

Su Nabokov, "Lezioni di letteratura" (Adelphi)

Di Claudio Giunta

Questo non è il primo libro di Nabokov che si dovrebbe leggere se non si è mai letto Nabokov, e – contando *Lolita*, *Parla, ricordo, Il dono*, eccetera – neppure il secondo o il terzo o il quarto. A rigore, non è nemmeno un libro: sono le lezioni di letteratura che Nabokov tenne all'università di Cornell a Ithaca, nello stato di New York, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, e che non pubblicò mai in vita. Ma erano, sono lezioni pubblicabili e leggibili, perché Nabokov non andava a braccio ma scriveva la sostanza di quello che avrebbe detto in classe, condandola con aneddoti e *pun* che rendevano quelle lezioni memorabili ([qui](#) il ricordo di una sua allieva, Hannah Green). Non il primo Nabokov da leggere, dunque; ma un libro essenziale per chi vuole ascoltare la voce vera, quasi non mediata, di uno dei più grandi scrittori di ogni tempo: una soddisfazione, un'emozione che si può perfezionare su YouTube, perché di Nabokov restano alcune registrazioni in video e in voce, come [questa deliziosa conversazione](#) con Lionel Trilling, databile alla seconda metà degli anni Cinquanta, poco dopo la pubblicazione di *Lolita* e poco prima che lo scrittore tornasse in Europa e andasse ad abitare al sesto piano dell'Hotel Palace di Montreux.

Nabokov era perfettamente a suo agio in tre lingue e in tre culture, russa, francese, inglese: meno in quella tedesca, pur avendo vissuto a Berlino per una quindicina d'anni, dopo che la rivoluzione bolscevica aveva costretto la sua famiglia all'esilio. A Berlino – scrive John Updike nella premessa al libro – Nabokov aveva sbarcato il lunario dando lezioni private «su un incredibile quintetto di argomenti: inglese, francese, pugilato, tennis e prosodia». Poi, nel 1937, aveva lasciato la Germania e si era stabilito in Francia. Nel 1940, la partenza per gli Stati Uniti, descritta nelle ultime straordinarie pagine di *Parla, ricordo*, l'insegnamento al Wellesley College, poi un rapido e non felice passaggio alla Harvard University, quindi un decennio a Cornell (1948-1959).

Degli scrittori della sua madrelingua Nabokov parla nelle *Lezioni di letteratura russa* e nel capolavoro che è il saggio su Gogol' (*Nikolaj Gogol'*, Adelphi 2014). Queste *Lezioni di letteratura* danno conto dell'altra parte, la parte occidentale della sua educazione letteraria: tre romanzieri anglosassoni (Austen, Dickens, Stevenson, Joyce), due francesi (Flaubert, Proust), un boemo di lingua tedesca (Kafka).

Il libro va consigliato innanzitutto agli studenti di letteratura, anche quelli molto giovani, dai 14 anni in su. A scuola e all'università vengono tirati su a forza di 'analisi del testo' (avendo letto, ad andar bene, cinque o sei libri in vita loro), a narratori *interni o esterni*, a *omodiegesi ed eterodiegesi*, come se per leggere un romanzo ci volesse il manuale d'istruzioni. Leggendo Nabokov si capisce che spiegare un romanzo, a se stessi e agli altri, è prima di tutto un esercizio di umiltà e pazienza. Non dobbiamo presupporre che chi ci ascolta o ci legge conosca già il libro, perciò dobbiamo fare intanto questa cosa difficile e noiosa: riassumerlo, in grande dettaglio, e mentre si riassume cominciare a notare, a mettere in evidenza le cose più interessanti, cioè gli snodi della trama, i punti di forza e i difetti, e insomma fare un riassunto non neutrale ma orientato, un riassunto-commento. Un virtuoso del riassunto-commento era, nelle sue recensioni, il grande amico-rivale di Nabokov, Edmund Wilson, e può darsi che qualcosa Nabokov abbia imparato da lui: del resto, è a lui che si rivolge più volte nei mesi che precedono le lezioni a Cornell, chiedendogli suggerimenti sugli scrittori e i romanzi da discutere a lezione. E ne vengono fuori scambi anche divertenti, oggi impubblicabili senza scandalo dei benpensanti globali, crociate su Twitter. Wilson gli suggerisce per esempio di inserire nel *syllabus* anche Jane Austen, e Nabokov risponde: «Non mi piace Jane e, in realtà, sono prevenuto contro tutte le scrittrici» (ma poi *Mansfield Park* finisce nel corso, e nel libro come primo capitolo, in ossequio alla cronologia).

Comunque, quale che sia il debito che ha con Wilson, Nabokov è ovviamente un magistrale autore di riassunti. Entra in classe, introduce in breve l'argomento, poi per ore e ore, cioè per pagine e pagine, racconta ciò che succede nel libro: impresa defaticante ma utile, specie nel caso di un libro labirintico come *l'Ulisse*, che Nabokov riassume tutto meticolosamente, capitolo per capitolo, anche in formato 'scheda per l'esame' – per esempio:

Parte seconda, capitolo V

Tempo: Dopo l'una, primo pomeriggio

Luogo: Strade a sud della colonna di Nelson

Personaggi: Bloom e le varie persone che incontra

Azione: Dalla colonna di Nelson, Bloom s'avvia a sud...

Questa acribia professorale è però solo una parte del tutto. Tempo fa, durante una di quelle conversazioni un po' sciocche in cui si decide «Chi è stato il più grande di tutti», un mio amico ha osservato che certo, Nabokov era un genio ma, ha aggiunto, «soltanto un genio», alludendo alla sovrumana ma gelida intelligenza che informa libri come *Prin* o la stessa *Lolita*. Ma non è vero. Non solo perché tantissime pagine dei romanzi di Nabokov mostrano una vertiginosa profondità sentimentale e morale (lo ha spiegato molto bene Rorty nel capitolo che gli dedica in *La filosofia dopo la filosofia*), ma perché – e lo si vede perfettamente in queste *Lezioni di letteratura* – il Nabokov lettore e critico era singolarmente passionale, tanto negli odi quanto negli amori. «Come scrive bene quell'uomo!», scrive introducendo la pagina dell'*Ulisse* in cui Bloom porta la colazione a Molly. Il suo sforzo di insegnante consiste, spiega Nabokov, nel «razionalizzare l'ammirazione»: ma è una razionalizzazione che non disdegna il *pathos*, la commozione.

Come accade per ogni lettore-critico che non ha né vuole avere un Metodo passe-partout, dalle pagine di Nabokov è più facile dedurre un canone delle cose che *non* si devono chiedere alla letteratura piuttosto che una poetica in positivo: i *don'ts* più che i *dos*. Tra i *don'ts*, il più tassativo è quello relativo alle idee generali, al messaggio, al movente ideologico del romanzo, a 'qual è la filosofia dell'autore' – tutte cose che non c'entrano con i libri, e su cui quindi è inutile diffondersi:

Qualunque somaro può assimilare l'essenziale dell'atteggiamento di Tolstoj nei confronti dell'adulterio, ma per poter godere dell'arte tolstojana, il bravo lettore deve desiderare di immaginare, per esempio, la disposizione di una carrozza ferroviaria sul treno notturno Mosca-Pietroburgo quale era cento anni fa.

Allo stesso modo, per Nabokov è sbagliato adoperare i romanzi come documenti, peggio ancora come inconsapevoli manifesti ideologici: «Non c'è niente di più noioso e di più ingiusto verso l'autore che mettersi a leggere, per esempio, *Madame Bovary*, con l'idea preconcepita che sia una denuncia della borghesia». Era anche scettico circa le interpretazioni simboliche, quelle che mettono presto da parte la superficie dei testi (parole, personaggi, scene) per attingere un'esoterica profondità: «Occorre stare molto attenti a non sopravvalutare l'importanza dei simboli [...]. Esistono simbolici artistici ed esistono simboli banali, artificiali e persino stupidi. Troverete molti di questi sciocchi simboli nelle interpretazioni psicoanalitiche e mitologiche di Kafka, in quella miscela alla moda di sesso e mito che tanto affascina i cervelli mediocri». E anche la sua sensibilità ai Leitmotiv non lo induceva a forzature. Spiegando *Madame Bovary*, raccoglie una serie di passi in cui ricorre il motivo del cavallo: «I cavalli – osserva – hanno una parte curiosamente importante nelle vicende del libro». Li elenca tutti, con lo zelo di un laureando, e conclude: «... È la fine del tema dei cavalli. In termini di simbolismo, non è forse più simbolico di quanto lo sarebbe oggi una decappottabile». I romanzi sono congegni verbali che non alludono, che non rimandano, che non si prestano ad essere mobilitati per interpretazioni che manomettono con troppa disinvoltura la trama di parole e di immagini tessuta dall'autore. Il 99% della critica letteraria accademica del secondo Novecento non passerebbe un esame del genere.

Quanto ai *dos*, alle cose che si devono fare nei romanzi, e che il lettore a un romanzo deve chiedere, Nabokov era ovviamente anni-luce lontano dalle poetiche prescrittive, quelle che in quegli anni dicevano come dev'essere confezionato un romanzo, a che cosa deve tendere, che cosa deve dimostrare eccetera (negli anni in cui l'esule russo Nabokov insegnava negli Stati Uniti, a Budapest Lukács pubblicava i saggi sul realismo e l'*Estetica*: uno la kryptonite dell'altro). Nabokov dice agli studenti in che direzione guardare, e così come li invita a diffidare delle idee generali, li orienta verso i dettagli: «Accarezzate i particolari, i divini particolari!». Questi divini particolari sono, via via, il modo in cui Flaubert usa il punto e virgola o l'imperfetto, il bilancio familiare dei Samsa nella *Metamorfosi* («i domestici – osserva N. – costano talmente poco che i Samsa possono permettersi una cameriera»), le sfumature di carattere di certi personaggi dickensiani che a un lettore superficiale potrebbero apparire appena sbazzati («L'arte non solo di creare persone, ma di tener vive nella mente del lettore le persone create per tutto un lungo romanzo – sono, naturalmente, i segni ovvi della grandezza»), la descrizione minuta di oggetti che ammobiliano la scena come, in *Casa desolata*, una candela che arde «con un fungo sul lucignolo e una lunga

moccolaia [...] è inutile leggere Dickens se non si sanno visualizzare queste cose». Nabokov osserva, prende appunti, fa di suo pugno dei disegni che poi mostra agli studenti perché visualizzino con chiarezza la scena del romanzo in esame (ma non sempre: «una volta – ricorda Hannah Green nell'articolo succitato – Nabokov disegnò per noi, per la nostra delizia, una farfalla sulla lavagna...»); detesta l'impressionismo, venera la precisione, la parola giusta – per esempio quella che Dickens trova per descrivere il riflesso della luce del sole sull'acqua del porto: «paragonate al convenzionale mare azzurro della tradizione letteraria, queste pozze argentee nel mare scuro ci danno qualcosa che Dickens per primo ha notato con l'occhio innocente e sensuale del vero artista, e dopo averlo visto lo ha immediatamente espresso in parole».

Ma, come basta a dire già la cura con cui riassume i romanzi, Nabokov è tutt'altro che un semplice degustatore di belle pagine. La struttura di un romanzo gli stava a cuore tanto quanto lo stile. Di Flaubert vede e apprezza i più minuti virtuosismi stilistici; ma la cosa che lo interessa di più dei suoi libri è l'arte magistrale della transizione, il modo in cui lo scrittore francese riesce a passare da una scena all'altra senza che si avverta la sutura. Non aveva grande stima dei romanzi epistolari perché le lettere dicono senza mostrare, mentre è proprio nello *showing* che si manifesta il talento del grande narratore:

La forma epistolare è servita a sostenere in questa fase la struttura del romanzo, ma è fuor di dubbio che troppe cose sono accadute dietro le quinte e che questa faccenda delle lettere è una scorciatoia di non grandissimo merito artistico.

Nei romanzi, amava mettere in evidenza i fili che legano tra loro, segretamente, le varie scene. Nell'autobiografia *Parla, ricordo* racconta della volta in cui da bambino venne condotto nello studio del padre per conoscere il generale Kuropatkin. Per farlo divertire, il generale prende dei fiammiferi e li dispone in una linea orizzontale sulla tavola dicendo «Questo è un mare calmo». Poi inclina i fiammiferi in modo da ottenere una linea spezzata e dice: «E questo è un mare in tempesta». Conquistato, il bambino si aspetta qualche altro giochetto, ma in quel momento entra un attendente: il generale deve partire immediatamente perché è appena stato nominato comandante in capo dell'esercito russo in Estremo Oriente. Quindici anni dopo, aggiunge Nabokov, questo episodio «ebbe un seguito singolare». Scappando da San Pietroburgo presa dai bolscevichi, il padre di Nabokov viene avvicinato da un vecchio con la barba grigia e un cappotto di pecora, che gli chiede un fiammifero. È «il vecchio Kuropatkin». Nabokov si augura che, travestito a quel modo, Kuropatkin sia riuscito a evitare le prigioni sovietiche ma, aggiunge, non è questo il punto:

Quello che mi piace è l'evoluzione del tema del fiammifero: quei magici fiammiferi che mi aveva sciorinato davanti erano stati usati per gioco, finendo poi chissà dove, e allo stesso modo erano svanite le sue divisioni armate, e tutto si era inabissato, come i trenini che, nell'inverno 1904-1905, a Wiesbaden, avevo cercato di far correre sopra le pozzanghere gelate nei giardini dell'Hotel Oranien. Individuare tali disegni tematici attraverso il corso della nostra vita dovrebbe essere, credo, il vero fine dell'autobiografia.

Nabokov cercava questi motivi ricorrenti anche nei libri dei suoi scrittori prediletti. Il capitolo sull'*Ulisse* è pieno di questo genere di osservazioni un po' pedanti sul 'tema del sapone', il 'tema della coppa d'oro di Ascot' eccetera. Ma una specie di rivelazione ha luogo quando il motivo o tema ricorrente sembra legare insieme i libri e la vita. Nel capitolo su Stevenson, Nabokov mette in relazione la metamorfosi di Jekyll in Hyde con l'ultima frase che Stevenson sembra aver detto morendo d'infarto nella sua casa alle Isole Samoa: «Cos'è questa stranezza? È cambiata la mia faccia?». Commenta Nabokov: «È cambiata la mia faccia? C'è un curioso collegamento tematico tra quest'ultimo episodio della vita di Stevenson e le fatali trasformazioni del suo più mirabile libro».

Il fatto di essere vissuto prima dell'età dei Metodi, e soprattutto il fatto di essere un professore-scrittore, nonché un genio, gli hanno conferito il privilegio della libertà. Una delle ragioni per cui la lettura di questo libro è così gradevole è che Nabokov ignora tutte quelle cautele da professore che si adoperano di solito per non offendere e per non sbagliare, tanto che a volte la sua spregiudicatezza confina con lo spararle grosse: come quando scommette sull'omosessualità del dottor Jekyll, o ravvisa in un personaggio minore dell'*Ulisse* il criptoritratto dell'autore, Joyce; o quando specula sull'importanza del numero tre nella *Metamorfosi*. Se deve lodare, non risparmia gli aggettivi e l'entusiasmo: «Ora siamo pronti ad affrontare Dickens. Siamo pronti a incontrare Dickens.

Siamo pronti a deliziarci di Dickens». Se deve dire male, dice male senza filtri e litoti. Trova per esempio irrilevante, nell'*Ulisse*, l'intertestualità 'omerica', quella che fa la delizia dei corsi di letterature comparate, quindi decide di ignorarla:

Devo soprattutto mettere in guardia contro la tentazione di vedere nei prosaici vagabondaggi e nelle piccole avventure di Leopold Bloom durate un giorno d'estate a Dublino un'esatta parodia dell'*Odissea*, con il piazzista di pubblicità Bloom nella parte di Odisseo [...] e la moglie adultera di Bloom a rappresentare la casta Penelope, mentre a Stephen Dedalus è affidato il ruolo di Telemaco [...]. Non c'è nulla di più noioso di una prolungata allegoria basata su un vecchio mito.

Ma tutto il libro è pieno di questa adorabile sprezzatura («*Enrico VIII* è ovviamente uno dei più modesti drammi di Shakespeare»), la stessa di chi non ha problemi a irridere Freud («quel ciarlatano medievale») o a dare dei dilettanti a Thomas Mann o a Faulkner: un'indipendenza di giudizio, un'ottusità persino, che può permettersi forse solo chi nell'università ci passa come ospite (nonché, ovviamente, chi ha il dattiloscritto di *Lolita* sulla scrivania).

Altro buon uso della libertà: Nabokov fa spesso una cosa che riesce sempre un po' goffa quando si prova a farla a lezione, cioè il paragone degli ingegni. Qui, un po' per scherzo, si tratta di Dickens e Jane Austen, e il paragone va ovviamente a vantaggio del primo:

Occupandoci di Jane Austen abbiamo dovuto fare un certo sforzo per unirli alle signore in salotto. Nel caso di Dickens restiamo a tavola con il nostro porto *tawny* [...]. Mi sembra che la narrativa di Jane Austen sia un incantevole riordinamento di valori antiquati. Nel caso di Dickens i valori sono nuovi.

Qui, con più profondità, si tratta di Gogol' e Kafka da una parte e di Stevenson dall'altra; con, alla fine, una cattiveria su Rilke e Mann:

In Gogol' e in Kafka l'assurdo protagonista appartiene al mondo assurdo che gli sta attorno, ma tenta, pateticamente e tragicamente, di lottare per uscirne e di entrare nel mondo degli umani – e muore nella disperazione. In Stevenson l'irreale protagonista appartiene a una specie d'irrealtà totalmente diversa da quella del mondo circostante [...]. Non intendo assolutamente dire che il racconto di Stevenson sia un fallimento; nei suoi limiti convenzionali è un piccolo capolavoro, ma ha soltanto due dimensioni, mentre i racconti di Gogol' e di Kafka ne hanno cinque o sei [...]. In confronto a lui [*cioè in confronto a Kafka*] poeti come Rilke o romanzieri come Thomas Mann sono nani o santini di gesso.

(E qui più che mai vale ciò che vale quasi sempre davanti a una pagina critica di Nabokov: *ammirare senza imitare*).

Infine, se deve spiegare una cosa, un'idea per la quale non sembra esserci in circolazione il lessico adatto (o, se pure c'è, non lo conosce: non è un professore che legga o citi altri professori), Nabokov se lo fabbrica da sé: ed ecco un'empiricissima teoria della prosa fatta di *mosse del cavallo*, *fossette speciali*, *inflexioni epigrammatiche* (tutto nel capitolo su Jane Austen). E la medesima libertà se la concede anche quando maneggia etichette narratologiche ormai entrate nell'uso, come quella di *monologo interiore*. Lo studente di letteratura che è il lettore ideale di questo libro apprezzerà la spregiudicatezza con cui si dà conto dell'invenzione di Joyce e della sua influenza nel Novecento:

Il flusso di coscienza è una conversazione stilistica perché, ovviamente, noi non pensiamo continuamente in parole – pensiamo in immagini; ma il passaggio dalle parole alle immagini può essere registrato in parole solo eliminando la descrizione, come appunto avviene qui [...]. Queste pagine joyceane hanno avuto un'influenza enorme. In questo brodo di coltura tipografica sono stati generati molti poeti minori: la compositrice del grande James Joyce è la madrina del minuscolo Mr Cummings. Non dobbiamo vedere nel flusso di coscienza come è reso da Joyce un evento naturale. È una realtà solo in quanto riflette la cerebrazione di Joyce, la mente del libro.

Infine (ho già detto *infine* sopra, ma Nabokov è un pozzo senza fondo), il libro è ovviamente pieno di motti memorabili, pieni di spirito, che si pagherebbe per aver ascoltato dalla viva voce dell'autore, per esempio questo a parte su Gregor Samsa:

Curiosamente, Gregor coleottero non s'accorge mai di avere delle ali sotto il solido rivestimento del suo dorso (È da parte mia un'osservazione molto sottile di cui dovresti far tesoro per tutta la vita. Certi Gregor, certi Mario e Maria non sanno di avere le ali).

O questa spiegazione in una riga dell'esistenza umana:

Tre forze costituiscono e plasmano un essere umano: l'eredità, l'ambiente e lo sconosciuto agente x.

O questo intelligente giudizio sulla storia letteraria:

Ma realismo e naturalismo sono concetti relativi. Ciò che una determinata generazione considera il naturalismo di uno scrittore, appare a una generazione più vecchia l'esagerazione di squallidi particolari e a una più giovane l'insufficiente squallore dei particolari.

Ma – si provi a rileggere – non sono frasi a effetto come quelle che si trovano in certi saggi di critica letteraria dal tono oracolare ma vuoti di sostanza, sono osservazioni puntuali che arrivano alla fine di una dimostrazione, o che la avviano: Nabokov è un professore che spiega, con precisione e pazienza; in lui non c'è nessuno snobismo, nessun gusto per la formula che suona bene ma non chiarisce, per il *bon mot*. Sotto lo splendore dello stile, nei capitoli di queste *Lezioni di letteratura* come nei romanzi, c'è, per dire così, moltissima trama.

Le letture immanenti di Nabokov lasciavano perplesso Edmund Wilson, che in una lettera del 1948 gli scrive: «Non sono mai riuscito a capire come tu possa da un lato studiare le farfalle dal punto di vista del loro habitat e, dall'altro, pretendere che sia possibile scrivere degli esseri umani senza tenere in alcun conto i fattori sociali e ambientali». Ma sostenere, come Nabokov sosteneva, che «è infantile studiare un'opera di narrativa per trarne informazioni su un paese o su una classe sociale o sull'autore» (*A proposito di un libro intitolato «Lolita»*) non significa affatto credere che i grandi romanzi siano mondi autosufficienti, senza relazioni con il mondo reale. Tutt'al contrario, è il mondo reale a non bastare a se stesso, cioè a rimanere inerte, opaco se non viene illuminato dall'intelligenza degli scrittori. «La grandezza dell'arte», scrive Proust in un brano del *Tempo ritrovato* citato da Nabokov, sottoscritto da Nabokov, consiste

nel ritrovare, nel riafferrare, nel farci conoscere quella realtà da cui viviamo lontani, da cui ci scostiamo sempre più via via che acquista maggiore spessore e impermeabilità la conoscenza convenzionale che le sostituiamo: quella realtà che noi rischieremo di morire senza aver conosciuto, e che è semplicemente la nostra vita. La vita vera, la vita finalmente scoperta e tratta alla luce.

Qualche anno prima che Nabokov si mettesse a scrivere queste lezioni sui suoi romanzi preferiti, un sommo scrittore italiano con cui Nabokov si sarebbe perfettamente inteso, Alberto Savinio, in un libretto intitolato *Sorte dell'Europa* rifletteva sul destino dell'Italia e del continente all'indomani della caduta del fascismo. Il discorso sulla politica s'intrecciava però a quello sulla cultura, ed ecco per esempio un brano di Savinio che suona molto nabokoviano nel senso che si è appena detto (salvo forse che il tratto ecumenico di Savinio – *vorrei che tutti gli uomini...* – non sarebbe stato molto nel suo stile):

La letteratura che altro è se non una vita più alta e una superiore forma di felicità? Io che godo di questa felicità, vorrei che tutti gli uomini ne godessero egualmente; vorrei staccarli dal presente, allontanarli dal presente – liberarli. Perché la libertà è *anche questo*: allargare tanto intorno a sé la circonferenza di vita, che le necessità materiali si sperdano e scompaiano. Il presente è un cattivo consigliere.

Poco più avanti, per dare forza al concetto, Savinio prendeva il *cliché* del letterato auto-segregatosi nella torre d'avorio, e faceva l'elogio della torre:

Costruirsi una torre d'avorio non è da tutti. È frutto di capacità e soprattutto di previdenza. Starci chiuso dentro è segno di saggezza e di profonda scienza della vita. Star chiuso in una torre d'avorio significa avere una vita propria e bastare a se stesso, e chi ha una vita propria e basta a se stesso è un uomo pago di sé e che non chiede agli altri, non toglie agli altri, non nuoce agli altri.

Bastare a se stessi, non nuocere agli altri. Non un programma da poco, in anni di adunate e guerre come quelli che aveva attraversato Savinio. A tempeste ancora più violente era sopravvissuto Nabokov: e anche lui, nella sua doppia vita di scrittore e di professore, aveva compreso il valore della torre d'avorio, cioè di uno spazio di completa libertà per lo studio e per la creazione; ma – finiamo con questo brano quintessenzialmente nabokoviano – *non per tutti*.

Tutto sommato, io continuerei a raccomandare, non come prigione dello scrittore ma come suo indirizzo permanente, la vituperatissima torre d'avorio, purché ovviamente fornita di telefono e di ascensore, nell'eventualità che a uno possa far piacere correr giù a comprare il giornale della sera o a far salire un amico per una partita a scacchi [...]. Ma prima di costruirsi una torre d'avorio, bisogna prendersi l'inevitabile disturbo di uccidere un buon numero d'elefanti.