



Cattivi scrittori con grandi idee: Moorcock, Tolkien e le rivoluzioni possibili

Alessandro Fambrini

Abstract

L'articolo si occupa del complesso e controverso rapporto dello scrittore britannico Michael Moorcock con J. R. R. Tolkien, che matura da un iniziale, istintivo rifiuto a un progressivo e sempre più consapevole senso di distacco, fondato su una diversa concezione del fantasy, delle sue funzioni e dell'universo mitico-metafisico che dietro di esso si raccoglie. In particolare, si postula che, nel dialogo a distanza tra i due autori, abbia svolto un ruolo significativo il romanzo breve *Behold the Man* (1966).

*This article examines the complex and controversial relationship between British writer Michael Moorcock and J. R. R. Tolkien, which developed from an initial, instinctive rejection to a progressive and increasingly conscious sense of detachment, based on a different conception of fantasy, its functions, and the mythical-metaphysical universe that lies behind it. In particular, it is postulated that the novelette *Behold the Man* (1966) played a significant role in the long-distance dialogue between the two authors.*

Keywords

Michael Moorcock, J.R.R. Tolkien, *Epic Pooh*, *Behold the Man*, New Worlds.



Cattivi scrittori con grandi idee: Moorcock, Tolkien e le rivoluzioni possibili

Alessandro Fambrini

Nel 2011, in un'intervista a Hari Kunzru per il *Guardian*, Michael Moorcock dichiarava di trovare nel vasto cosmo tolkieniano, con i suoi variegati personaggi e i suoi scenari elaborati e grandiosi, le sue nomenclature e le sue genealogie, il suo mondo complesso scaturito da una fantasia apparentemente inesauribile e generatrice di altrettanti infiniti universi fantastici, nient'altro che «una nefasta conferma dei valori di una classe media moralmente fallita»¹. Affermazione icastica per un autore che sembra più di molti altri situarsi nella scia di Tolkien e che nel corso di diversi decenni ha dato vita a saghe interminabili con protagonisti che attingono ai diversi campi del fantastico, anche a quello tolkieniano, e li rifondono in una visione sincretica che tenta di riportare tutto a una matrice unica, quella trasgressiva, che trasmuta le potenzialità reazionarie e oscurantiste dell'«eroe» inteso come ruolo archetipale in matrice di cambiamento positivo, di ribaltamento dell'esistente, se non di vera e propria rivoluzione totale. In rari casi, la critica ha cercato di mettere in luce le analogie tra i due scrittori, in verità facendo un po' fatica: così ad esempio Agostino Maiello traccia un parallelo tra la Terra di Mezzo e il regno di Melniboné sulla base del fatto che entrambi sono destinati «a lasciare il posto ai Regni Giovani, cioè quelli degli umani»², anche se poi è costretto ad ammettere che mentre tale condizione in Tolkien rappresenta uno stato di decadenza riscattabile, in Moorcock la decadenza si dà fin dal principio, è costitutiva dell'essere e permea ogni cosa. In realtà, per Moorcock tale decadenza si iscrive in una visione che nega ogni trascendenza e quindi ogni orizzonte salvifico: ma lungi da essere sostegno di una *Weltanschauung* pessimistica, è presupposto per un'affermazione della vita nella sua immanenza, anche quando a celebrarla sono protagonisti oscuri, divorati da nevrosi, deformi o difformi come l'albino Elric, un debole reso invincibile dalla sua spada

¹ Kunzru 2011.

² Maiello 2002: 279.

Stormbringer, che divora le anime di coloro che uccide e con ciò, un po' Excalibur un po' Anello del Potere, diviene strumento di supremazia e rende al contempo il suo possessore succube delle forze tenebrose che l'hanno forgiata. È questa, a ben vedere, la chiave per la comprensione di figure come quella di Jerry Cornelius, incarnazione pop del "Campione Eterno" che rappresenta il principale elemento unificante della variegata, eterogenea narrativa moorcockiana, e in cui vengono usati due temini sottratti al gergo della destra (*eternal* e *champion*, appunto) e ricomposti in una dimensione provocatoria e iconoclasta che mira a confondere e rifondare gli schemi della tradizione.

Quella di Moorcock è una battaglia condotta anche contro i pregiudizi e i luoghi comuni della fantascienza e del *fantasy* che, negli anni Sessanta – quando gli viene affidata la direzione di *New Worlds* –, mostrano ormai vistosamente la corda. È una questione di sopravvivenza, e doppia per giunta: quella di un genere potenzialmente eversivo e invece troppo spesso piattamente conservativo e di una rivista che, nata nel 1946 come portavoce di una *Fiction of the Future* (così recitava allora il suo sottotitolo) – versione britannica di tanti modelli d'oltremare, da *Amazing Stories* a *Astounding* ai loro emuli dalla vita effimera e dai titoli roboanti³ –, aveva saputo soltanto replicarli un po' stancamente, trovando originalità in pochi, sparuti contributi (certo John Brunner, certo Brian W. Aldiss, soprattutto Barrington J. Bayley e James G. Ballard), troppo isolati per costituire un sistema. Ma è proprio a quel sistema – antisistemico e anti-sistema – che Moorcock si appella, e se perderà la seconda delle sue battaglie (*New Worlds*, dopo un'iniziale ripresa, calerà drasticamente le vendite e nel 1979 andrà a chiudere definitivamente tra convulsioni e sussulti e dopo varie incarnazioni – anche in forma di *fanzine* – nonostante un contributo dello Arts Council of Great Britain nel 1966 che ne aveva riconosciuta l'importanza e la validità letteraria), vincerà decisamente la prima: e la fantascienza da allora, arricchita letterariamente e tematicamente da quella che passa alla storia come la *New Wave*⁴, non sarà più la stessa.

La *New Worlds* di Moorcock, in effetti, fin dal suo primo numero⁵ presentò racconti, romanzi e articoli di risoluta avanguardia, in un crescendo che vide

³ Ricordiamo solo, tra gli anni Trenta e Quaranta, «Thrilling Wonder Stories», «Startling Stories», «Astonishing Stories», «Super Science Stories» o «Stirring Science Fiction Stories» prima che, all'alba degli anni Cinquanta, si affermassero testate dai titoli più sobri come «Galaxy» e «Fantasy e Science Fiction».

⁴ Cfr. Broderick 2003 e Nicholls, Langford 2025.

⁵ Il primo numero curato da Moorcock è il 142 del maggio 1964 e contiene la prima puntata del romanzo *Equinox* di Ballard, racconti di Aldiss, Bayley e Brunner, e una recensione dello stesso Moorcock a *Dead Fingers Talk* di William Burroughs:

sfide al pubblico e scandali (come la pubblicazione del racconto, accusato di pornografia da molti lettori *I remember, Anita...* di Langdon Jones nel 1964, oppure dei testi più sperimentali di Ballard come *You: Coma: Marilyn Monroe* nel 1966 e *The Assassination of John Fitzgerald Kennedy Considered as a Downhill Motor Race* l'anno successivo), attirando autori del *mainstream* o anche di genere (tra questi anche diversi americani che si sentivano stretti nei confini delle riviste statunitensi tradizionalmente più ortodosse come Thomas M. Disch, Norman Spinrad o Roger Zelazny: tra i migliori della giovane generazione dell'epoca). Gli anni della conduzione di Moorcock, pur tra mille controversie, segneranno un momento luminoso di sperimentazione, talvolta furibonda ma sempre stimolante, uno spartiacque tra un prima e un dopo dal quale non sarà più possibile prescindere.

In quella che è una guerra ideale (o qualcuno potrebbe dire ideologica) contro convenzionalità e convenzioni, Tolkien diventa presto un bersaglio per Moorcock. In una lettera pubblicata nel 1963 sulla *fanzine* statunitense *Niekas* e dedicata a introdurre se stesso e la sua raccolta di novelle che hanno come protagonista il principe albino Elric di Melniboné, *The Stealer of Souls*, uscita quello stesso anno, Moorcock afferma di «non essere così appassionato di Tolkien»⁶ (ma lo pone in testa a una lista di modelli significativi, facendolo seguire da Lord Dunsany, C.A. Smith, Robert E. Howard e Edgar Rice Burroughs⁷). E se il nome dell'autore inglese non è citato espressamente, se ne sente aleggiare la presenza quando, poco dopo, definisce in questo modo la propria caratura di scrittore:

Io mi considero un cattivo scrittore con delle grandi idee, ma preferisco essere quello che sono piuttosto che un grande scrittore con cattive idee – o con idee che sono andate a male⁸.

un vero e proprio manifesto d'intenti di quella che sarebbe stata la nuova politica editoriale della rivista.

⁶ Citiamo qui la lettera da una sua ristampa sulla rivista semiprofessionale «Crucified Toad» (4, 1974: 9) curata da David Britton. Le traduzioni, ove non diversamente indicato, sono a carico di chi scrive.

⁷ La frase completa è: «Non sono così appassionato di Tolkien, Dunsany, Howard... o di Edgar Rice Burroughs. Nonostante ciò che certa critica ha detto recentemente dei miei libri» (Ibid.). Più avanti nella stessa lettera, Moorcock afferma che secondo lui i tre più importanti autori di fantasy sono Poul Anderson, Mervin Peake e James Branch Cabell (cfr. Ivi: 10).

⁸ Ibid.

La distanza da Tolkien, già fondata in questa prima fase sul piano delle idee e della concezione del mondo (in quella lettera del 1963 Moorcock si dichiara «un ateo vacillante con un irriducibile senso religioso»⁹ e afferma: «Non credo nella vita dopo la morte e non voglio morire, spero che non mi accada. Magari sono l'eccezione che conferma la regola...»¹⁰; il che è ovviamente inconciliabile con Tolkien), si mette a fuoco nel corso degli anni ed esplose nei termini di aperta polemica nell'articolo *Epic Pooh* del 1978¹¹. Qui Moorcock, sollevando notevole clamore, si interroga sul senso dell'enorme successo del *Signore degli Anelli*, maturato alla fine degli anni Sessanta quando la trilogia tolkieniana, anche grazie a quella che passò alla storia come *the war over Middle-Earth*¹², era ascesa nell'olimpo della cultura pop, soprattutto negli Stati Uniti, e sulle prospettive che dischiude la sua ricezione. Lo spunto viene fornito a Moorcock da un commento entusiastico di Clyde S. Kilby, professore di letteratura inglese e specialista degli *Inklings*, contenuto nel suo articolo *Meaning in the Lord of the Rings*¹³, in cui il critico statunitense, interrogandosi sul perché l'opera di Tolkien sia così popolare ai nostri giorni, risponde con un accostamento solenne nel tono e nella sostanza:

Stavo rileggendo gli *Anelli* all'epoca del funerale di Winston Churchill e sentii che c'era un preciso parallelismo tra queste due cose. Per poche, brevi ore la banalità che normalmente ci assorbe fu come sospesa e la gente si trovò immersa nella stessa atmosfera di capacità di comando, grandezza, valore, di tempo senza tempo e di condivisione. Fummo, in via provvisoria, umani, e sentimmo la vita dentro di noi e intorno a noi¹⁴.

L'accostamento di Tolkien a Churchill è già un giudizio ideologico, e anzi politico, è ovvio, come lo è la scelta di quel passo, focalizzato su quell'accostamento, da parte di Moorcock. Ma se non meraviglia la distanza dalla quale Moorcock guarda a un autore che considerava modello di un *fantasy* statico, manierato, portatore di valori diversi dalla propria dinamicità

⁹ Ivi.

¹⁰ Ivi.

¹¹ Il breve testo uscì in un volumetto di 15 pagine per la British Fantasy Society (Dagenham 1978) con l'avvertenza che si trattava di un capitolo di un più ampio saggio ancora in gestazione sulla *epic fantasy*: ciò che sarebbe poi diventato [*Wizardry And Wild Romance*](#) (1987), da cui citeremo in seguito.

¹² Cfr. Drout 2013: s.v. *Textual History: Errors and Emendations* e Hammond, Scull 2017: s.v. *Ace Books Controversy*.

¹³ Tratto da *Shadows of Imagination*, 1969.

¹⁴ Cit. in Moorcock 1987: 179.

trasgressiva e ai quali si sentiva refrattario (celebrarlo in un alone funerario gli sarà sembrato un involontario atto di caricatura da parte di Kilby, e la ripresa di quel passo è uno sberleffo), è innanzitutto sul piano dello stile che si mette a fuoco la rottura con Tolkien:

Il tipo di prosa più spesso identificato con lo *high fantasy* è quello della *nursery*. È una ninna nanna; il suo fine è di lenire e consolare. È un mormorio a mezza bocca. Spesso piace non per la tensione che esprime, ma per la mancanza di tensione. Ti coccola; ti si fa amico; ti dice bugie confortanti. È mellifluo¹⁵.

E a questa devastante premessa, Moorcock fa seguire un lungo passo di *Winnie-The-Pooh* di Alan Alexander Milne, per poi chiosarlo così:

È questo il tono dominante in *The Lord of the Rings* e in *Watership Down*, ed è la principale ragione per cui questi libri, come molti altri simili in passato, hanno avuto successo. È il tono di *Sorrell and Son* di Warwick Deeping, di John Steinbeck nelle sue prove peggiori o, in una forma più sofisticata, di James Barrie (*Dear Brutus* ecc.) e Charles Morgan; è un tono sentimentale, un po' distaccato, spesso nostalgico, un briciolo retrospettivo; contiene poco spirito e molta fantasia bizzarra. L'umorismo spesso è involontario poiché, come avviene in Tolkien, gli autori prendono le parole sul serio, ma senza gioia¹⁶.

Si torna a quel «io mi considero un cattivo scrittore con delle grandi idee»: ma lo “scriver male” di Moorcock non è tanto una questione di prosa (in realtà, dopo gli inizi “selvaggi” della trilogia di *Warriors of Mars* [1965]¹⁷ – in cui comunque la ruvidità e la sfrenatezza erano una necessità derivata dall'omaggio al modello, Edgar Rice Burroughs – la scrittura di Moorcock si adatta alle storie che racconta e varia dal psichedelico di *Jerry Cornelius* o anche di *Behold the Man* al barocco lussureggiante del ciclo di *Corum* o di *Gloriana* fino alla raffinata tessitura testuale di *Mother London*), è piuttosto una programmatica

¹⁵ Moorcock 1987: 180.

¹⁶ Ivi: 181. A proposito dell'“umorismo inconsapevole” di Tolkien, Moorcock scrive in nota: «*The Silmarillion* (1977) è ovviamente la prova più evidente di questo argomento» (Ibid.).

¹⁷ Composta da *Warriors of Mars*, *Blades of Mars* e *Barbarians of Mars*, e pubblicata sotto lo pseudonimo di Edward P. Bradbury, un trasparente omaggio al Ray Bradbury di *Cronache marziane*, anche se i romanzi di Moorcock sono piuttosto una reminiscenza del Marte del ciclo di Barsoom di Burroughs.

rinuncia all'armonia, o più che altro all'organicità, che in Tolkien è presupposto per la verosimiglianza dei suoi mondi impossibili. La critica a Tolkien si solleva così dall'ambito dello stile, secondo quella che è una vecchia *querelle*¹⁸, a ciò che quello stile rispecchia, una visione del mondo piena di valori che Moorcock non condivide, in primo luogo quelli che si legano alla sua fede cristiana:

[Tolkien] sosteneva che la sua opera era in primo luogo linguistica nella sua concezione originale, che non si dovevano cercare in essa simboli o allegorie, ma la sua fede cristiana permea il suo libro da cima a fondo come avviene con quelli di Charles Williams e C. S. Lewis, che si sentivano costretti a introdurre le loro idee religiose in tutto ciò che scrivevano¹⁹.

Ciò produce un duplice effetto: il sentimentalismo e la mancanza di ironia. A proposito di quest'ultima, scrive Moorcock in *Wit and Humour* (1979):

Credo di non apprezzare J. R. R. Tolkien soprattutto per il fatto che in tutte quelle centinaia di pagine, piene di alti ideali, di male sinistro e di nobili azioni, non si trova la minima traccia di ironia. Il suo tono è quello di una sobrietà instancabile da *nursery* – “C'erano una volta”, iniziò la tata con aria seria, perché raccontare storie era una cosa seria, “tante piccole persone pelose che vivevano felici nella campagna più bella e più dolce che si possa immaginare, e poi un giorno scoprirono che degli Stranieri Malvagi minacciavano questa pace...”.

Ci sono, naturalmente, alcune battute bizzarre in Tolkien, un po' di “ironia universale”, ma queste servono solo a esagerare la pochezza di autentica invenzione fantastica. Le battute non servono a indicare la verità, ma a rifiutarla.²⁰

Di nuovo l'idea della *nursery*, della stanza per bimbi che corrisponde sul piano di realtà al linguaggio poetico di Tolkien e, quel che è peggio, smorza nel suo infantilismo preso sul serio ogni possibilità di verità. L'anti-Tolkien, in tal senso, è Mervyn Peake, con il quale Moorcock entrò da giovane in rapporti di

¹⁸ Il giudizio più famoso e *tranchant* è probabilmente quello di Edmund Wilson (*Oo, Those Awful Orcs!*, 1956) che, riferendosi a W.H. Auden, scrive: «È significativo che commenti la cattiva qualità dei versi di Tolkien – c'è un bel po' di poesia in *The Lord of the Rings* – ma apparentemente sia piuttosto insensibile [...] al fatto che la prosa di Tolkien è altrettanto cattiva. Prosa e versi sono sullo stesso livello di professorale amatorialità» (cit. Bloom 1995: 170).

¹⁹ Moorcock 1987: 184.

²⁰ Ivi: 160 ss.

amicizia e che con il suo *Gormenghast* si situa su lunghezze d'onda opposte e più congeniali alla sensibilità dell'autore inglese²¹. Peake viene considerato modello di *fantasy* virtuoso e ancora nel 1995 Moorcock lo confronta con Tolkien:

I paragoni con Tolkien lo hanno sempre penalizzato, perché Peake ne era l'antitesi. Peake parlava dei suoi esperimenti artistici come "di un'altra vetrina rotta". Non cercava rassicurazioni. Cercava la verità. "Amavo pensare di scrivere per adulti", diceva pacatamente. "Non riesco a vedere nulla in comune tra me e Tolkien". Non c'è nulla di carino, né piccole creature pelose in *Gormenghast*. Peake era un esploratore affascinato della personalità umana, un uomo che si confrontava con la realtà, irradiando ovunque la sua brillantezza nella nostra comune oscurità, un genio narrativo in grado di controllare una vasta gamma di personaggi (non più grotteschi della vita reale e molti dei quali meravigliosamente comici) nella trama di una narrazione complessa, in gran parte basata sulle ambizioni di un singolo individuo determinato. [...] *Gormenghast* è stato scritto da un vero poeta, con un autentico gusto per le parole e una vera sensibilità per ciò che è alieno, un pittore che sapeva vedere lo straordinario sotto ciò che appariva anonimo. Più vicino al miglior Zola di qualsiasi Tolkien o delle banalità che lo hanno seguito.²²

La moderazione di Tolkien, là dove Peake è smodato, la sua delicatezza, là dove Peake sa essere rudemente scultoreo, si traducono appunto in sentimentalismo, e il sentimentalismo, stigmatizzato in *Epic Pooh*, è conseguenza e al tempo stesso causa di immobilismo sociale, di una vocazione retrograda che mira a ribadire e consolidare l'esistente, atteggiamento, questo, che Moorcock fa derivare dal grigiore antintellettuale associato alla fede cristiana:

Come Chesterton e altri scrittori spiccatamente cristiani che sostituirono la fede al rigore artistico, [Tolkien] vede la piccola borghesia, gli onesti artigiani e contadini come un baluardo contro il Caos. Sono queste persone a essere sempre sentimentalizzate nella narrativa di questo tipo, perché, tradizionalmente, sono sempre le ultime a lamentarsi delle carenze nello status quo sociale. Si tratta di una tipologia familiare a chiunque abbia visto un film inglese degli anni Trenta e Quaranta, in

²¹ A Peake Moorcock dedica *Gloriana* (1978), tra i suoi romanzi quello che più consapevolmente cerca di riprendere le atmosfere elisabettiane e la scrittura elaborata di Peake, al cui *Gormenghast* rimanda anche l'ambientazione in un castello-labirinto.

²² Moorcock 2000: 11.

particolare un film di guerra, dove esse rappresentavano il solido buon senso in contrapposizione a un intellettualismo perverso. Per molti versi, *The Lord of the Rings* è, se non proprio antiromantico, un *antiromance*²³.

Le conclusioni sono impietose fino al beffardo:

The Lord of the Rings è una perniciosa conferma dei valori di una classe media in bancarotta morale. Le loro codarde abitudini da *home counties* sono le principali responsabili dei problemi che l'Inghilterra deve affrontare oggi. *The Lord of the Rings* è molto più radicato nel suo infantilismo della gran parte dei libri apertamente per ragazzi che ha influenzato. È Winnie-the-Pooh che fa finta di essere epica. Se la Contea è un giardino suburbano, Sauron e i suoi sgherri sono quel vecchio spauracchio borghese: la Folla – tifosi di calcio senza cervello che lanciano bottiglie di birra oltre la recinzione – i peggiori aspetti della società urbana moderna rappresentati come un tutto unico da una classe timorosa e nostalgica per la quale il “buon gusto” è sinonimo di “moderazione” (colori pastello, proteste sussurrate) e il comportamento “civilizzato” significa “comportamento convenzionale in ogni circostanza”. Ciò non significa negare che in *The Lord of the Rings* ci siano personaggi coraggiosi o una volontà di combattere il Male – ma in qualche modo quei personaggi coraggiosi assumono l'aspetto di colonnelli in pensione che alla fine si decidono a scrivere una lettera al *Times*, e non siamo certi – perché Tolkien non riesce davvero ad avvicinarsi ai suoi proletari e ai loro leader satanici – che Sauron e soci siano davvero così malvagi come ci viene detto. In fondo, chiunque odii gli hobbit non può essere poi così cattivo.²⁴

L'auspicio che Moorcock leva, alla fine di *Epic Pooh*, è quello che, almeno, l'opera di Tolkien porti a un superamento dei limiti che essa stessa esprime, fecondando il campo della letteratura così come è avvenuto in passato con autori altrettanto deboli, se non addirittura esecrabili:

E tuttavia Tennyson ispirò poeti migliori che vennero dopo di lui, cercarono l'origine della sua ispirazione e ne fecero un uso più nobile. Sia Swinburne che Morris, ad esempio, riuscirono a impiegare i vecchi metri delle ballate in modo più efficace di Tennyson stesso, rifiutandosi, a differenza sua, di modificarne la durezza. Senza dubbio anche Tolkien ispirerà scrittori che prenderanno i suoi materiali grezzi e li utilizzeranno

²³ Moorcock 1987: 183.

²⁴ Ivi: 185 ss.

per usi più nobili. Mi piacerebbe credere che il tempo del *romance* bucolico sia finalmente giunto alla fine²⁵.

Nell'utilità del modello negativo indubbiamente Moorcock guarda anche a se stesso: senza tali modelli non sarebbe possibile la rottura feconda, della quale Moorcock si sente protagonista, e che agisce attraverso irrivenze, trasfigurazioni e trasgressioni. La risposta più intenzionale ed efficace di Moorcock a Tolkien in tal senso, allora, non è tanto nella sua vasta e colorita produzione fantasy, quanto piuttosto nel racconto lungo *Behold the Man* (1966²⁶), che appartiene per genere alla fantascienza (come tale riportò la vittoria nel Premio Nebula 1967 per la categoria "Best Novella"), in cui viene riscritta la storia di Cristo in un senso che, intenzionalmente o meno (ma di certo consapevolmente), nega la legittimità della visione di Tolkien (e di C. S. Lewis, altro bersaglio preso di mira in *Epic Pooh* e altrove) e il suo mondo teleologicamente ordinato: non più il Salvatore divino al centro della religione cristiana, ma una beffa, Karl Glogauer, un nevrotico ebreo inglese del Ventesimo secolo che, ossessionato dalla figura di Gesù, viaggia nel tempo per scoprire che il Nazareno altri non è che un trentenne sbavante e idiota²⁷, figlio adottivo di un falegname «che non sorride mai»²⁸, disilluso e inaridito dalla vita, impotente, definito «mezzo uomo»²⁹ dalla moglie, Maria, una donna «alta e grassa»³⁰ che l'ha sposato per riparare a una gravidanza illecita e che vibra di sensualità repressa³¹. Glogauer si sostituisce al Cristo assente nella sua strada di predicazione e di finti miracoli, fino a prenderne letteralmente la croce e immolarsi sul Golgota, in una recita amara e del tutto priva di trascendenza.

Quella di *Behold the Man* è una storia cupa, feroce, in cui Moorcock fa i conti con la sua vicenda di uomo privo del padre naturale, che abbandonò la famiglia appena dopo la fine della guerra; Moorcock aveva allora sei anni, e crebbe con sua madre, affiancata da Ernst Jellinek, un ebreo di origine austriaca,

²⁵ Ivi: 186.

²⁶ Il racconto fu rivisto ed espanso a romanzo nel 1969.

²⁷ «La figura era storpia. Aveva una gobba prominente e l'occhio sinistro era strabico. Il viso era vacuo e demente. Un filo di bava colava dalle labbra. Fece una risatina ebete, mentre sentiva ripetere il suo nome. Mosse un passo timido in avanti. "Gesù", disse. La voce era rauca, e la pronuncia difettosa. "Gesù"» (Moorcock 1985: 228).

²⁸ Ivi: 226.

²⁹ Ivi: 228.

³⁰ Ivi: 227.

³¹ Nella versione lunga del racconto, Maria rivolge a Glogauer esplicite avances sessuali che l'uomo raccoglie, trascorrendo una notte con lei (cfr. Moorcock 2011: 115 segg.).

che svolse per il giovane Michael un importante ruolo di mentore³². Tale figura si riaffaccia in *Behold the Man* («1949. Le feste di Natale. Aveva nove anni. Era nato due anni dopo che suo padre era emigrato dall’Austria all’Inghilterra»³³), ma scivola sullo sfondo per essere sostituita dal padre inadeguato e infelice, Giuseppe, profanato senza riguardo nell’atto di incesto simbolico compiuto con Maria³⁴.

La figura di Glogauer non è altro che una variazione sul tema. Nelle opere di Moorcock gli eroi sono spesso uomini privi di padre che non diventano padri, o tutt’al più sono padri cattivi, anche se raramente raggiungono la potenza espressiva del protagonista di *Behold the Man*, che nega la resurrezione³⁵ e con la sua bestemmia lanciata al vuoto in punto di morte (all’evangelico «Dio mio, perché mi hai abbandonato?», che nell’invocazione postula l’esistenza di Dio, si sostituisce un’affermazione che la nega: «Non è lui. Non è lui. Non è lui. Hanno mentito»³⁶) annichilisce il Padre di tutti, e di Tolkien in particolare, dichiarato a sua volta padre posticcio del fantasy contemporaneo nel momento in cui *The Lord of the Rings* viene definito «un *Ossian* moderno»³⁷: un libro che inaugura una mitologia fingendo di essere quello che non è e non può essere: creazione (o sub-creazione), quando invece è solo imitazione e impostura.

Scaricate quelle scorie e intrapresa una via diversa al fantasy, Moorcock si sentirà più libero. Come direttore di *New Worlds*, nel numero di novembre 1966, lo stesso anno in cui usciva *Behold the Man*, Moorcock pubblicò un’intervista di Daphne Castell a Tolkien, dal quale era stata ricevuta nel suo garage-studio, luogo di tanti incontri degli ultimi anni. Castell era all’epoca un’autrice della “scuderia” moorcockiana ma anche una fervente ammiratrice di Tolkien³⁸, di cui aveva seguito le lezioni a Oxford negli anni Cinquanta e che aveva avuto come supervisore della sua tesi di laurea (mai terminata) su Thomas

³² Cfr. Hall 2015, in cui Moorcock afferma tra l’altro: «La cosa più bella che mi sia capitata è stata che mio padre se ne sia andato, la seconda cosa più bella è l’altro uomo che è entrato nella mia vita». L’infanzia di Moorcock viene raccontata diffusamente nell’articolo autobiografico *A Child’s Christmas in the Blitz* (2011, poi in Moorcock, Kausch 2012: 5-24).

³³ Moorcock 1985: 196.

³⁴ Cfr. n. 30.

³⁵ «Dopo che il suo corpo era stato sottratto dai servi di alcuni dottori che credevano avesse proprietà speciali, si sparsero delle voci secondo le quali egli non era realmente morto. Ma il cadavere stava già imputridendo nelle stanze di dissezione dei dottori, che presto l’avrebbero distrutto» (Moorcock 1985: 253).

³⁶ Ibid.

³⁷ Moorcock 1987: 114.

³⁸ Cfr. https://tolkiengateway.net/wiki/Daphne_Castell (data ultima consultazione: 15/09/2025).

Chesterton³⁹. Ma se la pubblicazione di quell'articolo può essere stata una concessione al mercato e ai gusti del pubblico da parte di Moorcock (che comunque nella sua gestione di *New Worlds* non scese mai a eccessivi compromessi), non lo sono le parole con le quali l'autore inglese riepiloga quell'evento in occasione di una sua più recente ripubblicazione in rete, nel 2001 su *Fantastic Metropolis*, una *webzine* dedicata alla fantascienza e al fantastico, e in cui risuonano commozone per Daphne Castell, nel frattempo scomparsa, ma anche simpatia umana e riconoscenza nei confronti di Tolkien e della modestia con cui aveva accolto il giovane Moorcock:

Negli anni prima che divenisse oggetto di culto, il professor Tolkien era stato molto disponibile ed estremamente gentile con me, ad esempio, quando ero un giovane scrittore (ricevetti la stessa cortesia e lo stesso aiuto da T.H. White e, naturalmente, da Mervyn Peake, del quale divenni amico). C'è stato un tempo, prima del successo commerciale, in cui persone con idee simili potevano comunicare con facilità, indipendentemente dalla loro fama relativa. [...] Nel 1966, tuttavia, Tolkien aveva già rilasciato diverse interviste ad appassionati e stava iniziando a rifiutarsi di rilasciarne altre. Come leggerete qui, cedette in un'unica occasione.

Una delle nostre collaboratrici abituali di *New Worlds* era la compianta Daphne Castell. È stata una delle prime nuove scrittrici che abbiamo pubblicato [...] Viveva ancora a Oxford all'epoca e aveva studiato con Tolkien, rimanendo in contatto con lui. Ci è sembrata quindi una buona idea proporre a Daphne di chiedere al Professor T. se era disposto a rilasciarle una breve intervista che lei avrebbe potuto incorporare in un'introduzione alla sua opera.

La avremmo illustrata con i disegni di un appassionato di Tolkien e uno dei miei più vecchi amici, James Cawthorn, che stava già lavorando a un portfolio dedicato a *The Lord of the Rings*. Credo che siano state le prime immagini mai pubblicate dei personaggi di Tolkien. A quei tempi pochi lettori conoscevano la sua opera, che tuttavia stava iniziando a vendere molto bene. Ciò che state per leggere, che io sappia, non è stato mai

³⁹ Di tale esperienza Castell riporta nel suo articolo la memoria affettuosa: «Non molto tempo fa sono andata a trovare il professor Tolkien nella sua casa di Headington, a Oxford. La casa è piacevole, piena, in questo periodo dell'anno, di rose bianche e di fronde spioventi. Tolkien mi aveva detto con fermezza che non avrebbe più concesso interviste, per poi cedere e aggiungere: “Ma farò un'eccezione per lei, visto che è una mia vecchia studentessa”. Credo che altri suoi ex-studenti ricordino molti di questi gesti di gentilezza. Come, ad esempio, il fallimento di un esame di poco conto, e la somministrazione da parte sua di un bicchierino di sherry e le sue parole di conforto: “Ma, mia cara ragazza, a questo esame bocciano tutti!”» (Castell 1966).

ripubblicato nei trentacinque anni trascorsi da quando è uscito per la prima volta e sono lieto di presentarlo di nuovo qui, in memoria di Daphne Castell, scrittrice, studiosa, marinaia e supermamma, morta troppo presto, e che è stata una delle mie collaboratrici preferite⁴⁰.

In questa rievocazione, Moorcock sembra essersi riconciliato con se stesso e con la propria storia (del resto, come scrive Andrew Harrison sulla base di un'intervista pubblicata nel 2015, «a Moorcock piaceva la persona di Tolkien, gli recò più volte visita a Oxford e lo trovò gentile e simpatico»⁴¹, a conferma degli accenni nell'articolo sopracitato), già avanti sulla strada che lo porterà a fare i conti con il complesso tematico familiare e paterno, fino ad affrontarlo direttamente con il romanzo *The Whispering Swarm* (2015), il primo del ciclo di *The Sanctuary of the White Friars*, in cui l'invenzione fantastica è messa al servizio dell'introspezione. Fin dall'inizio *The Whispering Swarm* ha il carattere di un'autobiografia, in cui Moorcock racconta della sua prima infanzia all'inizio della Seconda guerra mondiale, nel quartier di Brooksgate, a Londra, dove è cresciuto, mentre a poco a poco assistiamo al suo scivolare verso una percezione più complessa di un reale dalle molte facce (il “multiverso” cui Moorcock fa frequentemente riferimento⁴²), che ha luogo all'interno del Moorcock bambino, in cui convivono contemporaneamente diversi piani di realtà. Come afferma lo stesso autore, «tutto ciò che accade nel libro è esattamente ciò che è accaduto a me»⁴³.

Con *The Sanctuary of the White Friars*, Moorcock giunge a una pacificazione (non a caso, nella già rammentata intervista su Youtube afferma: «Sarò magari in grado di scrivere altri libri, ma questi tre saranno gli ultimi in cui, in una certa misura, farò i miei esperimenti»⁴⁴), ponendo fuori da sé la dicotomia sulla quale si regge la sua ispirazione creativa e facendone il perno di una narrazione: una vicenda reale fatta di abbandono e di faticosi tentativi di

⁴⁰ Moorcock 1966.

⁴¹ Harrison 2015. Il ricordo personale non impedisce evidentemente a Moorcock di emettere giudizi come quello su Tolkien “cripto-fascista”.

⁴² Il *multiverse* è l'insieme dei mondi possibili, allineati in ogni dimensione e in ogni linea temporale, fino ad assommare a un numero infinito. Presente fin dall'inizio e formulato per la prima volta in modo coerente nel romanzo *The Sundered World* (1965), il concetto viene via esteso da Moorcock fino a inglobare tutta la sua produzione precedente e successiva.

⁴³ Cfr. il breve filmato su Youtube in cui Moorcock presenta e discute il proprio romanzo: <https://www.youtube.com/watch?v=8F1WZ-MHsHY&t=13s>, min. 1:10-1:15 (data ultima consultazione: 15/09/2025).

⁴⁴ Cfr. Ivi, min. 2:44-3:04.

evasione, e una fantastica che rivela un mondo dietro il mondo, in cui vigono leggi diverse da quelle dell'apparenza, dove causa ed effetto non hanno la stessa reciprocità, e che è governato da un caos lussureggiante, sensuale, creativo. È un mondo che si staglia a grande distanza da Tolkien, ma è possibile anche grazie a Tolkien, e alla reazione che Tolkien suscita in Moorcock come ennesimo padre sbagliato che si tenta di recuperare, dimostrandogli che è bello, inevitabile e giusto essere anche se stessi, essere diversi da lui.

Bibliografia

- BLOOM, Harold (ed.) 1995. *Modern Fantasy Writers*. New York-Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- BRODERICK, Damien 2003. *New Wave and Backwash: 1960–1980. The Cambridge Companion to Science Fiction*, ed. Edward James and Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press: pp. 48-63.
- DROUT, Michael D.C. 2003. *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*. New York-London: Routledge.
- HALL, Chris 2015. [Michael Moorcock: My Family Values. Interview by Chris Hall](#). «The Guardian», 12 giugno 2015 (Data ultima consultazione: 15/09/2025).
- HAMMOND, Wayne G., SCULL, Christina 2017. *The J. R. R. Tolkien Companion and Guide*. London: HarperCollins.
- KUNZRU, Hari 2011. [When Hari Kunzru met Michael Moorcock](#). «The Guardian», 4 febbraio 2011 (data ultima consultazione: 15/09/2025).
- MAIELLO, Agostino 2002. *Tolkien e Moorcock. Introduzione a Tolkien*, a cura di Franco Manni. Milano: Simonelli: pp. 278-81.
- MOORCOCK, Michael 1966. Introduzione senza titolo a Castell 1966.
- 1985. *Ecce homo*, trad. di Gloria Tartari. «Nova SF», n.s., 1: pp. 195-253.
- 1987. *Wizardry and Wild Romance: A Study of Epic Fantasy*. London: Gollancz.
- 2000. *An Excellence of Peake*. «Peake Studies», 6, 4: 7-14.
- 2011. *I.N.R.I.*, trad. di Teobaldo del Tanaro. Milano: Mondadori.
- MOORCOCK Michael, KAUSCH, Allan (eds.) 2012. *London Peculiar and Othe Nonfiction*. Oakland, CA: PM Press.
- NICHOLLS, Peter, LANGFORD, David 2025. [New Wave. The Encyclopedia of Science Fiction](#), ed. by John Clute e David Langford (data ultima consultazione: 15/09/2025).
- CASTELL, Daphne 1966. [The Realms of Tolkien](#), online su [fantasticmetropolis.com](#) (Data ultima consultazione: 15/09/2025).
- HARRISON, Andrew 2015. [Michael Moorcock: "I think Tolkien was a crypto-fascist"](#). «The New Statesman», 24 luglio 2015 (Data ultima consultazione: 15/09/2025).

L'autore

Alessandro Fambrini, insegna Letteratura tedesca presso l'Università di Pisa. Si è occupato di letteratura tedesca dell'Ottocento con saggi e articoli su Tieck, Heine, Hebbel, Stifter, Wagner, Nietzsche, e con le monografie *L'età del Realismo* (2006) e *Nietzsche. La prima ricezione* (2014), e del Novecento con saggi su Wedekind, Rilke, T. Mann, Trakl, Kafka, Mühsam, e con il volume *La vita è un ottovolante. Il circo nella letteratura tedesca tra Ottocento e Novecento* (1998). Tra le sue ultime pubblicazioni, il volume *Guida alla letteratura tedesca. Percorsi e protagonisti 1945-2017* (2018), scritto insieme a Simone Costagli, Matteo Galli e Stefania Sbarra, e la traduzione e cura del volume di racconti di Karl Hans Strobl *Bimbus* (2024).

Email: alessandro.fambrini@unipi.it

