



Tra mito e soglia: Tolkien e Gaiman a confronto

Paolo Nardi

Abstract

L'articolo mette a confronto J.R.R. Tolkien e Neil Gaiman, focalizzandosi sulla riscrittura del mito e la centralità della soglia come via di accesso al fantastico. Se Tolkien costruisce un universo coerente e verticale, radicato in lingue, genealogie e cosmogonie, Gaiman lavora in chiave postmoderna e rizomatica, intrecciando mito, folklore e cultura pop in mondi liminali che confinano con il reale. Per entrambi però il mito è uno strumento per leggere il presente.

This article compares J.R.R. Tolkien and Neil Gaiman, focusing on the rewriting of myth and the centrality of the threshold as a gateway to the fantastic. While Tolkien builds a coherent and vertical universe, rooted in languages, genealogies, and cosmogonies, Gaiman works in a postmodern, rhizomatic key, weaving together myth, folklore, and pop culture in liminal worlds that border on the real. For both, however, myth is a tool to interpret the present.

Keywords

Neil Gaiman, J.R.R. Tolkien, Mito, Fantastico, Soglia.

Tra mito e soglia: Tolkien e Gaiman a confronto

Paolo Nardi

Nonostante le recenti accuse di violenza e abusi sessuali che ne hanno incrinato l'immagine pubblica e messo in discussione collaborazioni e progetti, Neil Gaiman (Portchester, 1960) è indubbiamente uno dei narratori più amati e riconoscibili del nostro tempo: autore capace di passare dal fumetto alla fiaba, dal romanzo al cinema, con la stessa naturalezza con cui i suoi personaggi attraversano soglie e mondi paralleli. La sua scrittura si nutre di miti antichi e folklore popolare, reinventandoli per il lettore contemporaneo con gusto postmoderno, nel senso di una commistione audace e consapevole tra cultura "alta" e "di massa", tra sublime e volgare, eternità e quotidianità, ma anche tra registri, simboli e stili diversi all'interno della stessa opera¹.

Eppure, dietro questa voce così personale, si scorge spesso l'eco di un maestro che ha tracciato la strada del fantastico moderno: J.R.R. Tolkien. Non si tratta però di imitazione, bensì di un dialogo sotterraneo fatto di affinità, deviazioni e riscritture. Gaiman, infatti, è stato uno degli autori che più ha saputo trovare una sua via autonoma al fantastico, senza rinunciare al debito verso Tolkien, ma trasformandolo in trampolino per un immaginario nuovo. Questo articolo proverà a seguire quel filo invisibile, esplorando i punti in cui le opere di Gaiman si intrecciano con l'eredità tolkieniana: dalla riscrittura del mito al ruolo della soglia, dal modo di concepire il fantastico alla funzione etica della narrazione.

1. Il *Beowulf* e la riscrittura del mito

Proprio come Tolkien, anche Gaiman ha lavorato sul mito, attingendo al patrimonio leggendario e alle fonti medievali e declinandole in narrazioni contemporanee. E, nel farlo, si è ritrovato a compiere una selezione, a scegliere le sue versioni preferite, a raccontarle di nuovo e magari a completarle, immaginandosi lui stesso come ultimo anello di una lunga catena di

¹ Monda, Simonelli 2014: 197.

trasmissioni, esattamente come Tolkien all'interno del suo *legendarium*. Lo ammette esplicitamente nella Prefazione al volume *Miti del nord*:

Ho fatto del mio meglio per riproporre questi miti e queste leggende nel modo più fedele, e più interessante, possibile. A volte i particolari di una storia sono contraddittori. Ma spero che tutti insieme compongano un affresco del mondo a quell'epoca. Raccontando a modo mio quei miti, ho cercato di immaginare me stesso tanto tempo fa, nei paesi in cui queste storie sono nate, magari durante le lunghe notti invernali, sotto le luci misteriose di quei cieli, o seduto all'aperto nelle ore piccole, sveglio nell'interminabile chiarore dei giorni d'estate, circondato da un pubblico che voleva sapere cos'altro aveva fatto Thor, e cos'era l'arcobaleno, e come vivevano, e da dove vengono le brutte poesie².

La stessa cosa succede nel caso della riscrittura del poema anglosassone *Beowulf* per il film di Robert Zemeckis *La leggenda di Beowulf* (2009): in questo caso Gaiman, coadiuvato da Roger Avary, realizza una sceneggiatura che non si limita a trasporre gli eventi ma agisce "leggendo tra le righe" del testo antico, colmando i vuoti narrativi con ipotesi drammaturgiche, rielaborazioni mitologiche e un'attenzione costante al tema della colpa ereditaria. Zemeckis stesso ha sottolineato che Gaiman e Avary hanno cercato di recuperare anche ciò che ipoteticamente i monaci amanuensi avrebbero potuto alterare o censurare durante la trasmissione manoscritta del poema³. Questo ricorda molto da vicino quanto fatto da Tolkien con *La leggenda di Sigurd e Gudrún*, in cui cercava di colmare le lacune e di unire tutte le varianti del mito provenienti dalle diverse fonti in suo possesso (tra le quali l'*Edda* in prosa, l'*Edda* poetica, la *Völsunga Saga*, il *Nibelungenlied* e la *Thidrekssaga*): dove non riusciva a farlo, Tolkien interveniva cercando di armonizzarle, di riscriverle e soprattutto di dare un'introspezione psicologica ai personaggi. Addirittura, alla fine, l'eroe Sigurd si caricava di una valenza cristologica del tutto assente nell'originale⁴.

Anche il *Beowulf* di Gaiman ha un sottotesto cristiano molto evidente: la madre di Grendel seduce uomini potenti generando figli mostruosi che devastano il mondo. Hrothgar, re dei Danesi, è il padre di Grendel; Beowulf, giunto per uccidere il mostro, finirà per ripetere lo stesso errore, dando vita a un drago. In tal modo, le tre prove dell'eroe presenti nel poema non sono più episodi autonomi ma segmenti concatenati di un'unica vicenda in cui ogni

² Gaiman 2024a: x.

³ Cocco 2023: 247.

⁴ Morisi 2019: 131.

vittoria è solo l'antefatto della rovina successiva e che lega i mostri in un albero genealogico comune e innerva il film di un senso di ineluttabilità tragica. I potenti (Hrothgar e Beowulf) generano figli mostruosi, rifiutati e condannati a distruggere il loro mondo. Il peccato è trasmesso come maledizione ereditaria, e il ciclo non sembra interrompersi: il finale lascia presagire che Wiglaf, nuovo re, possa cedere alla stessa seduzione.

Addirittura, la sceneggiatura del film intreccia il *Beowulf* con la materia volsungica-nibelungica, attribuendo a Hrothgar un passato da uccisore del drago Fáfnir e introducendo la coppa/corno d'oro a forma di drago come oggetto chiave. Questo elemento diventa fulcro simbolico della narrazione: pegno e ricompensa per Beowulf dopo la vittoria su Grendel, simbolo del patto con la madre di Grendel (che lo reclama nel suo tesoro), oggetto il cui furto scatena la vendetta del drago.

Secondo Tolkien, il *Beowulf* rappresentava un elemento importante della dialettica tra paganesimo e cristianesimo grazie alla figura del suo autore, un cristiano che parlava di un mondo pagano precristiano e vedeva di buon occhio molte delle caratteristiche del paganesimo nordico, *in primis* la teoria del coraggio, che poteva benissimo essere vista in ottica cristiana come una delle virtù che servono al vero fedele per combattere il male rappresentato dai mostri. Per questo Tolkien sosteneva che il poema fosse unitario e metteva al centro i mostri, facendone il simbolo della morte e del male inestirpabile⁵.

Il film, invece, rompe l'atemporalità tipica dell'epica e colloca l'azione nella Danimarca del 518 d.C., esplicitata dalla didascalia "The Age of Heroes". Questo dato storico, assente nel poema, serve a calare la vicenda in un preciso momento di transizione religiosa e culturale: l'inizio della cristianizzazione delle terre scandinave, con la progressiva erosione dell'ethos pagano⁶. Il film rappresenta il cristianesimo come elemento terminale dell'epoca eroica⁷. In una scena Beowulf dice esplicitamente: "Il tempo degli eroi è morto... Il Cristo Dio lo ha ucciso". Un altro personaggio, Unferth, un convertito, invoca il "Cristo Dio" come forza morale, ma la nuova fede appare più come segno della fine dell'epoca eroica che come redenzione. In questo senso la distruzione finale del regno, bruciato dal drago, assume tratti di punizione divina, senza però che ci siano particolari spiragli di riscatto per un'umanità molto corruttibile e sensibile al fascino del potere e della ricchezza.

⁵ Gerritsen 1999: 73.

⁶ Cocco 2023: 245.

⁷ Stark 2017.

2. Il debito riconosciuto nei confronti di Tolkien

Gaiman ha più volte riconosciuto il suo debito nei confronti di Tolkien, le cui opere hanno acceso la sua immaginazione sin dalla più tenera età, ispirandolo come scrittore. Nei suoi articoli, nelle sue masterclass e nei suoi interventi a conferenze e convention ha spesso parlato dell'importanza della fantasia e dell'evasione, concetti che sono stati centrali anche nelle opere di Tolkien: basti pensare al saggio *Sulle fiabe*, nel quale Tolkien parla della fiaba proprio in termini di "evasione"⁸ da una realtà opprimente e di "Grande Evasione"⁹ nel caso di una fuga dalla morte.

Gaiman dice di aver scoperto Tolkien e *Il Signore degli Anelli* da piccolo, a otto anni, grazie a un saggio di Peter S. Beagle, *Tolkien's Magic Ring*, nel tascabile *The Tolkien Reader*, che conteneva anche qualche poesia, *Foglia di Niggle* e *Il cacciatore di draghi*. Racconta di averlo preso in mano soltanto perché era illustrato da Pauline Baynes, unica illustratrice che può vantare di aver collaborato direttamente con Tolkien. Possiamo ritrovare tutto questo raccontato nel discorso alla MythCon del 2004:

Quello che mi ha colpito, in quel libro, è stata la poesia, e la promessa di una storia.

A nove anni ho cambiato scuola, e nella nostra bibliotechina di classe ho trovato una vecchia copia malandata de *Lo Hobbit*. Quando c'è stata una vendita dei libri della biblioteca, me lo sono comprato per un penny, insieme a una vecchia raccolta di commedie di W.S. Gilbert, e ce l'ho ancora.

Passò più o meno un altro anno prima che scovassi i primi due volumi de *Il Signore degli Anelli* nella biblioteca scolastica. Li lessi. E poi rilessi, e rilessi ancora: finivo *Le due Torri* e ricominciavo daccapo con *La Compagnia dell'Anello*. Mi mancava la conclusione della storia. Non è stata dura come può sembrare; avevo già appreso dal saggio di Peter S. Beagle che andava tutto a finire abbastanza bene. Però volevo leggerlo io.

A dodici anni ho vinto un premio di inglese, e mi hanno detto di scegliere il libro che volevo. Ho preso *Il ritorno del Re*. Ce l'ho ancora. L'ho letto soltanto una volta, però – entusiasta di scoprire come andava a finire – perché più o meno nello stesso periodo comprai l'edizione completa tascabile. Era la cosa più costosa che avessi mai acquistato con i miei soldi, ed è quella che continuo a leggere e a rileggere.

Giunsi alla conclusione che *Il Signore degli Anelli* era, molto probabilmente, il miglior libro che si potesse scrivere, e questo mi mise di

⁸ SF: 251-252.

⁹ Ivi: 259.

fronte a un dilemma. Da grande volevo fare lo scrittore. (Non è vero: volevo fare lo scrittore subito.) E volevo scrivere *Il Signore degli Anelli*. Il problema era che lo avevano già scritto.

Riflettei a lungo sulla faccenda, e alla fine giunsi alla conclusione che la cosa migliore sarebbe stata se, tenendo in mano una copia de *Il Signore degli Anelli*, io fossi sgusciato in un mondo parallelo in cui il professor Tolkien non fosse mai esistito. E quindi mi sarei fatto ribattere a macchina il libro; sapevo che se avessi mandato a un editore un libro già pubblicato, sia pure in un universo parallelo, si sarebbero insospettiti, e sapevo anche che le mie capacità di dattilografo dodicenne non sarebbero state all'altezza. E una volta pubblicato il libro, in questo universo parallelo io sarei stato l'autore de *Il Signore degli Anelli*, e non poteva esserci niente di meglio¹⁰.

Gaiman ammette dunque che il desiderio di diventare scrittore, e in particolare scrittore di fantastico, è nato in lui leggendo le storie di Tolkien. Allo stesso tempo, però, riconosce il problema fondamentale: *Il Signore degli Anelli* era già stato scritto e che sarebbe stato impossibile scrivere come Tolkien¹¹. Dice infatti:

Vedete, anche se amavo Tolkien e avrei voluto aver scritto il suo libro, non desideravo affatto scrivere come lui. Le parole e le frasi di Tolkien mi sembravano elementi della natura, come le formazioni di rocce o le cascate, e desiderare di scrivere come Tolkien per me sarebbe stato come desiderare di coprimi di fiori come un ciliegio o arrampicarmi su un albero come uno scoiattolo o piovere come un temporale¹².

Da qui nasce la consapevolezza di dover trovare la propria via al fantastico, senza copiare il maestro e risultare derivativo. In questo modo, le influenze e le suggestioni tolkieniane nelle sue opere, quando non sono esplicite, sono nascoste nel testo e agiscono dietro le quinte della narrazione. La sua passione per la narrativa può derivare da Tolkien, da C.S. Lewis e da G.K. Chesterton, ma questo non significa essere mimetici nei loro confronti:

¹⁰ Gaiman 2019: 47-48.

¹¹ Gaiman sembra avere una diversa opinione nei confronti del *Silmarillion*: in occasione dell'uscita della serie Amazon *The Rings of Power*, nel 2022, ha dichiarato che al momento del suo acquisto, da "schoolboy", *Il Silmarillion* lo lasciò deluso, a causa dalla sua narrazione asciutta e priva del gusto delle altre opere di Tolkien.

¹² Gaiman 2019: 48.

Senza di loro, è difficile immaginare che sarei diventato uno scrittore, e di certo non un autore di storie di natura fantastica. Non avrei compreso che il modo migliore di mostrare la verità alle persone è di farlo da una direzione da cui non si aspetterebbero di vederla arrivare, né che lo splendore e la magia delle credenze e dei sogni potessero essere una componente essenziale della vita e della scrittura¹³.

In un'altra circostanza, parlando della sua partecipazione a un convegno, Gaiman annota che «la maggior parte dei partecipanti a parole era convinta della teoria secondo cui le fiabe sono nate come storie che adulti raccontavano ad altri adulti, e sono diventate favole per bambini quando sono passate di moda (proprio come, secondo l'analogia del professor Tolkien, i mobili non più graditi sono spostati nella *nursery*: non sono nati come mobili per i bambini, è solo che gli adulti non sapevano più che farsene)¹⁴, ma non ci credevano davvero. L'analogia è dunque chiara: come i mobili, le fiabe non sono nate come letteratura infantile, lo sono diventate solo perché gli adulti hanno smesso di apprezzarle e le hanno relegata alla “stanza dei bambini”, come mobili di seconda mano¹⁵.

3. Due modelli di subcreazione e mitopoiesi

Nonostante il debito riconosciuto di Gaiman nei confronti di Tolkien, i due si potrebbero superficialmente collocare ai poli opposti della letteratura fantastica: da un lato Tolkien, professore-filologo, edificatore di una mitologia sistematica con mappe, genealogie e lingue; dall'altro Gaiman, scrittore postmoderno capace di innestare il mito nel quotidiano urbano, mescolando pantheon, folklore e cultura pop. Questo accostamento, nella sua evidenza, rischia tuttavia di occultare la trama più sottile che unisce i due autori: una comune, profonda serietà ontologica nel trattare la fantasia come strumento di conoscenza e di etica.

Nel saggio *Sulle fiabe* Tolkien distingue il Mondo Primario, la realtà empirica, dal Mondo Secondario, lo spazio finzionale che “tiene” in forza della coerenza interna; quando questa è raggiunta, il lettore non sospende l'incredulità, ma crede nella realtà del Mondo Secondario, in un atto di *credenza secondaria* attivo e pieno di senso¹⁶. La fantasia, così concepita, non è evasione

¹³ Ivi: 49.

¹⁴ Ivi: 405.

¹⁵ SF: 225.

¹⁶ Ivi: 240.

puerile, ma ristoro (vedere le cose in sé stesse, staccate da noi e senza possesso), fuga in senso nobile e consolazione, la cui forma culminante è l'*euclastrofe*: il ribaltamento improvviso, impensabile e gioioso che illumina la vicenda senza negarne il dolore.

Gaiman eredita questo quadro, ma ne sposta il baricentro. Il suo Mondo Secondario non è una terra altra separata ma uno spazio adiacente, una dimensione che abita il Mondo Primario e che i lettori (o i personaggi delle sue storie) possono raggiungere attraverso delle soglie: la porta nel salotto di *Coraline*, il passaggio nel muro di *Stardust*, le scale, i cunicoli e le stazioni abbandonate della metropolitana di *Nessundove*, i crocevia autostradali di *American Gods*, le porte del Regno del Sogno in *The Sandman*. Shadow, il protagonista di *American Gods*, si muove in uno spazio intermedio tra le realtà, navigando con difficoltà tra il mondo degli umani e quello degli dèi in quello spazio chiamato “dietro le quinte”. È, per riprendere la tassonomia di Farah Mendlesohn¹⁷, una forma di fantastico liminale e d'intrusione più che di *immersive fantasy*: non si abita un altrove completo come la Terra di Mezzo, ma si scopre che l'altrove e il qui coesistono nello stesso spazio, su piani sfalsati. In questo senso, Gaiman radicalizza la funzione tolkieniana del mito: non tanto portarci “fuori” dal reale, quanto investire di fantastico il reale stesso, mostrando che il Mondo Secondario ne è l'infrastruttura simbolica. È significativo che molti romanzi gaimaniani si concludano con un ritorno al quotidiano trasfigurato, con la possibilità rinnovata di abitare il mondo con occhi vigili.

Il modo in cui i due autori creano il loro Mondo Secondario rivela una differenza strutturale. Tolkien procede attraverso un modello verticale: dalle lingue inventate risale a popoli, storie, mappe e calendari; la cosmogonia dell'*Ainulindalë* fornisce una teologia implicita dell'armonia (e disarmonia) cosmica; la postura autoriale è spesso quella del traduttore di cronache (si pensi al *Libro Rosso della Marca Occidentale*), generando un effetto di autorevolezza documentaria. Gaiman, invece, compone mondi orizzontali e rizomatici. *American Gods* (2001) è un atlante di pantheon (norreno, slavo, africano, nativo americano) che interagiscono con i culti contemporanei (i media, la tecnologia, la globalizzazione); *The Sandman* (1988-1996) è una macchina narrativa che mette in costellazione Shakespeare e Ovidio, folklore inglese, tradizioni africane, angeli e figure mitologiche. La coerenza non scaturisce da una lingua-madre, ma da una grammatica dell'intertestualità: riconoscere e ricombinare frammenti di tradizioni in nuovi montaggi significativi.

¹⁷ Mendlesohn 2008.

È quanto i teorici Brian Attebery e Farah Mendlesohn definiscono «insieme sfocato», determinato «non da confini ma da un centro»¹⁸ in modo che, mentre gli esempi prototipici possono essere posizionati centralmente rispetto a una categoria, verso le estremità della medesima categoria gli esempi diventano più ambigui. Per Mendlesohn, in particolare, il genere fantasy consiste di molti insiemi sfocati differenti, e pertanto resta un genere aperto¹⁹.

Eppure, malgrado le differenze, Tolkien e Gaiman convergono su un punto: la mitopoiesi non è fuga dall'attualità, bensì offerta di mitologia per il presente. Tolkien pensava a una "mitologia per l'Inghilterra" in cui tornassero al centro temi come la pietà, la speranza e la responsabilità; Gaiman immagina una mitologia della migrazione, del desiderio e della memoria, in cui i culti non sono residui archeologici, ma dinamiche vive di attenzione e di racconto. Non è un caso che, in *American Gods*, il dio Odino, sotto i panni di Mr. Wednesday, si metta a capo di tutte le altre divinità giunte in America con le varie ondate migratorie e cerchi di riconquistarsi degli adoratori: gli dèi hanno bisogno di qualcuno che creda in loro, altrimenti scompaiono. Per Gaiman i miti non sono statici, ma si trasformano in base alle credenze delle persone e continuano ad avere un impatto sul mondo moderno.

4. Gaiman e la contiguità del Mondo Secondario

Un'opera fondamentale per capire la contiguità del Mondo Secondario di Gaiman è *Nessundove* (1996), che istituisce una Londra "di sotto" popolata da figure cadute tra le crepe del Mondo Primario: invisibili, dimenticati e rifiutati, come il protagonista della vicenda, Richard Mayhew, gentile e inadeguato per la competitiva società londinese. La protagonista Porta – *nomen omen* – incarna la funzione di soglia, mentre i mercati notturni, i luoghi e le stazioni della metropolitana della vera Londra (Blackfriars, Earl's Court, Knightsbridge), sono uno specchio deformato della Londra "di sopra" e fanno emergere il non-visto del quotidiano. In chiave tolkieniana, la città di Gaiman potrebbe essere letta come una Gondolin o una Minas Tirith rovesciata: non monumentalità eroica ma topografia dell'invisibile che ricorda gli scarti, i dimenticati, i caduti "fra le crepe" del Mondo Primario. Senza contare che anche in *Nessundove* Richard, Porta, Hunter e il Marchese de Carabas formano una sorta di Compagnia dell'Anello: l'eroe inesperto, la principessa perseguitata, la guerriera cacciatrice e il *trickster* ambiguo. Anche in questo caso vediamo il

¹⁸ Attebery 1992: 12 ss.

¹⁹ Mendlesohn 2008: XVII.

modello “compagnia che affronta prove” tipico della tradizione epica/fantasy inaugurata da Tolkien, contro un antagonista, Islington, che, come Lucifero (a cui detesta essere paragonato), e quindi come il Melkor del *Silmarillion*, è un angelo caduto e precipitato dal cielo in un mondo sotterraneo, quello della Londra “di sotto”.

Non a caso gli occhi di Islington sono «di un colore grigio luminescente, occhi antichi come l’universo»²⁰. Nei mondi di Gaiman, il grigio rappresenta spesso una situazione liminale e la tensione dinamica tra i mondi, un equilibrio facilmente alterabile²¹. Ne sono esempio il sudario grigio di Bod, il ragazzo che viene cresciuto da una comunità di fantasmi e da un non morto ne *Il figlio del cimitero* (nel quale il cimitero stesso costituisce una soglia) e gli abiti grigi indossati dai Camminatori nello spazio tra le realtà, il cosiddetto InterMondo ne *Il ragazzo dei mondi infiniti*.

Gaiman però non si limita all’ambientazione urbana e si muove anche nel fiabesco inteso in senso più tradizionale. Se per Tolkien le fiabe si svolgono nel mondo di Feeria, il Reame Fatato (o Reame Periglioso), che è parte integrante del Mondo Secondario, Gaiman trasforma Feeria in un mondo contiguo a quello reale, come avviene in *Stardust*: un’ambientazione, questa, radicata nella storia del nostro mondo, visto che la vicenda è ambientata nell’Inghilterra della regina Vittoria, di Lord Melbourne e Charles Dickens. Qui il villaggio di Wall è letteralmente separato dalla terra di Feeria da un muro con un buco custodito a turno da due abitanti. Il protagonista Tristran non sa di essere stato concepito proprio lì da suo padre e da una bellissima fata dagli occhi viola prigioniera dell’incantesimo di una strega, e si ritrova a entrare nel suo paese d’origine quando la fanciulla di cui è innamorato gli chiede, come prova del suo amore, di recuperare per lei una stella cadente: questa si rivela essere una ragazza, Yvaine, attorno alla quale si scatena una lotta senza esclusione di colpi per il suo possesso, come avviene nel *Silmarillion* intorno ai Silmaril (con la grande differenza che qui la stella è una ragazza). La stella (della quale Tristran si innamora) può essere ricondotta al *Il Fabbro di Wootton Major* di Tolkien, dove la stellina ritrovata nella torta si rivela essere la chiave di accesso al mondo delle fate. È però importante sottolineare la scoperta di Tristran di far parte da sempre di quel mondo, ottenuta attraverso un viaggio fuori dalla propria quotidianità, esattamente come accade agli hobbit ne *Lo Hobbit* e nel *Signore degli Anelli*. E, come gli hobbit, anche Tristran non nasce grande, ma lo diventa attraverso prove e rivelazioni, accettando un destino che va oltre le sue aspettative iniziali: il sangue e la stirpe hanno un ruolo ma, proprio come in Tolkien, la scelta personale è decisiva.

²⁰ Gaiman 2021: 224.

²¹ Larsen 2013.

Ancora una volta, Gaiman non imita Tolkien, ma dialoga con lui: prende il mondo della fiaba e lo attraversa con uno sguardo ironico e postmoderno, mentre Tolkien lo tratta con gravità epica e mitopoietica. Entrambi però condividono la convinzione che la fiaba possa parlare delle grandi domande della vita, intrecciando mito e quotidiano. Non a caso *Stardust* contiene una riflessione su come la crescita comporti sempre il portarsi dietro qualcosa, anche una menomazione fisica: Yvaine si rompe una gamba cadendo dal cielo e continua per sempre a zoppiare, Tristran invece si ustiona una mano nel fuoco. La consolazione è ferita e la gioia è possibile ma non totalizzante, perché la memoria è necessaria.

Questo ci porta a un'altra storia di Gaiman, *Odd e il gigante di ghiaccio*, una fiaba eroica che riecheggia lo stile delle saghe nordiche: Odd è un ragazzino vichingo isolato che incontra gli dèi norreni trasformati in animali (Odino in aquila, Thor in orso e Loki in volpe) e li aiuta a riconquistare Asgard da un gigante di ghiaccio, ponendo fine a un inverno insolitamente lungo. Anche Odd, come Bilbo nello *Hobbit*, è un individuo piccolo alla ricerca del suo posto nel mondo. E, come Frodo, che non ha un posto dove tornare e non trova consolazione dalla Contea risanata («Ho cercato di salvare la Contea, e salva lo è, ma non per me»²²), Odd è un personaggio stigmatizzato: è infatti zoppo, essendosi ferito la gamba destra in un incidente con un'ascia, e tale resta anche dopo che Odino gli regala un bastone intagliato. Tuttavia, come Bilbo, la sua avventura lo ha cambiato, gli ha fatto scoprire il suo valore e gli ha donato una nuova prospettiva del futuro, tanto che un uomo del villaggio gli dice: «Sei cresciuto, se sei davvero tu»²³. Una frase che rievoca quella famosa di Gandalf alla fine dello *Hobbit*: «Mio caro Bilbo! [...] Non sei più lo stesso hobbit che eri»²⁴.

5. *Coraline e Lo Hobbit*: la porta chiusa e la scoperta di sé

Se il concetto di liminalità è così importante in Gaiman, l'opera nella quale l'influenza di Tolkien si fa evidente è però *Coraline*. Innanzitutto è una fiaba dalla dimensione domestica, esattamente come quelle che Tolkien raccontava ai figli (*Roverandom*, *Mr. Bliss*, *Le Lettere da Babbo Natale*, *Lo Hobbit*): Gaiman l'ha scritta su suggerimento della figlia maggiore e l'ha portata a termine per l'altra figlia più piccola. Ed echi tolkieniani ci sono sin dalla prefazione dove si spiega l'origine linguistica del personaggio della

²² SdA: VI, 9.

²³ Gaiman 2024b: 105.

²⁴ LH: XIX.

protagonista, Coraline, nata da un errore di battitura (doveva essere Caroline), che Gaiman ha deciso di mantenere: “Guardando quella parola, ho capito che era il nome di qualcuno. E a quel punto, mi è venuta voglia di sapere cosa le fosse successo”²⁵. Ogni nome racchiude, racconta ed esprime una storia, come diceva Tolkien.

Ma è con *Lo Hobbit* in particolare che il romanzo di Gaiman rivela le sue similitudini. Coraline è una bambina molto ordinaria, non straordinaria, con genitori comuni e un nome peculiare che i vicini sembrano restii a pronunciare correttamente²⁶. Anche gli hobbit non hanno nulla di magico (possiedono solo l’abilità di non farsi vedere) e *Lo Hobbit*, come spiegato da Tolkien nella Lettera 131, «è uno studio su un semplice uomo ordinario [Bilbo Baggins], né artistico né nobile né eroico (ma non privo dei germi che possano sviluppare quelle qualità) in un’ambientazione elevata»²⁷.

Dopo essersi trasferita in una nuova casa e nell’attesa che ricominci l’anno scolastico, Coraline trascorre un’esistenza un po’ grigia con dei genitori che lavorano sempre (il padre compila interminabili cataloghi di giardinaggio) e degli strani vicini (due ex attrici e un vecchio pazzo dell’Est Europa che alleva topi ballerini), finché un giorno, nella sua stessa casa, girovagando per la noia, scopre una porta, l’unica della casa che appare chiusa a chiave.

Come Tolkien sottolinea nel suo saggio *Sulle fiabe*, «la Porta Chiusa rimane un’eterna Tentazione»²⁸ e Coraline immediatamente chiede alla madre di aprirla. La madre la rassicura che non conduce da nessuna parte e, infatti, una parete di mattoni viene rivelata una volta aperta; quindi, la porta viene rapidamente archiviata come nulla di speciale. Ma il lettore attento sa che non è così. Presto, proprio come aveva predetto Tolkien, la porta chiusa diventa una tentazione troppo grande per Coraline, nonostante il muro di mattoni inizialmente trovato oltre la soglia. Coraline sa, come tutti i bambini sanno, che dietro quella porta deve esserci qualcosa di più di quanto sembri²⁹.

Così, alla prima occasione, Coraline prende la chiave e la inserisce nella serratura. Questa volta, la porta si rivela essere la soglia verso una versione distorta e incompleta del suo mondo, popolata da copie deformate dei suoi vicini e, più importante, dalla sua “Altra Madre” e dal suo “Altro Padre”. Tutto è più bello e stimolante qui, tanto che le vicine di casa sono di nuovo giovani e si sbizzarriscono in spettacoli teatrali pirotecnici e perfino il padre, che solitamente in cucina è un disastro, cucina dei deliziosi manicaretti. Un piccolo

²⁵ Gaiman 2022: 11.

²⁶ Mcquinn 2020: 16.

²⁷ *Lettere*: n. 131.

²⁸ SF: 224.

²⁹ Pell Jones 2013.

particolare turba l'incanto: tutti i personaggi in questo altro mondo sono copie dei personaggi della vita reale ma con un paio di bottoni al posto degli occhi, attaccati con ago e filo.

Ben presto però l'altra madre, che ha creato un mondo molto piccolo e ama Coraline «come un avaro ama il denaro, o un drago ama l'oro»³⁰ (altro riferimento che potrebbe apparire molto tolkieniano), vuole impedirle di tornare nel mondo reale, tentando di sostituirla gli occhi con due bottoni e imprigionando anche i suoi veri genitori.

Come *Lo Hobbit*, *Coraline* rivela l'importanza delle porte e dello spazio liminale come catalizzatori necessari per l'evoluzione dell'identità personale: l'atto di attraversare fisicamente le porte introduce la liminalità nella narrativa e consente ai personaggi, Bilbo e Coraline, di intraprendere i loro riti di passaggio e di scoprire nuovi aspetti della loro identità. E, in entrambi i casi, gli elementi fantastici comuni allo spazio liminale sono resi ordinari (le porte sono effettivamente delle semplici porte), ma sono vitali per lo sviluppo della trama e dei personaggi³¹. Pensiamo alla grande porta di pietra che conduce all'antro dei troll ripieno di tesori e premi (tra cui le spade elfiche che avranno un ruolo nel prosieguo della narrazione): neanche la magia di Gandalf può nulla nel tentativo di aprirla, ed è Bilbo che deve aprirla grazie al ritrovamento di una chiave magica scivolata dalla tasca di uno dei troll stessi. Oppure, ancora, quando Bilbo e i nani arrivano alla Montagna Solitaria di Erebor, c'è un'altra porta, liscia e dritta, senza giunture o serrature, sigillata con la magia.

Bilbo e Coraline vivono la loro personale avventura mossi da diverse motivazioni (Bilbo viene assoldato dalla compagnia dei nani su iniziativa del mago Gandalf, Coraline esplora la nuova casa per noia), ma il loro viaggio ha molti aspetti in comune: entrambi i personaggi vengono inizialmente trascurati o emarginati dagli altri, lasciano la comodità di casa, intraprendono un'avventura della quale non sono troppo sicuri, compiono atti eroici lungo il percorso e ritornano dalla loro missione profondamente cambiati. Bilbo scopre di essere coraggioso e avventuroso, Coraline impara l'autonomia e il valore del desiderare una vita che includa giorni noiosi come giorni gioiosi. Le lezioni che apprendono sono appropriate alla loro età e fase della vita ma riguardano tutte la prova, la paura e il coraggio. E, a proposito di coraggio, nella Prefazione Gaiman ne delinea i requisiti: «Essere coraggiosi non significa affatto non avere paura. Essere coraggiosi significa proprio avere paura, molta paura, una paura da matti, e ciò nonostante fare la cosa giusta»³². Una riflessione molto tolkieniana, alla Bilbo Baggins, che non è coraggioso perché non conosce la

³⁰ Gaiman 2022: 127.

³¹ McQuinn 2020: 17.

³² Gaiman 2022: 13.

paura, ma è coraggioso perché va avanti *nonostante* la paura nei tre momenti in cui si ritrova solo, nel buio, di fronte alle sue paure (nelle caverne dei goblin prima di incontrare Gollum, a Boscuoro con i ragni e nella galleria che conduce all'antro del drago Smaug), senza un pubblico che possa approvare le sue scelte o comprovare il suo valore³³. L'unica differenza, nel caso di Coraline, è l'aiuto provvidenziale di un gatto, l'unico a essere privo di nome (in quanto, come lui stesso spiega: «Siete *voi* umani ad avere il nome. E solo perché non sapete chi siete. Noi lo sappiamo, chi siamo, perciò il nome non ci serve»³⁴).

Anche Coraline ha bisogno dell'avventura oltre il portale per fare un passo verso la maturità. Le sue avventure nel mondo dell'Altra Madre la mettono a contatto con dei doppi e degli specchi rovesciati, esattamente come *Lo Hobbit* è popolato di doppi in una continua simmetria rovesciata di luoghi e situazioni³⁵. Ma queste sono tappe fondamentali per la maturazione: per diventare grande Coraline dovrà imparare a essere altruista e attingere a riserve di forza di volontà che lei stessa non sapeva di possedere. Pensiamo a Bilbo: alla fine de *Lo Hobbit*, Bilbo matura la decisione di portare l'Arkenpietra nel campo di uomini ed elfi che stanno la Montagna con l'intento di offrire loro un'arma contrattuale con cui poter forzare il nano Thorin a una trattativa di pace che comporterebbe una via d'uscita dalla delicata situazione che sta portando a una guerra fratricida. Di fronte al solenne invito del re degli elfi di fermarsi per essere onorato, Bilbo antepone la promessa fatta ai nani, che lui considera suoi amici.

6. Il ragazzo dei mondi infiniti e le tante versioni di sé

Un'altra opera di Gaiman suggerisce che l'identità non è fissa, ma plasmata da scelte, ambienti e atti di volontà. Si tratta de *Il ragazzo dei mondi infiniti* (2007), scritto con Michael Reaves, nel quale il protagonista Joey Harker scopre versioni alternative di sé stesso attraverso la capacità di "camminare" tra mondi paralleli. Non solo, come in *Coraline*, possono esistere "altri mondi": in questo caso, ogni mondo che Joey attraversa contiene anche una realtà diversa, e in molti di questi esistono altri Joey, ognuno plasmato da esperienze e contesti differenti. È un'idea che esplicita – in termini fantascientifici – la molteplicità dell'identità.

A incarnare questa visione è l'InterMondo, un'organizzazione composta dalle molteplici versioni di Joey provenienti dai diversi universi. InterMondo ha lo scopo di mantenere l'equilibrio cosmico tra le forze della scienza pura e

³³ Wu Ming 4 2024: 186 ss.

³⁴ Gaiman 2022: 53.

³⁵ Green 2014.

quelle della magia assoluta, impedendo che una prevalga sull'altra. Ogni variante di Joey – maschile o femminile, tecnologicamente avanzata o magica (e chiamata Jay, Jai, Jo etc.) – contribuisce a questa missione, portando con sé la propria storia, personalità e destino. La cooperazione tra “se stessi diversi” diventa così il cuore della trama: un esercito di possibilità che lavora insieme, pur restando distinto. Tutte queste versioni condividono una base comune e spingono Joey a interrogarsi su chi è veramente e, allo stesso tempo, quale versione vuole diventare. In termini narrativi, Gaiman e Reaves esternalizzano il conflitto interiore: invece di mostrarlo come lotta dentro di sé, Joey si confronta fisicamente con se stesso, in mille varianti coordinate da InterMondo.

Tolkien, pur non usando mondi paralleli, riflette spesso sulla dualità dell'identità: Gollum e Sméagol sono due identità nello stesso corpo, in lotta tra l'innocenza perduta e la corruzione; Frodo, portando l'Anello, si avvicina sempre più al suo lato oscuro, al punto che sul Monte Fato non riesce a staccarsene ma lo rivendica come suo. Ed è proprio attraverso il peso morale del viaggio che Tolkien esplora il tema dell'identità: Gaiman e Reaves seguono la stessa forma dinamica, facendo vedere letteralmente se stessi con esiti diversi a seconda delle azioni compiute in altri mondi. L'eroe contiene molte possibilità, ma solo attraverso la prova e la scelta si definisce chi diventerà. Esattamente come Bilbo e Frodo, che riconoscono in Gollum un loro possibile *alter ego* ribaltato e degenerato, immedesimandosi in lui³⁶.

Forse è proprio qui che Tolkien e Gaiman si incontrano davvero: nel riconoscere che la fantasia non appartiene mai a un'epoca sola, ma vive di trasmissioni, riscritture e metamorfosi. Ogni mito, antico o moderno, diventa materia viva soltanto quando trova nuovi narratori pronti a riplasmarlo per un pubblico diverso. Tolkien ha edificato un mondo partendo dalle lingue e dalla volontà di donare un corpus mitologico per l'Inghilterra; Gaiman ne ha aperti innumerevoli, contigui al nostro. Ma entrambi ci ricordano che il fantastico non è un altrove remoto: è il modo in cui continuiamo a raccontarci chi siamo.

Bibliografia

OPERE DI J.R.R. TOLKIEN

SF = *Sulle fiabe*, in *Il Medioevo e il fantastico*, trad. Carlo Donà. Milano: Bompiani 2018, pp. 193-274.

³⁶ Wu Ming 4 2019: 45.

Lettere = *Lettere 1914/1973*, a cura di Humphrey Carpenter, trad. Lorenzo Gammarelli. Milano: Bompiani, 2018.

SDA = *Il Signore degli Anelli*, trad. Ottavio Fatica. Milano: Bompiani: 2020.

LH = *Lo Hobbit*, trad. Wu Ming 4. Milano: Bompiani, 2024.

ALTRE OPERE E STUDI

ATTEBERY, Brian 1992. *Strategies of Fantasy*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

COCCO, Gabriele 2023. [“Un’ibrida progenie semi-mostroso-eroica. La non-rigenerazione e la metamorfosi del male nel Beowulf di Robert Zemeckis”](#). *Elephant & Castle*, 31, III, pp. 238-253.

GAIMAN, Neil 2019. *Questa non è la mia faccia*, trad. Stefania Bertola. Milano: Mondadori.

— 2021. *Nessundove*, trad. Elena Villa e Stefania Bertola. Milano: Mondadori.

— 2022. *Coraline*, trad. Maurizio Bertocci. Milano: Mondadori.

— 2024a. *Miti del nord*, trad. Stefania Bertola. Milano: Mondadori.

— 2024b. *Odd e il gigante di ghiaccio*, trad. Giuseppe Iacobaci. Milano: Mondadori.

GERRITSEN, Willem P., VAN MELLE, Anthony G. 1999. *Miti e personaggi del Medioevo. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica e cinema*, trad. Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini. Milano: Mondadori.

GREEN, William H. 2014. *Lo Hobbit. Un viaggio verso la maturità*, trad. Lorenzo Gammarelli. Genova: Marietti 1820.

LARSEN, Kristine 2013. “Through a Telescope Backwards: Tripping the Light Fantastic in the Gaiman Universe”. *The Mythological Dimensions of Neil Gaiman*, ed. Anthony Burdge, Jessica Burke and Kristine Larsen. Scotts Valley, CA: CreateSpace (Kindle Edition).

MCQUINN, Kristen 2020. “Not at Home: Liminal Space and Personal Identity in *The Hobbit* and *Coraline*”. *Mallorn*, 60, pp. 14-18.

MENDLESOHN, Farah 2008. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

MONDA, Andrea, SIMONELLI, Saverio 2004. *Gli Anelli della fantasia. Un viaggio ai confini dell’universo di Tolkien*. Milano: Frassinelli.

MORISI, Valérie 2019. *Riscrivere la leggenda. Tolkien e il medievalismo di Sigurd e Gudrún*. Roma: Eterea Edizioni.

PELL JONES, Tanya Carinae 2013. “‘It Starts With Doors:’ Blurred Boundaries and Portals in the Worlds of Neil Gaiman”. *The Mythological Dimensions of Neil Gaiman*, ed. Anthony Burdge, Jessica Burke and Kristine Larsen. Scotts Valley, CA: CreateSpace (Kindle Edition).

STARK, Francis 2017. [Beowulf nel cinema](#). Online su *L’anima del mostro*, 26 settembre 2017 (data ultima consultazione: 15/09/2025).

WU MING 4 2019. *Il fabbro di Oxford*. Roma: Eterea Edizioni.

WU MING 4 2023. *Difendere la Terra di Mezzo*. Milano: Bompiani.

L'autore

Paolo Nardi è laureato in Lettere all'Università Ca' Foscari di Venezia. Lavora in ambito editoriale. È uno dei più attivi divulgatori della narrativa tolkieniana su YouTube ed è membro dell'AIST. Con Fede & Cultura ha pubblicato *Leggiamo insieme Il Signore degli Anelli* (2020), *Leggiamo insieme Lo Hobbit* (2021) e *Alla scoperta della Terra di Mezzo* (2023). Ha tradotto il volume di Matthew Dickerson e Jonathan Evans *Ent, Elfi ed Eriador* (2025).

Email: soia.nardi@gmail.com

