma la sua degenerazione burocratica e isolazionista: la distorsione del pensiero anarco-collettivista per paura di un attacco da parte di Urras e le necessità dettate da un pianeta arido e inospitale hanno portato di fatto a un'organizzazione sociale che chiede alle persone di sacrificare se stesse. E Shevek, da ragazzo poco incline a criticare il sistema, crescendo se ne accorge: «però lui aveva rinunciato al suo libro, e al suo amore, e a sua figlia. A quante cose si può chiedere a un uomo di rinunciare?».

Su Anarres le necessità della vita collettiva vedono i genitori affidare i figli ancora infanti a strutture educative: non è un distacco, continuano a vederli assiduamente, ma ci siamo chiesti se è davvero un prezzo che si può accettare per far sì che i bambini crescano pari e senza condizionamenti, fuori dal cono d'ombra (o di luce) della famiglia. Nessuno resta senza lavoro su Anarres, ma l'aridità del pianeta e le necessità di turnazione dei compiti pesanti costringono spesso moglie e marito a separarsi, anche per anni, senza che vi sia alcuna reale possibilità di essere assegnati in luoghi di impiego prossimi.

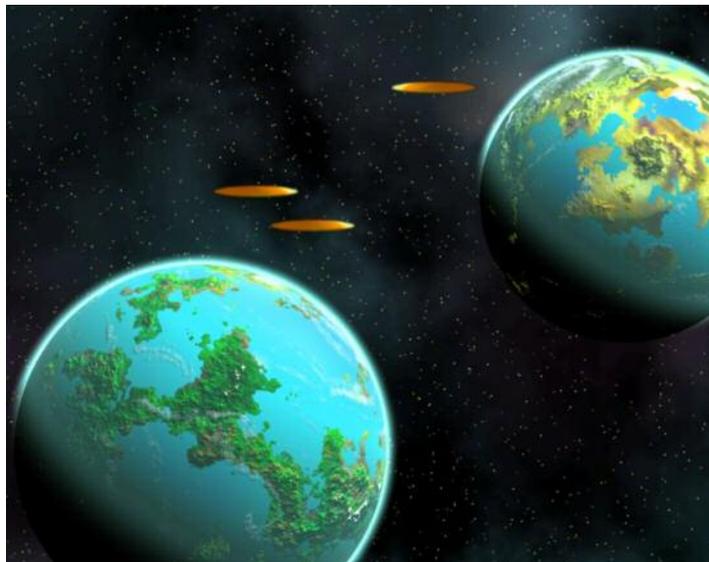
Quella che dovrebbe essere una società autenticamente collettiva è poi di fatto una realtà di piccoli gruppi, che ad Abbenay, sede dell'amministrazione centrale, non mancano di scontrarsi.

Ma quel che vi è di più respingente è il lato burocratico di questo sogno collettivista: la voluta assenza di strutture politiche non significa infatti assenza di burocrazia che, travalicando il suo originario ruolo amministrativo, è diventata di fatto una forma di potere, manovrata da figure che per prestigio, ipocrisia o fanatismo riescono a imporsi. L'esito nei decenni è stata la paura di qualunque rapporto con Urras e la cristallizzazione del modello sociale in un collettivismo che è soppressione di ogni originalità individuale: e così Tirin, l'irriverente commediografo amico di Shevek, è stato trasferito da un incarico da manovale a un altro impedendogli di fatto di realizzare la sua arte; a Salas, compositore fuori dagli schemi, sono state chiuse le porte dell'Unione musicale; lo stesso Shevek ha dovuto cedere il suo libro a Sabul, capo del Dipartimento di fisica, per vederselo pubblicare. Quel «lavoro inutile che rabbuia il cuore», stigmatizzato dalle parole di Odo, fondatrice della società anarresiana, è diventato col sistema delle assegnazioni "forzate" il mezzo attraverso cui le dirigenze mantengono collettività e singoli entro l'alveo sicuro di una società isolata dal mondo esterno. Paola lo ha detto molto bene: il problema è l'assenza di verità. Né chi amministra né i singoli cittadini sono disposti a dire e a dirsi la verità della loro condizione, e cioè l'obbedienza a cui di fatto si costringono e aderiscono, immobilizzando così il naturale sviluppo di una società. Anarres assume in tal modo i connotati della 'civiltà della vergogna', di omerica memoria, dove la disapprovazione del gruppo si sostituisce alla coscienza individuale.

Ma la trama del libro, il carattere del protagonista e degli amici che gli sono accanto dimostrano che vi è modo di uscirne. E di uscirne all'anarresiana. È qui che possiamo parlare di una seconda Anarres...

2.3 Un'Anarres dopo Anarres, un nuovo inizio

«Certo, la società di Anarres ha molti aspetti negativi. È anche vero però che se Shevek ha consapevolezza e libertà intellettuali tali da riuscire nella realizzazione dei suoi progetti è proprio grazie dell'educazione ricevuta su Anarres. In questo, almeno, Anarres è migliore di Urras». Lo diceva Chiara (più o meno con queste parole, non siamo ancora arrivati a registrare le nostre serate ;-)) osservando come i principi della rivoluzione di Odo, la fondatrice del pensiero anarchico anarresiano, siano principi di libertà, di adesione volontaria,



di partecipazione intesa come reciproco sostegno.

In estrema sintesi l'odonianesimo in cui è cresciuto Shevek è riassumibile nell'epigrafe incisa sulla tomba di Odo: «Essere intero è essere parte. Vero viaggio è il ritorno». Essere parte, e dunque concepire la propria libertà come responsabilità sociale, l'integrità del gruppo come indispensabile alla propria interezza perché «il più forte, nell'esistenza di ogni specie sociale, è colui che è più sociale».

In questo quadro ideologico anche la privata iniziativa è incoraggiata, perché sarà sempre mossa dal pensiero del bene collettivo, del ritorno a questo bene dopo un viaggio che possa apportare qualcosa che lo corrobora: è ciò che consente a Shevek di dire che la sua iniziativa personale è l'unica iniziativa che riconosce, perché non vi è autorità su Anarres che lo possa né sostenere né fermare: «lui sentiva profondamente di essere un rivoluzionario a causa della sua educazione e della sua istruzione di Odioniano e Anarresiano. Non poteva ribellarsi contro la sua società, poiché la sua società giustamente concepita, era una rivoluzione, una rivoluzione permanente, un processo continuo. Per riaffermarne la validità e la forza, pensava, bastava soltanto agire, senza timore di punizione e senza speranza di premio: agire dal centro della propria anima».

Shevek e il suo gruppo ci sono apparsi così come 'i figli dell'idea', di quei principi fondatori in buona misura traditi dalle prassi burocratiche e da una coscienza collettiva impaurita. Abbiamo visto due Anarres correre parallele nello sviluppo della trama. Sullo sfondo, la possibilità di «un'Anarres dopo Anarres, un nuovo inizio» (sono parole di Takver), l'eventualità di ricominciare altrove in nome dell'idea se la missione di Shevek di 'abbattitore di muri' non fosse compresa, se per Anarres fosse ormai troppo tardi per ricominciare a essere se stessa.

3. Il muro! Il muro!

È la metafora che ricorre in tutto il libro: muri tra ricchi e poveri, muri dietro cui sono nascosti coloro che lavorano, muri che impediscono la solidarietà quando il contesto economico diviene critico. Shevek ha fatto una missione personale dell'abbattimento di questi muri: tema ricorrente nei romanzi della Le Guin, dove spesso uomini soli, con in sé il coraggio della profonda convinzione, si votano al superamento dei confini, delle barriere tra i popoli, delle diffidenze divenute cancrene.

Qui la metafora prende peraltro forma fisica, aprendo il romanzo con un muro dall'aspetto insolito. Un incipit potente:

C'era un muro. Non pareva importante. Era fatto di ciottoli uniti senza pretese, con un po' di malta. Gli adulti potevano guardare senza sforzo al di là del muro, e anche i bambini non avevano difficoltà a scavalcarlo. Dove incontrava la strada, invece di avere un cancello degenerava in una pura geometria, una linea, un'idea di confine. Ma l'idea era reale. E importante. Da sette generazioni non c'era nulla di più importante, al mondo, di quel muro.

Come ogni altro muro, anch'esso era ambiguo, bifronte. Quel che stava al suo interno e quel che stava al suo esterno dipendevano dal lato da cui lo si osservava.

Osservato da un lato, il muro cingeva un campo spoglio, di una ventina di ettari, chiamato Porto di Anarres. Il campo comprendeva un paio di grosse gru, una piazzola di atterraggio per i razzi, tre magazzini, una rimessa per gli autocarri e un dormitorio. Il dormitorio aveva un aspetto duraturo, severo, melanconico. Non si vedevano giardini, né bambini: era chiaro che non vi abitava nessuno, che chi arrivava non si fermava a lungo. In effetti si trattava di una zona di quarantena. Il muro chiudeva al suo interno non soltanto il campo di atterraggio, ma anche le navi che scendevano dallo spazio, gli uomini che giungevano con le navi, i mondi da cui provenivano e, complessivamente, il resto dell'universo. Chiudeva nel suo interno l'universo e lasciava fuori Anarres, libera.

Osservato dall'altro lato, il muro chiudeva Anarres. Al suo interno c'era tutto il pianeta: un grande campo di prigionia, isolato dagli altri mondi e dagli altri uomini, in quarantena.

In tempi di chiusura come sono questi – col minacciato muro tra USA e Messico e quelli già innalzati a Calais e lungo i confini dell'Ugheria – un libro contro i muri è particolarmente attuale.

E altri ce ne sono venuti in mente....

Alma ci ha raccontato de *La parete* di Marlen Haushofer (da cui il regista Julian Pölsler ha tratto il film *Die Wand*): per un evento inspiegabile una donna resta rinchiusa in montagna, circondata da una parete trasparente e invalicabile. Dopo l'iniziale panico la prigionia diventa poco alla volta mezzo per una riscoperta di sé, del rapporto con la natura, un isolamento che la fa riflettere su quella solitudine che già aveva conosciuto ma di

cui diviene consapevole quando, sola, ha modo di riflettere e ripensare in coscienza il suo passato.

Della realtà, fortunatamente abolita, dei manicomii raccontano invece i due suggerimenti di Alma e Roberto: *Muri* di Renato Sarti, spettacolo teatrale (l'interprete è Giulia Lazzarini) che descrive la vita dei malati e del personale sanitario prima e dopo la legge Basaglia, e *Dentro il muro* di Janet Frame, romanzo semi-autobiografico che narra il calvario di una ragazza finita in un ospedale psichiatrico e infine riuscita ad uscirne: una parabola di tenacia e coraggio.



Metaforico e fulminante (oltre che fulmineo da leggere) è *La musica del caso* di Paul Auster, un thriller surreale dove un muro si mette letteralmente di traverso alla vita di due avventurieri americani: perdono una partita a poker e da lì avranno a che fare con un muro quanto mai inquietante.

4. Politica, etica, scienza

Romanzo del 1974, figlio della Guerra fredda e della corsa alla Luna, nipote delle scoperte nucleari piegate a fini bellici *I reietti dell'altro pianeta* tematizza un "ménage à trois" tra politica, etica e scienza al quale va ricondotta quella percezione di scrittura maschile e di una certa freddezza emotiva che – come osservavano Roberto e Antonella – caratterizza taluni passi del romanzo, accidentati a leggersi. Del resto la costruzione di una struttura politica utopica inevitabilmente tende a virare (questa l'opinione di Federica) verso un impianto razionalista: l'emotività è una variabile pericolosa, che ha il potere di minare la narrazione di un mondo positivo. Per quanto ambigua anche l'utopia della Le Guin incamera un certo razionalismo positivista, col suo contorno di freddezza.





A questa dà poi il suo contributo l'importanza che nel romanzo ha il materiale scientifico, gli studi di fisica temporale portati avanti da Shevek. Ma Chiara – che come già sappiamo è sensibile al tema – è subito intervenuta: perché se c'è una vittima in tutta la storia, quella è proprio la scienza, piegata alle esigenze di governi che ne vogliono fare uno strumento di offesa. È successo, è quello che vorrebbe il governo di Urras, è una prassi che la Le Guin critica con ogni mezzo. Ma in una cosa l'Autrice ha sbagliato – proseguiva Chiara – nel difendere il connubio tra scienza e morale: in un passaggio del romanzo il protagonista critica l'affermazione di Einstein (nel libro *Ainsetain*) secondo cui la sua Teoria della relatività non aveva alcun legame e fondamento nell'etica. Shevek – che troverà la soluzione del suo dilemma scientifico partendo da un'asserzione morale – non la pensa così e nemmeno la Le Guin. Non è un caso che Shevek si occupi di tempo, una variabile talmente pervasiva che è facile spostarla dall'uno all'altro campo: «se tempo e ragione sono l'uno funzione dell'altra, se noi siamo creature del tempo, allora è meglio che lo sappiamo, e che cerchiamo di trarne il bene. Di agire responsabilmente». Un crinale pericoloso, che chi difende l'autonomia del pensiero scientifico non può accogliere.

5. Citazioni

Matita alla mano, evidenziatori, post-it gialli: diversi di noi leggono segnando passaggi e paragrafi, trascrivendo frasi che li hanno particolarmente colpiti. E questo romanzo, per la sua forte componente politico-concettuale, si presta facilmente all'extrapolazione di passi. Una tentazione per i compulsivi della sottolineatura (come Federica)! Una tentazione che è bello assecondare.

Denise durante l'incontro ci ha letto un passaggio, quello riportato in precedenza. Idealmente proseguiamo la sua lettura con un elenco, random, di citazioni che ci sono piaciute e alle quali anche un'altra lettrice, Laura, che non partecipa a *Futura*, ha dato un suo contributo. Le trovate tutte sulla pagina Facebook della Biblioteca di Brughiero

6. Allargando la bibliografia: i lettori consigliano

Altre proposte, nuove vie, ulteriori letture. Ogni incontro di *Futura* ha alimentato suggerimenti e spunti per allargare il nostro orizzonte di lettori: anche la serata dedicata alla (quasi) utopia non ha fatto eccezione.

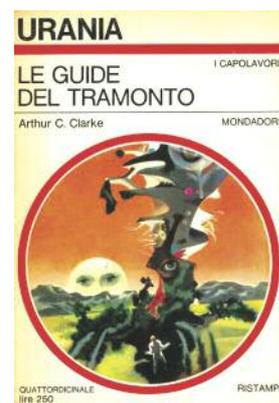
A differenza dei precedenti incontri questo su Ursula Le Guin non aveva un film di contorno: l'utopia è un genere con cui è difficile confrontarsi, che lo si faccia da scrittori o che lo si traduca su pellicola, per il rischio di cadere in un ottimismo sommario. Una proposta di

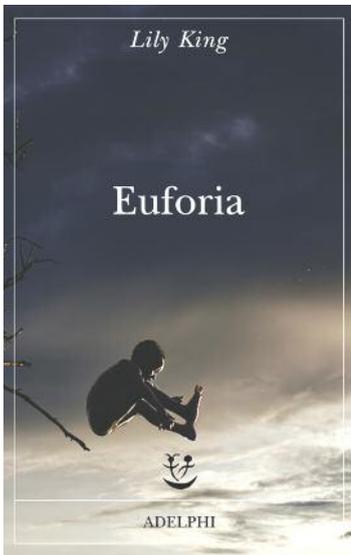


visione però è arrivata. Chiara ci ha consigliato *San Junipero*, quarto episodio della terza stagione di *Black Mirror*, serie televisiva britannica ideata da Charlie Brooker e costruita da episodi indipendenti l'uno dall'altro.

In *San Junipero* le protagoniste sono due ragazze, Yorki e Kelly, che si incontrano una sera alla settimana nell'omonima località... località bizzarra, che consente di spostarsi nel tempo da un'epoca a un'altra. Qui le due si innamorano, lenendo un passato che ha inferito sulle vite di entrambe. Decidere se dare un seguito al loro amore non è però semplice: la scelta passa per San Junipero e per la disponibilità ad accettare ciò che questo luogo è realmente. Un'utopia non edulcorata, inserita nel contesto di una serie televisiva volutamente disturbante.

Ambiguamente utopico è anche il romanzo consigliato da Massimiliano, *Le guide del tramonto* di Arthur C. Clarke, dove la razza aliena dei Superni assume il controllo della Terra ma al solo fine di realizzarvi la pace mondiale. Iniziano per gli uomini decenni di prosperità, velati però da una sorta di pingue incoscienza che porterà il protagonista, astrofisico, a cercare di scoprire chi siano i Superni e se l'agio che hanno donato ai terrestri sia vera utopia.





Il tema del confronto con l'altro, insieme simile e diverso, ha fatto venire in mente a Roberto il recente libro di Lily King, *Euforia*, trasposizione in romanzo delle ricerche sul campo, a Papua, dei tre antropologi Margaret Mead, Reo Fortune e Gregory Bateson. Attivi negli anni Trenta, le loro esperienze e studi sono raccontati con vivacità e con particolare attenzione

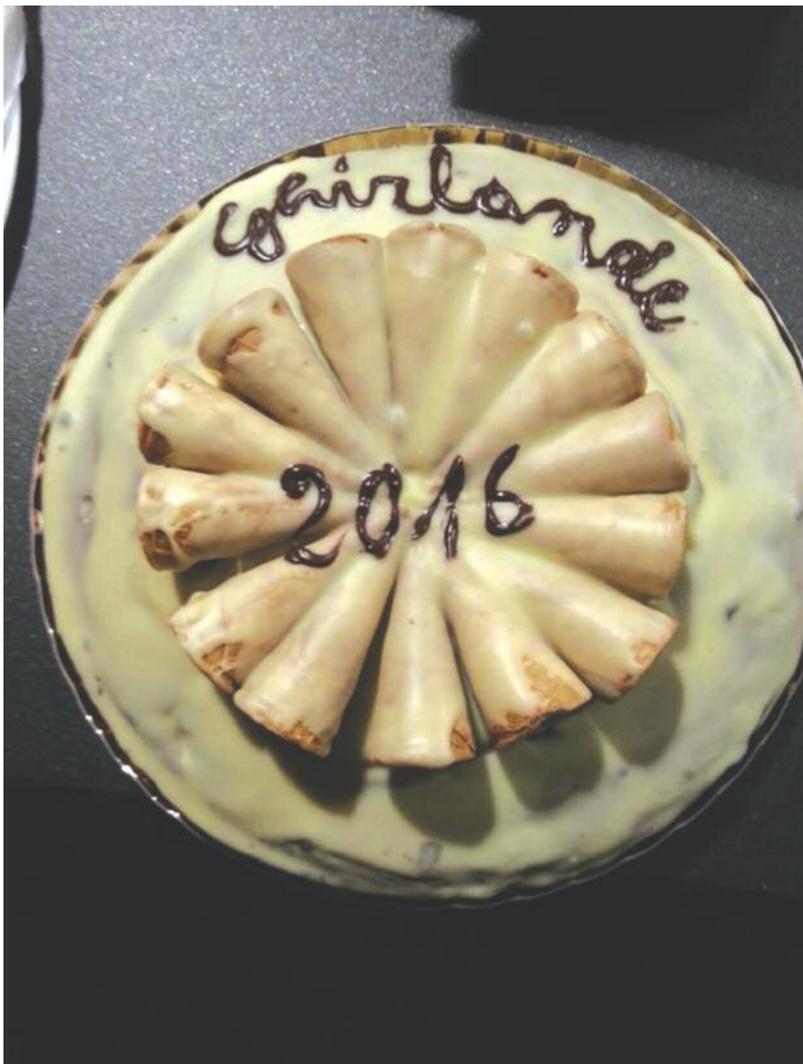
al rapporto con un mondo, ora non meno che allora, esotico e ignoto: una scoperta e un dialogo con l'altro molto ben descritti nella loro gradualità e nel contesto di un travagliato rapporto (anche sentimentale) fra i tre studiosi.

E per altre proposte, ispirate dal tema del muro, basta risalire di qualche paragrafo...

Passato e futuro: ci vediamo il 14 giugno

Per l'ultimo appuntamento dell'anno ci daremo alla contaminazione, quella tra passato e futuro, tra storia e distopia. Una dimostrazione che il genere a cui abbiamo dedicato la nostra ghirlanda non è un genere letterario isolato, ma che al contrario ama il sincretismo, le combinazioni inattese, lo stravolgimento della storia che fu e che sarà.

Tra gli autori e i titoli in bibliografia (A. Moore & D. Gibbons, *Watchmen*; V. Evangelisti, *Nicolas Eymerich, inquisitore*; M. Atwood, *L'assassino cieco*; A. Bello, *I falsificatori*) abbiamo scelto la Atwood de *L'assassino cieco*. E ci sarà anche il film di contorno, *Lui è tornato* di David Wnendt.



E per festeggiare quest'edizione di Ghirlande ci sarà anche un momento conviviale: dolce, salato, bibite, tutto quello che sforneranno le cucine e la fantasia di noi lettori!

