



I Quaderni di Arda

Rivista di studi tolkieniani e mondi fantastici



Nuova Serie - n. 1 2025

ISSN: 3103-4284



Tolkien oltre Tolkien: eredi ed eretici

A cura di Wu Ming 4, Roberto Arduini e Paolo Pizzimento

Testi di

Roberto Arduini - Cecilia Barella - Andrea Cassini - Alessandro Fambrini -
Fulvio Ferrari - Loredana Lipperini - Nicola Nannerini - Paolo Nardi - Fabio
Perinelli - Paolo Pizzimento - Edoardo Rialti - Alberto Volpi





I Quaderni di Arda

Rivista di studi tolkieniani e mondi fantastici



N.S. Anno 1, n. 1, 2025

Rivista annuale

ISSN 3103-4284

Registrazione presso il Tribunale di Roma n° 05/2021 del 4 agosto 2021

DIRETTORE RESPONSABILE

Roberto Arduini, Eteera Edizioni

DIRETTORE EDITORIALE

Vincenzo Cicero, Università di Messina

CAPOREDATTORE

Paolo Pizzimento, Università di Messina

COMITATO DI DIREZIONE

Eleonora Amato

AIST (Associazione Italiana Studi Tolkieniani)

Stefano Giorgianni

AIST (Associazione Italiana Studi Tolkieniani)

Lorenzo Pierangeli

AIST (Associazione Italiana Studi Tolkieniani)

Tania Todeschi

AIST (Associazione Italiana Studi Tolkieniani)

Wu Ming 4

AIST (Associazione Italiana Studi Tolkieniani)

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Binelli

Università di Trento

Fabio Cicero

Autore e traduttore

Janet Brennan Croft

University of Northern Iowa

Francesca Di Blasio

Università di Trento

Thomas Honegger

Friedrich-Schiller-Universität Jena

John Garth

Autore

Giuseppe Pezzini

Corpus Christi College – University of Oxford

Oriana Palusci

Università di Napoli "L'Orientale"

Claudio Testi

Istituto Filosofico di Studi Tomistici, Modena

Olena Tykhomyrova

Kyiv National Linguistics University

© 2025 Università di Messina e Associazione Italiana Studi Tolkieniani
Università degli Studi di Messina
Piazza Pugliatti 1, 98122, Messina



Redazione:

paolo.pizzimento@unime.it

Questo numero è stato curato da

Wu Ming 4, Roberto Arduini e Paolo Pizzimento.

Progetto grafico

Paolo Pizzimento

In copertina

Illustrazione di Ivan Cavini

INDICE

Wu Ming 4, Roberto Arduini e Paolo Pizzimento

Editoriale. Tolkien oltre Tolkien: eredi ed eretici p. 5

FOCUS

Roberto Arduini

Armageddon Rag. L'eredità tolkieniana in un contesto moderno p. 11

Cecilia Barella

J.R.R. Tolkien e A.S. Byatt: connessioni p. 29

Andrea Cassini

«E alcune cose, che non avrebbero dovuto essere dimenticate, andarono perdute»: Ken Liu e Tolkien fra eredità, modernità e tradizione p. 43

Alessandro Fambrini

Cattivi scrittori con grandi idee: Moorcock, Tolkien e le rivoluzioni possibili p. 55

Fulvio Ferrari

J.R.R. Tolkien e China Miéville: l'uccisione del padre e la creazione dei mondi p. 71

Loredana Lipperini

J.R.R. Tolkien e Stephen King: una lunga storia p. 81

Paolo Nardi

Tra mito e soglia: Tolkien e Gaiman a confronto p. 91

Fabio Perinelli

Gritty Fantasy. La Prima Legge a confronto con il legendarium tolkieniano p. 109

Edoardo Rialti

Oscurità desiderata allo specchio: R.K. Morgan e J.R.R. Tolkien p. 135

Alberto Volpi

Magia, donne e draghi: continuità e variazioni del modello tolkieniano in Earthsea di Ursula K. Le Guin p. 175

EXTRA

Paolo Pizzimento

Tra l'Ainulindalë e il Máelvarstal: poiesis, mitopoiesis e cosmopoiesis in J.R.R. Tolkien e Francesco Benozzo p. 195

RECENSIONI

Nicola Nannerini

Thomas P. Hillman, *Pity, Power and Tolkien's Ring: To Rule the Fate of Many* p. 219

Nicola Nannerini

Giuseppe Pezzini, *Tolkien and the Mystery of Literary Creation* p. 229

Paolo Pizzimento

Christina Scull, Wayne G. Hammond (eds.), *The Collected Poems of J.R.R. Tolkien* p. 237



Editoriale

Tolkien oltre Tolkien: eredi ed eretici

Wu Ming 4, Roberto Arduini e Paolo Pizzimento

Negli ultimi anni, il panorama dell'editoria scientifica ha conosciuto una trasformazione profonda, segnata da un sempre più deciso abbandono del formato cartaceo a favore del formato elettronico. Per «I Quaderni di Arda», una rivista che ambisce ad accreditarsi quale punto di riferimento nel policromo panorama italiano dei Tolkien Studies, la scelta di migrare dalla tradizionale edizione cartacea a quella digitale risponde a un'esigenza di carattere anzitutto etico: rendere la conoscenza più accessibile, rapida e globalmente condivisibile, in linea con i principi ispiratori dell'AIST (Associazione Italiana Studi Tolkieniani).

L'intesa tra l'AIST e l'Università di Messina, espressa in vari eventi e culminata nell'inserimento dei «Quaderni di Arda» tra le riviste di Ateneo, segna un passaggio importante verso criteri e standard di scientificità sempre più alti. Inoltre, l'adozione della modalità open access permetterà agli articoli qui pubblicati di essere disponibili gratuitamente al pubblico specialistico e non, garantendo una circolazione più ampia dei risultati della ricerca e favorendo la collaborazione tra studiosi di tutto il mondo.

Dal punto di vista editoriale, per «I Quaderni di Arda» la transizione comporta una riorganizzazione significativa riguardante la gestione dei processi di peer review e di editing e la conservazione e l'indicizzazione dei contenuti. Inoltre, attraverso la licenza Creative Commons, permette di tutelare i diritti degli autori pur incoraggiando il riuso delle loro pubblicazioni a fini scientifici e educativi.

Sul piano simbolico, il passaggio all'open access esprime l'impegno dell'AIST (Associazione Italiana Studi Tolkieniani), di concerto con l'Università di Messina, verso una scienza più trasparente, inclusiva e sostenibile, in linea con i principi della Open Science promossi a livello internazionale.

Gli articoli che inaugurano questa nuova veste dei «Quaderni di Arda» vanno a comporre un'indagine, senz'altro parziale, sull'influenza che l'opera di Tolkien ha avuto sui grandi autori e autrici di fantastico successivi al suo tempo e che si affacciano nel XXI secolo. I casi di studio abbracciano almeno

tre generazioni: quella nata intorno agli anni Trenta, quella nata nel dopoguerra, e quella nata negli anni Sessanta e Settanta. Certamente all'appello mancano molti nomi, una carrellata completa avrebbe richiesto un lavoro enorme, quasi enciclopedico, ma abbiamo qui un campionario molto interessante e significativo di approcci e giudizi alquanto diversificati. Con un comune denominatore: ogni voce autoriale presa in esame riconosce il proprio debito con Tolkien. E questo vale anche – e forse ancora di più – nel caso di autori che hanno sentito il bisogno di distanziarsi e di criticare duramente il fantasy tolkieniano, come nel caso degli “eretici” Moorcock, Morgan, Miéville e Abercrombie. Più teneri nel giudizio Le Guin, King, Gaiman, Liu, che rendono omaggio al maestro ma sono anch'essi spinti a intraprendere una propria strada senza indulgere nell'errore dell'emulazione, e diventando così i migliori “eredi” di Tolkien.

La sequenza di saggi restituisce un'impressione forte non soltanto su quanto Tolkien abbia influito sulla produzione e prima di tutto sulla vocazione dei grandi autori e autrici di fantastico successivi, ma soprattutto sull'importanza che l'opera e la voce di costoro assume sul piano della critica letteraria.

Se quando Michael Moorcock scrisse il suo celebre Epic Pooh (1978) compose una sorta di manifesto politico contro i padri del fantasy britannico, è soprattutto attraverso la sua sterminata produzione narrativa che stava cercando di de-ideologizzare il fantasy borghese e cristiano-conservatore, traghettandolo nella cultura degli anni Sessanta-Settanta.

Analogamente, China Miéville ha sì tematizzato il problema dell'uccisione del padre edipico, ma lo ha fatto mentre inseriva nella propria costruzione di mondo tutto quello che Tolkien aveva lasciato fuori dal suo, in primis i conflitti di classe. In generale, nella narrativa di Miéville la disarmonia anziché essere un elemento allogeno portato dal villain di turno nasce dalle contraddizioni all'interno della società.

Quando Richard K. Morgan ha deciso che la sua narrativa sarebbe andata da tutt'altra parte rispetto all'autore che tanto aveva apprezzato da ragazzino, e cioè verso un crossover tra fantasy, fantascienza e hard-boiled, non ha dimenticato di usare proprio l'esempio di Tolkien per motivarsi, in particolare i suoi Orchi. Nei dialoghi tra gli Orchi di Tolkien – afferma Morgan – si percepisce un'intera società, un mondo, con aspirazioni, contraddizioni, paure, che però Tolkien non approfondisce, perché farlo metterebbe a rischio la visione che regge il suo worldbuilding, ovvero introdurrebbe un elemento di complessità etica difficile da gestire dentro lo schema tracciato, per cui non si riserva alcuna pietà per gli Orchi. Non a caso, si potrebbe aggiungere, gli Orchi sono rimasti fino all'ultimo uno dei problemi irrisolti di Tolkien, una potenziale crepa nell'architettura di Arda. Ancora: in uno dei cicli narrativi di

Morgan, quello di Bay City, è resa possibile una sorta di reincarnazione, ovvero la trasmigrazione della personalità da un corpo all'altro tramite una scheda di memoria trasferibile; una pratica, questa, della reincarnazione riservata non già a una razza eletta, bensì a una classe sociale superiore, destinata a vivere in eterno nel mondo, come gli Elfi di Tolkien o forse come i suoi Spettri.

Nel mondo fantastico della Prima Legge di Joe Abecrombie troviamo la versione ribaltata di molti personaggi del Signore degli Anelli, a partire dal mago Bayaz, che è l'alter ego di Gandalf, o piuttosto una fusione tra Saruman e Gandalf, in cui convivono carisma, cinismo, desiderio di potere a fin di bene, e che va a mescolare quello che Tolkien aveva tenuto ben separato.

Anche nella costruzione di mondo silkpunk di Ken Liu, autore sino-americano, il bene e il male sono sfumati, ambigui, difficilmente identificabili, e quasi mai incarnati da individui tutti d'un pezzo, quanto piuttosto in competizione tra loro, senza la possibilità di redimersi. Ancora una volta sono le atmosfere grimdark a prevalere, riflesso di una società e di una sensibilità ipercontemporanee, sempre meno propense a credere nel bene e quindi alla possibilità di sceglierlo infallibilmente.

Neil Gaiman dichiara esplicitamente di avere deciso di scrivere narrativa dopo aver letto Tolkien, eppure non ne ha seguito l'esempio, non ha creato un mondo secondario fatto e finito, alternativo al nostro, bensì piuttosto ha immaginato di volta in volta la coesistenza di più mondi, con improbabili punti d'accesso, che destabilizzano la nostra percezione univoca della realtà.

Stephen King ammette di aver capito molto presto che seguire le orme del padre edipico non avrebbe avuto senso, che rifare quello che Tolkien aveva già fatto sarebbe stato condannarsi all'emulazione, e che tuttavia delle sue storie andava fatto tesoro, riutilizzandone gli ingredienti migliori. Come del resto già aveva fatto Ursula Le Guin, costruendo il mondo di Earthsea, e sottolineando, tra le primissime, il lavoro svolto da Tolkien sulla lingua e la sua importanza per l'efficacia e l'effetto di profondità e verosimiglianza.

Ovviamente non poteva mancare George R.R. Martin, che ben prima delle Cronache del ghiaccio e del fuoco, con Armageddon Rag (1983) aveva realizzato il suo vero grande omaggio a Tolkien e alla controcultura americana degli anni Sessanta che lo aveva adottato come autore di culto. Martin assume le tematiche tolkieniane – in primis il fascino nefasto della nostalgia – realizzando un romanzo ambientato nell'America del riflusso, quella degli anni Ottanta, che è sia un classico viaggio dell'eroe sia una detective story, tra il realistico e il lisergico.

Infine, Antonia Byatt, che non è autrice di narrativa fantastica, ha inserito nei suoi romanzi realistici molti riferimenti tolkieniani, e questo aprirebbe già un secondo percorso d'indagine, magari da tenere buono per il futuro. Vale a

dire l'influenza di Tolkien sulla narrativa non fantasy. Certo in questo caso la suddetta indagine si farebbe più difficile e dal risultato incerto, ma non per questo meno interessante.

Un passo in questa direzione è già l'accostamento tra Tolkien è il recentemente scomparso Francesco Benozzo, che con il professore di Oxford non condivideva soltanto lo studio e l'insegnamento della filologia (nel caso di Benozzo all'Università di Bologna) ma anche e soprattutto la riscrittura e reinvenzione dei miti cosmogonici. Benozzo è stato un autore che ha tentato con originalità la via del "reincanto" attraverso poemi che unissero pensiero scientifico e poesia, appunto, ovvero le nozioni contemporanee sulla materia e la necessità del meraviglioso e dell'epico.

Concludono questo numero tre recensioni.

Pity, Power and Tolkien's Ring: To Rule the Fate of Many di Thomas P. Hillman (2023), è uno studio sull'importanza della pietà e della grazia nel ciclo dell'Anello, laddove la prima riesce ad arrivare solo fino a un certo punto per poi essere completata dalla seconda, ovvero dall'azione provvidenziale.

Tolkien and the Mystery of Literary Creation di Giuseppe Pezzini (2025) è invece una dissertazione ampia e articolata sulla poetica di Tolkien e sulla sua teoria della letteratura espressa tanto nei saggi quanto nella narrativa. È un saggio che fa davvero il punto accademico sulla materia e che, pur con alcuni limiti che vengono individuati nella recensione, aspira a diventare il riferimento per chi vorrà occuparsi di certi temi.

Buon'ultima chiude il numero la recensione di The Collected Poems of J.R.R. Tolkien, a cura di Wayne G. Hammond e Christina Scull (2024), i tre corposi volumi che presentano gran parte dell'opera poetica di Tolkien, con un ricco apparato di annotazioni storico-biografiche, com'è consuetudine dei due studiosi americani.

Buona lettura.

Focus



I Quaderni di Arda

Rivista di studi tolkieniani e mondi fantastici



Armageddon Rag: l'eredità tolkieniana in un contesto moderno

Roberto Arduini

Abstract

Il saggio analizza *Armageddon Rag* (1983) di G.R.R. Martin come “romanzo tolkieniano” in chiave moderna. Archetipi epici vengono trasposti nel contesto rock e politico degli anni '60-'80, trasformando il mito in strumento di critica sociale. Martin dialoga con Tolkien ribaltandone la visione morale e anticipando le tematiche delle *Cronache del Ghiaccio e del Fuoco*.

This essay analyzes G.R.R. Martin's Armageddon Rag (1983) as a modern "Tolkien novel." Epic archetypes are transposed into the rock and political context of the 1960s and 1980s, transforming the myth into a tool for social criticism. Martin engages with Tolkien, reversing his moral vision and anticipating the themes of A Song of Ice and Fire.

Keywords

George RR. Martin, *Armageddon Rag*, Musica Rock, Controcultura, Nostalgia.



Armageddon Rag: *l'eredità tolkieniana in un contesto moderno*

Roberto Arduini

«Non c'è stato nessuno come i Nazgûl, né prima né dopo. Erano bravi da far paura».

Armageddon Rag

Armageddon Rag (1983) di George R.R. Martin è un romanzo che, pur essendo un *thriller* soprannaturale immerso nella cultura rock americana degli anni '60 e '80, è stato esplicitamente definito dall'autore come il suo «libro più tolkieniano»¹. Questa affermazione, per molti sorprendente data la netta differenza di genere e ambientazione rispetto all'epopea *fantasy* del *Signore degli Anelli*, rivela in realtà una profonda interconnessione strutturale, tematica e simbolica.

Il romanzo di Martin non si limita a riflettere archetipi narrativi tolkieniani. Li trasforma radicalmente, calandoli in un contesto moderno, moralmente ambiguo e disilluso. È qui che emerge la cifra distintiva di Martin: dialogare con Tolkien ma allo stesso tempo criticarne l'eredità. Si potrebbe allargare il discorso a tutta l'opera martiniana, in particolare alla saga di *A Song of Ice and Fire* (*Le cronache del ghiaccio e del fuoco*), che si configura anch'essa come una risposta critica a Tolkien, soprattutto nella scelta di rappresentare la complessità politica, la violenza e l'ambiguità morale che caratterizzano il potere².

1. La lente tolkieniana sul mondo

L'opera di J.R.R. Tolkien, e specialmente *Il Signore degli Anelli*, ha marcato un'epoca, influenzando profondamente la letteratura, la società e l'immaginario collettivo a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta negli

¹ Arduini 2011.

² Cfr. *Ibid.* e Rialti 2020: 279-280.

Stati Uniti. L'esplosione delle edizioni economiche di *Ballantine Books* nel 1966, con oltre tre milioni di copie vendute entro il 1970, trasformò un'opera di nicchia in un fenomeno di massa, incidendo sul linguaggio, l'iconografia e la mentalità di una generazione³. La controcultura adottò Tolkien, vedendo nei suoi personaggi simboli identitari e nelle sue storie metafore potenti per la comunità alternativa. Martin stesso è stato un appassionato di Tolkien sin dalla giovinezza⁴, possedendo una rara prima edizione dello *Hobbit*⁵ e assimilando l'idea di "sub-creazione"⁶ – la capacità di costruire Mondi Secondari dotati di coerenza interna e profondità storica⁷. La sua "sub-creazione" è mitopoiesi, un modo per dare forma narrativa ad archetipi universali⁸. Martin, dal canto suo, si dichiara «sub-creatore ispirato dalla storia»⁹. Tuttavia, nella sua produzione ha cercato di spingere l'enfasi non tanto sul mito quanto sul realismo politico e sulla complessità psicologica, superando la visione morale tolkieniana ritenuta troppo netta nella sua dicotomia tra Bene e Male.

Gli Stati Uniti degli anni '60 furono terreno fertile per questa contaminazione tra *fantasy* e cultura pop¹⁰. Gli slogan come *Frodo Lives!* e *Gandalf for President*, i caratteri elfici dipinti nei campus, la circolazione di fanzine e poster psichedelici fecero di Tolkien un simbolo della contestazione, un linguaggio condiviso di resistenza culturale e politica¹¹. In *Armageddon Rag*, Martin recupera questa atmosfera, mostrando come il rock potesse diventare allo stesso tempo mito e strumento di manipolazione.

³ Cfr. Drout 2006: s.v. *America in the 1960s: Reception of Tolkien, Ace Books Controversy, Fandom, Literature, Twentieth Century: Influence of Tolkien*.

⁴ Cfr. Arduini 2011.

⁵ Cfr. Arduini 2015.

⁶ Cfr. Arduini 2019.

⁷ Cfr. Shippey 2005: 398.

⁸ Cfr. MF: 185, 197, 206 ss., 227 ss. Celebre è il passo della poesia *Mitopoeia*: «... l'Uomo, il Sub-creatore, è la riflessa luce / attraverso la quale dal Bianco si produce / una gamma di colori, senza fine combinati in viventi / forme che si muovono fra le menti. / Se tutte le fessure del mondo colmammo / con Elfi e Folletti, se creare osammo / gli Dei e le loro magioni dal buio e dalla luce / e seminammo semente di draghi – ciò era (a torto o a ragione) / nostro diritto. Questo diritto non è decaduto: / ancora creiamo» (Ivi: 212 ss.).

⁹ Arduini 2019.

¹⁰ Cfr. Wu Ming 4 2013: 34.

¹¹ Cfr. Bratman 2004: 227-246.

2. Archetipi tolkieniani in chiave rock

La struttura di *Armageddon Rag* si allinea a diversi archetipi classici del monomito o “viaggio dell’eroe” di Joseph Campbell, comuni sia all’opera di Tolkien che a quella di Martin, anche se in contesti molto diversi.

Elemento	<i>Il Signore degli Anelli</i>	<i>Armageddon Rag</i>
Protagonista	Frodo Baggins, un hobbit riluttante destinato a portare l’Anello al Monte Fato.	Sandy Blair, un ex giornalista riluttante che indaga su un omicidio e finisce per affrontare le ombre del passato.
Il Chiamato all'Avventura	Frodo eredita l’Anello e viene spinto in una missione impossibile.	Sandy viene incaricato di scrivere un articolo su un omicidio, ma si ritrova coinvolto in un complotto più grande.
La Partenza e la Discesa nel Passato	Frodo lascia la Contea e scopre gradualmente l’oscurità del mondo.	Sandy ripercorre la sua giovinezza e si immerge nel lato oscuro della musica rock e della controcultura.
Il Mentoraggio e le Guide	Gandalf, Aragorn e altri aiutano Frodo lungo il cammino.	Sandy incontra ex membri della band Nazgûl e vecchi amici, ognuno con una prospettiva diversa sugli eventi.
Il Cuore dell’Oscurità	Frodo raggiunge Mordor e affronta il potere dell’Anello.	Sandy si avvicina al mistero della <i>reunion</i> della band e alla cospirazione mistico-politica che la circonda.
Il Climax e la Catastrofe	L’Anello viene distrutto, ma Frodo è segnato per sempre.	La <i>reunion</i> dei Nazgûl culmina in un evento distruttivo e Sandy comprende le verità amare sul passato.

2.1. L’eroe riluttante e il richiamo all’avventura

La cornice fantastica del testo traveste appena un marcato autobiografismo: il protagonista, Sander “Sandy” Blair, è un “eroe riluttante”, un ex giornalista musicale di spicco per la rivista controculturale *Hedgehog* che ha abbandonato le sue radici radicali degli anni ’60 per una vita più tranquilla e borghese come romanziere in crisi. Sandy è bloccato nel suo romanzo, in una

relazione sentimentale morente e nei ricordi di un periodo più vitale della sua vita. «Nella macchina per scrivere era ancora infilata la pagina numero 37. Non c'erano più i folletti di una volta, pensò Sandy con tristezza»¹². Viene richiamato all'avventura dall'omicidio brutale e ritualistico di Jamie Lynch, ex manager della band Nazgûl. L'indagine che segue si trasforma per Sandy in un "viaggio interiore" attraverso gli Stati Uniti, ripercorrendo il suo passato e quello della controcultura degli anni '60. Similmente, Frodo Baggins è un hobbit riluttante spinto in una missione impossibile dopo aver ereditato l'Anello.

I Nazgûl – «come i cattivi volanti dei libri», dice casualmente uno dei personaggi¹³ – sono un simbolo di corruzione e manipolazione. Il legame più evidente con Tolkien è il nome della band. Nella mitologia tolkieniana, i Nazgûl sono i "Cavalieri Neri", servitori corrotti di Sauron. In Martin, la band simboleggia la "corruzione del rock" e di un sogno rivoluzionario travolto dalla mercificazione. Il loro logo, l'"Occhio di Sauron", appare sulla maglietta del gruppo e sul pallone aerostatico di uno dei suoi membri, Peter Faxon. Il manager Jamie Lynch viene soprannominato "Sauron", mentre il cantante defunto, Patrick Hobbins, era detto "Hobbit" a causa della sua bassa statura e dei suoi capelli bianchi. Questi riferimenti, inizialmente quasi giocosi e integrati nella cultura rock degli anni '60¹⁴, assumono via via connotazioni più sinistre e profetiche. Altri nomi e simboli tolkieniani compaiono sparsi nella band, a riprova della pervasività del mito.

Nazgûl in Tolkien	Nazgûl in <i>Armageddon Rag</i>
Sono uomini corrotti dal potere dell'Anello, incapaci di tornare alla loro umanità.	La band Nazgûl è simbolo della corruzione del rock, di come un movimento rivoluzionario possa essere manipolato e trasformato in qualcosa di distruttivo.
Sono ossessionati dall'Anello e legati a un oscuro potere che li sovrasta.	La band è ossessionata dalla figura del defunto cantante Patrick Hobbins, il cui spirito sembra ancora influenzare la loro musica e i loro seguaci.
Evocano il terrore e la distruzione al servizio di Sauron.	Il loro ritorno sulla scena sembra presagire un'apocalisse musicale e sociale.

¹² Martin 1983: 12

¹³ Ivi: 45.

¹⁴ Hammond, Anderson 1993: 281-283.

2.2. Il potere corruttore della nostalgia

Il “potere corruttore” è un tema centrale in entrambe le opere. L’Anello del Potere di Tolkien, che promette grandezza ma distrugge chi lo usa, trova un parallelo nella “nostalgia per gli anni ’60”. La *reunion* dei Nazgûl è tentazione fatale, così come l’Anello lo è per Frodo. Martin, infatti, trasforma la nostalgia in una tentazione simile a quella dell’Anello, un richiamo irresistibile a un passato che, invece di essere glorioso, è oscuro e pericoloso¹⁵. La musica rock stessa è descritta come un potere quasi mistico, capace di “risvegliare i morti”. Molti personaggi sanno che riunire i Nazgûl potrebbe portare solo distruzione ma sono comunque attratti dal passato e dalla musica. Come Tolkien, Martin costruisce un mito ma al posto di un’epica medievale pone il rock psichedelico e le sue derive. La band dei Nazgûl è un’oscura incarnazione dei Nove Spettri dell’Anello. Non guidano eserciti ma masse di fan e non portano alla salvezza, bensì a un Armageddon culturale e politico. Henry Jenkins ha osservato che il fandom tende a riappropriarsi dei testi fondativi trasformandoli in pratiche di comunità e identità condivisa¹⁶. Martin sembra spingersi oltre: nel suo romanzo, l’appropriazione del mito tolkieniano da parte della controcultura finisce per generare non comunità, ma frammentazione e violenza.

Anello del Potere (SdA)	Il revival dei Nazgûl (AR)
L’Anello promette grandezza, ma consuma chi lo porta.	Il revival dei <i>Nazgûl</i> sembra un sogno nostalgico, ma nasconde un’energia oscura.
Frodo è attratto dal potere, anche se sa che è pericoloso.	Sandy è attratto dal passato e dalla musica, ma comprende che qualcosa di malato si annida dietro il revival.
Anche Gandalf e Aragorn temono l’Anello, sapendo che potrebbe corromperli.	Molti personaggi del romanzo sanno che riunire i <i>Nazgûl</i> potrebbe portare solo distruzione.

2.3. Il climax apocalittico e l’eroe segnato

Il “climax apocalittico” è un altro elemento condiviso. Il culmine del romanzo, il concerto finale dei Nazgûl a West Mesa, è un evento quasi apocalittico, con il testo della canzone che invoca violenza e distruzione,

¹⁵ Bratman 2004: 230-235.

¹⁶ Jenkins 1992: 23.

riflettendo la corruzione del potere e della nostalgia: «Kill your brother, kill your friend, kill yourself! Cause you're a killer too all the dead look just like you, when they're playin' the armageddon rag!»¹⁷. Ma il concerto ha anche chiari parallelismi con la Battaglia dei Campi del Pelennor e con la distruzione dell'Anello in Tolkien. Entrambi gli eventi rappresentano una resa dei conti tra passato e presente, speranza e distruzione. Tuttavia, il “finale” in Martin è intriso di un senso di caos e distruzione ben più ambiguo. L’“eroe segnato” è la conseguenza di questo viaggio. Entrambi i protagonisti – Frodo e Sandy – sopravvivono segnati, cambiati per sempre e disillusi e incapaci di reintegrarsi.

La parabola dell’eroe segnato mostra la persistenza della ferita. Sandy comprende l’impossibilità di riportare in vita “l’età dell’oro” della musica. Come Frodo, che abbandona la Contea per cercare sollievo dai suoi fantasmi, Sandy alla fine si ritira in un monolocale, guardando repliche televisive come un ultimo tentativo di fuga nel passato: «Sembrava che il mondo si fosse ritirato da lui, lasciandolo nella sua piccola bolla di solitudine. O forse era stato lui a ritirarsi dal mondo»¹⁸.

SdA: Battaglia del Pelennor e Monte Fato	AR: Il Concerto Finale
La battaglia tra Gondor e Sauron segna il destino della Terra di Mezzo.	Il concerto dei <i>Nazgûl</i> segna il destino della cultura rock e della generazione degli anni '60.
Il Re Stregone di Angmar guida la carica, diffondendo il terrore.	L’energia oscura del revival si manifesta, causando un’ondata di violenza tra il pubblico.
Frodo raggiunge il Monte Fato e deve decidere se distruggere l’Anello.	Sandy si rende conto della verità sulla band e deve scegliere se intervenire o lasciarsi trascinare nel caos.

3. Ambiguità e disincanto

Ciò che distingue Martin è la sua decisa volontà di rielaborare e trasformare gli archetipi, portando il *fantasy* verso nuove forme di complessità

¹⁷ Martin 1983: 793.

¹⁸ Ivi: 548

e generando una tensione tra mito e realismo che è proficua¹⁹. Lo scrittore, infatti, non si limita a citare Tolkien ma ne trasforma le strutture per inserirle in un contesto contemporaneo.

L'ambiguità morale si intreccia con un altro elemento centrale: il ruolo della musica. A differenza della netta dicotomia tra Bene e Male di Tolkien, Martin popola le sue opere di personaggi ambigui, rifiutando la dicotomia bene/male:

Amo i personaggi grigi e in Tolkien ce ne sono molti. Non è vero che ci siano solo bianchi o neri. È per questo che nelle mie opere ci sono moltissimi personaggi ambigui. Del resto, in tutti noi c'è una parte malvagia e una buona, ci sono rarissimi casi di perfezione e ci sono rarissimi casi di veri e propri orchi. L'antagonista [*villain*] dell'eroe è in realtà un eroe per la fazione avversa e l'eroe stesso è un nemico malvagio per chi gli si oppone. Ecco, io puntavo a rendere questa idea²⁰.

Questa scelta riflette il clima post-Vietnam e il disincanto degli anni '80. La complessità morale è rafforzata da testi di canzoni dei Nazgûl che affermano «il giusto è sbagliato, il nero è bianco»²¹. L'innato pessimismo di Martin e il suo gusto per la brutalità, familiari ai fan de *Le Cronache del Ghiaccio e del Fuoco*, sono presenti anche qui.

3.1. La musica rock come misticismo e manipolazione

La musica rock, in *Armageddon Rag*, assume il ruolo di un potere quasi mistico, capace di scatenare l'apocalisse. Il romanzo esplora la musica come veicolo di cambiamento sociale e rivoluzione culturale ma anche come strumento di manipolazione e distruzione incontrollabile. Le descrizioni di Martin delle esibizioni dei Nazgûl e i suoi testi originali sono incredibilmente realistici, facendo sentire al lettore che la band è realmente esistita²². La musica

¹⁹ Questa tensione è stata riconosciuta anche da Douglas Gray, che osserva come la letteratura fantastica contemporanea «non possa più limitarsi all'eroismo epico tradizionale, ma deve fare i conti con la complessità sociale e con le contraddizioni del reale» (Gray 2017: 142).

²⁰ Arduini 2011.

²¹ Martin 1983: 555, 785.

²² In una scena del romanzo vengono descritte le copertine e i contenuti dei cinque album della produzione della band (Martin 1983: 34-35). L'edizione croata del 1995 del libro ha pubblicato anche queste copertine, elaborate graficamente dall'artista

è descritta come una forza primordiale e catalizzatrice: le canzoni toccano corde più profonde, più selvagge e più primordiali di quelle toccate dalle parole. Martin descrive vividamente il potere della musica:

La musica, Sandy, la musica. Era il nostro carburante, il nostro spirito, ci infiammava, ci esaltava, ci dava coraggio, determinazione, verità. Le canzoni non erano solo canzoni. Catturavano e plasmavano le nostre menti e le nostre anime, ed evocavano qualcosa di primitivo nell'universo, e dentro di noi²³.

In *Armageddon Rag*, la musica assume una valenza quasi magica, simile all'arte elfica o al potere dell'Anello, ma applicata alla cultura pop. La band ha anche album con titoli esplicitamente tolkieniani – come *Hot Wind Out of Mordor* – che si intrecciano con riferimenti musicali reali²⁴, con citazioni di Bob Dylan, The Beatles, The Doors, Jimi Hendrix, Creedence Clearwater Revival e molti altri, fondendo mito e storia reale²⁵. Questi testi sono integrati come titoli di capitolo e citazioni, conferendo autenticità e un senso tremendamente accurato degli anni '60. Il concerto finale è un evento apocalittico dove la musica può “risvegliare i morti”. L'album *Music to Wake the Dead* gioca un ruolo profetico: «Morse vuole davvero risvegliare i morti»²⁶. E la canzone stessa descrive l'atto brutale e ritualistico: «Baby, you cut my heart out! Baby, you made me bleed!»²⁷. L'album, con brani dai titoli cupi e apocalittici, è al centro della vicenda: il più emblematico è *The Armageddon/Resurrection Rag*, vista come apice creativo e distruttivo dei Nazgûl²⁸. Quest'ultima canzone è vista come l'apice della loro produzione e del loro potenziale distruttivo: «*The Rag* è la cosa migliore che i Nazgûl abbiano mai suonato»²⁹.

Igor Kordej sulla base delle descrizioni (<https://georgerrmartin.com/cover-art-gallery/?id=285>).

²³ Martin 1983: 406.

²⁴ Wu Ming 4 2013: 37.

²⁵ Bloom 2000: 77-80.

²⁶ Martin 1983: 538.

²⁷ Ivi: 38 ss., 512, 777.

²⁸ L'album include brani con titoli evocativi come *Blood on the Sheets*, *Ash Man* (*Ashes, Ashes*), *Ragin'*, *The Survivor*, *What Rough Beast*, *Prelude to Madness* e, appunto, la lunghissima *The Armageddon/Resurrection Rag* (Martin 1983: 516)

²⁹ *Ibid.*

3.2. Critica sociale e disillusione generazionale

Il romanzo è una riflessione potente sulla memoria collettiva e la disillusione generazionale. La parabola dei personaggi riflette il fallimento del sogno hippie. I vecchi amici di Sandy incarnano il passaggio da rivoluzione a compromesso, parallelo alla trasformazione del fantasy da controcultura a industria di massa (Maggie Sloane, ad esempio, ha rinunciato alla rivoluzione per una vita tranquilla, finendo per sentirsi «sprecata, inutile e vecchia»³⁰ e Lark Ellyn è un radicale diventato pubblicitario di successo). Lo stesso protagonista diventa emblema della disillusione generazionale. È bloccato nel suo romanzo, bloccato in una relazione morente e bloccato nei ricordi di un periodo più vitale della sua vita. Il suo viaggio lo porta a incontrare vecchi amici che incarnano il sogno *hippie* infranto. La sua relazione con Sharon, descritta come fredda e contrattualizzata, è un simbolo della perdita di spontaneità e passione in un'epoca più matura ma disillusa. Sandy alla fine si ritira in un monolocale, guardando repliche televisive come un ultimo tentativo di fuga nel passato.

3.3. Realismo crudo e complessità politica

Martin introduce un realismo crudo e una complessità politica assenti nel filtro più mitico ed epico di Tolkien. Qui torna utile quanto scrive Swanwick su Martin in un saggio incluso in *Speculations on Speculation*: egli lo inserisce in un gruppo di autori che rivendica un realismo “senza consolazioni”, rifiutando i finali ottimistici che dominano gran parte del fantasy tradizionale³¹. In questo senso, come osserva Douglas Gray, il *fantasy* contemporaneo più innovativo non abbandona il mito, ma lo sottopone a un processo di “realismo critico” che ne mette a nudo le ambiguità³². *Armageddon Rag* incarna perfettamente questa poetica: la musica non salva, ma corrompe.

Anche la guerra non è idealizzata ma mostrata nella sua brutalità. Sandy rivive la spietata repressione poliziesca della Convention Democratica di Chicago del 1968 e quella che segna la traumatica fine delle illusioni pacifiste e precede l'elezione di Richard Nixon, facendo della sua opera un commento politico diretto, in netto contrasto con il tono mitopoietico di Tolkien³³. Questi *flashback* sono un vero e proprio spettacolo dell'orrore. Similmente, il personaggio di Slum (Jefferson Davis Byrne), figlio di un autoritario scrittore

³⁰ Ivi: 363.

³¹ Swanwick 2008: 317.

³² Gray 2017: 114.

³³ Si veda Drout 2006 alle voci citate sopra.

di successo soprannominato “il Macellaio”, viene manipolato e dichiarato legalmente incapace dal padre, che intercetta la sua corrispondenza per impedirgli di ricontattare i suoi amici radicali. Questa è una cruda rappresentazione della perdita di libertà e identità che Martin spesso esplora. Sandy, mosso da rabbia e compassione, tenterà di salvarlo attraverso i proventi del suo libro.

3.4. Pericolosità della nostalgia

Il romanzo è un monito sulla pericolosità di voler rivivere il passato e dell'idealizzazione acritica. Edan Morse, una figura sinistra con un passato da radicale violento e occultista, orchestra la *reunion* dei Nazgûl per “riavvolgere il tempo” e far tornare la marea della rivoluzione degli anni '60.

Tolkien aveva già mostrato nel suo *legendarium* la ciclicità della caduta (dai Noldor a Númenor); Martin attualizza il concetto nel contesto americano. Tuttavia, il tentativo di *reunion* si rivela distruttivo, portando a una “parodia grottesca” del passato. Morse stesso è convinto di controllare gli eventi attraverso le sue visioni e il sangue ma in realtà è manipolato da Ananda Caine, la vera mente dietro gli omicidi e gli eventi distruttivi (come l'incendio al club di Slozewski, necessario per costringerlo a tornare). Ananda, vittima di violenza in giovane età, vede la rivoluzione come l'unico modo per combattere un mondo corrotto, anche a costo di sacrificare vite. L'Armageddon, in questo contesto, è un ciclo potenzialmente infinito di violenza, non una battaglia finale con una chiara risoluzione. Quasi riprendendo alla lettera una frase dal *Signore degli Anelli*, Sandy, alla fine, capisce che «non si può riportare in vita il passato... Ma possiamo imparare da esso. E forse, se siamo fortunati, possiamo trovare un nuovo modo di andare avanti»³⁴.

Il disincanto del protagonista lo porta a comprendere che il passato è complesso e pericoloso. Ananda Caine incarna il lato oscuro della nostalgia: è il sacerdote di un culto che non riguarda il futuro ma la riesumazione di un passato che non può tornare. La sua ricerca della rinascita dei Nazgûl non è solo una trama *horror* ma una metafora della tentazione di rifugiarsi nei miti, fino a sacrificare la realtà. Martin lo utilizza per dire che l'arte, se privata di autocritica, rischia di diventare dogma: un idolo invece che un linguaggio. È in Caine che si vede il seme di quell'ambiguità morale e di quel sospetto verso il potere che esploderanno più tardi nelle *Cronache del Ghiaccio e del Fuoco*.

³⁴ Martin 1983: 568.

4. La “resurrezione” dei Nazgûl

Il percorso verso il concerto apocalittico di West Mesa rispecchia il ritorno del Male nella mitologia tolkieniana. La *reunion* dei Nazgûl è un processo complesso e tortuoso. La band, riluttante e traumatizzata, torna a suonare solo attraverso un processo di possessione e manipolazione. Faxon tormentato dal ricordo di Hobbins, Maggio consumato dalle droghe e Slozewski rovinato dall'incendio del suo club incarnano tre diversi volti del fallimento generazionale.

Il tour di “resurrezione” dei Nazgûl è inizialmente un flop. Larry Richmond, il nuovo cantante “Hobbins”, fisicamente somigliante a Pat dopo la chirurgia voluta da Morse, manca del carisma e della potenza vocale del suo predecessore. La band, soprattutto Faxon, stenta ad accettarlo, criticando il suo tentativo di essere una goffa parodia senza vita. Le nuove canzoni di Faxon non riscuotono successo e il pubblico chiede i vecchi successi. È solo quando la band accetta di suonare il vecchio repertorio che accade qualcosa di molto strano: Larry Richmond barcolla, perde il segno, e quando si riprende sembra posseduto dallo spirito del Pat Hobbins originale. Questo “risveglio” trasforma i concerti, riaccendendo la vecchia magia e l'energia primordiale del rock. Richmond diventa così fantoccio posseduto, un simulacro di Pat Hobbins. Come Sauron ritorna incorporeo, anche Hobbins riappare come spirito inquieto.

Il *climax* di West Mesa, luogo della morte di Hobbins, è una scena di caos apocalittico. Una folla stimata in oltre mezzo milione di persone si riversa nell'anfiteatro. Tempeste, fuochi d'artificio e la musica assordante dei Nazgûl fondono passato, presente e futuro. Sandy, spinto dalla convinzione che debba essere lui a fermare questa follia, si arrampica su una torre di amplificazione con un fucile. È l'ultimo scontro fra il bene e il male ma la distinzione è offuscata. Sandy si interroga: «Da che parte stiamo noi?». Vede i volti nella folla, persone comuni, e realizza che non può sparare. Ananda tenta di prendere il suo posto ma fallisce: il fucile spara un solo colpo che manca il bersaglio. La musica, tuttavia, continua e i Nazgûl, compreso il “risorto” Hobbins, cantano con gioia *The Resurrection Rag*.

Il concerto finale richiama la Battaglia dei Campi del Pelennor e la distruzione dell'Anello: una folla oceanica, forze naturali scatenate, un eroe esitante che non riesce a colpire. L'incapacità di Sandy di sparare riecheggia l'impossibilità di Frodo di distruggere l'Anello, atto compiuto infine da Gollum. Anche in Martin, la risoluzione sfugge al controllo dell'eroe, segno dell'imprevedibilità della storia.

Il concerto finale non è solo l'evento *clou* della trama ma rappresenta il punto di frattura fra memoria e ossessione. Martin lo costruisce come un rito collettivo, quasi una seduta spiritica in cui il passato, incarnato dai Nazgûl,

travolge il presente. Il fallimento della musica come veicolo di riscatto e il suo uso come strumento di manipolazione segnano il crollo dell'ideale sessantottino, ribaltando la funzione salvifica che spesso il rock riveste nella narrativa contemporanea. Qui Martin suggerisce che ogni mito, se idolatrato, può diventare arma di potere.

5. L'eredità di un insuccesso

Il fallimento commerciale rischiò di stroncare la carriera di Martin, nonostante gli elogi di Stephen King («Il miglior romanzo che abbia mai letto sulla cultura musicale pop americana degli anni Sessanta»³⁵), del profeta della rivoluzione psichedelica Timothy Leary³⁶ («La storia di un viaggio selvaggio, melodrammatico, mistico, allucinatorio attraverso gli anni '60 e '70. Il romanzo è scritto in modo magnifico e non riuscivo a smettere di leggere»³⁷) e numerosi premi³⁸. L'autore ricorda, «fu il peggior romanzo di tutti i miei romanzi e distrusse sostanzialmente la mia carriera di romanziere all'epoca»³⁹. Paradossalmente, fu proprio questo insuccesso ad aprirgli le porte di Hollywood. In retrospettiva, *Armageddon Rag* è il libro che quasi lo distrusse come romanziere ma che al tempo stesso ne rilanciò la carriera e gli permise di maturare il suo approccio epico-realistico.

Un'ironia del destino volle che il libro fosse opzionato per un lungometraggio da uno scrittore e, sebbene il film non sia mai stato realizzato, questi coinvolse Martin per lavorare come sceneggiatore per serie tv come *Simon & Simon* e *Ai Confini della Realtà*, dove trascorse dieci anni. Nonostante il suo “incubo” nella pubblicazione delle ristampe a causa dei diritti sulle numerose citazioni musicali, il romanzo rimane centrale nella sua produzione perché rappresenta il punto d'incontro tra l'eredità tolkieniana e il disincanto moderno, oltre ad aver acquisito uno *status* di culto⁴⁰:

³⁵ Il giudizio di Stephen King è citato nelle copertine delle ristampe del romanzo di Martin.

³⁶ Wu Ming 4 2013: 35.

³⁷ Martin 1983: quarta di copertina.

³⁸ *Armageddon Rag* è arrivato terzo fra i romanzi fantasy al *Locus*, è stato finalista al *World Fantasy Award* e ha vinto il premio *Balrog*.

³⁹ Berwick 2012.

⁴⁰ Cfr. Young 2016: 60-63.

The Rag è sempre stato il mio romanzo meno riuscito dal punto di vista commerciale, ma è un libro profondamente personale per me e avrà sempre un posto speciale nel mio cuore⁴¹.

Potrebbe essere definito un romanzo sulla musica, un romanzo poliziesco, un *fantasy* e *horror*, un romanzo psicologico, un romanzo *on the road*, un romanzo autobiografico, un romanzo storico, un ricordo malinconico di ideali e tempi dimenticati, un romanzo sulla critica degli anni '80. Qualunque cosa si scelga non si sbaglierà perché è tutto questo. Anche se Martin ha sperimentato un po', uscendo dalla sua zona di comfort, questo è un romanzo scritto in modo brillante, in cui il personaggio di Sandy è stato magistralmente realizzato. Forse Sandy è convincente perché ci si può trovare facilmente Martin stesso, il che diventa chiaro dopo poche pagine. Inoltre, il concerto dei Nazgûl e di West Mesa sembra così reale che si è tentati di andare su internet alla ricerca di dettagli.

Molti anni più tardi, la lezione di questo romanzo confluirà nelle opere dello scrittore di genere fantasy, trovando piena espressione nelle *Cronache del Ghiaccio e del Fuoco*. Qui potere corruttore, ambiguità e disincanto si fondono in un unico filone narrativo, innalzando il livello di cinismo e di metaletteratura della saga. L'emblema di questo stile è Tyrion Lannister. Come osserva Rialti:

È come se lo sguardo disincantato proprio di quegli anni Sessanta vissuti da Martin, già rievocati con malinconia in *Armageddon Rag*, per il quale, come nel celebre detto di Malraux, “non esiste ideale al quale possiamo sacrificarci, noi che non sappiamo cosa sia la verità”, venisse idealmente trasportato e incarnato nell'ironia tagliente di questo potente “scartato”⁴².

Conclusione

Armageddon Rag si configura come lo “oscuro specchio” de *Il Signore degli Anelli*. Martin traspone il mito epico tolkieniano in un'America moderna e disincantata post-Vietnam, usando il rock come veicolo per esplorare potere, corruzione, nostalgia e il lato oscuro della rivoluzione. La sua versione della Terra di Mezzo è l'America degli anni '80, un mondo in cui gli ideali sono stati

⁴¹ Martin 2006.

⁴² Rialti 2020: 289.

corrotti e il sogno rivoluzionario è divenuto una merce da vendere al miglior offerente.

Il romanzo è un monito sui pericoli di un'idealizzazione acritica del passato e offre una complessa riflessione su come il fantasy possa interrogare le ambiguità della storia e della politica contemporanea. Martin, erede della lezione di Tolkien, ne ribalta la visione morale, introducendo il realismo politico e l'ambiguità etica come strutture portanti del genere. Questo passaggio riflette la trasformazione della cultura statunitense: dalla ricerca di miti alternativi negli anni '60 alla riflessione disincantata sulle dinamiche del potere nel XXI secolo. *Armageddon Rag*, dunque, non è semplice evasione, ma uno "specchio della modernità", un laboratorio di storia e critica del potere che dimostra la versatilità e la profondità narrativa di Martin. In definitiva, *The Armageddon Rag* non è solo un romanzo sulla fine di un'epoca, ma un laboratorio di idee dove Martin smonta e ricompone i miti moderni. Prende in prestito gli archetipi tolkieniani, li spoglia dell'aura eroica e li immerge in un mondo corrotto, ironico e profondamente umano. Così, tra musica rock, fantasmi politici e ambiguità morali, anticipa il tono e la profondità delle *Cronache del Ghiaccio e del Fuoco*, confermandosi erede critico di Tolkien e, allo stesso tempo, innovatore di un genere che non vuole più soltanto incantare, ma anche interrogare e disturbare. Se Tolkien ha dato alla controcultura un linguaggio mitico, Martin ne rivela le ombre, mostrando come ogni mito possa essere strumentalizzato. A mio avviso, Martin non supera Tolkien ma ne segue la tradizione, offrendone una controparte cupa e disillusa. *Armageddon Rag* non è un rifiuto, bensì un dialogo irrisolto con il suo predecessore: un controcanto cupo, in cui il mito non salva, ma mette a nudo le fratture della modernità.

Bibliografia

OPERE DI J.R.R. TOLKIEN

MF = *Il medioevo e il fantastico*, a cura di Christopher Tolkien, trad. di Carlo Donà. Milano: Bompiani, 2003).

ALTRE OPERE E STUDI

BLOOM, Harold 2000. *J.R.R. Tolkien*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.

BRATMAN, David 2004. "The Reception of Tolkien in America." *Tolkien and the Invention of Myth*, ed. Jane Chance. Lexington, KY: University Press of Kentucky, pp. 195-246.

DROUT, Michael D.C. (ed.) 2006. *J. R. R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*. New York-London: Routledge.

- Gray, Douglas (2017). *Fantasy, Realism and the Future of the Novel*, New York-London: Routledge.
- GUNN, James (ed.) 2008. *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- HAMMOND, Wayne G., ANDERSON, Douglas A. 1993. *J.R.R. Tolkien: A Descriptive Bibliography*. Winchester: St. Paul's Bibliographies.
- JENKINS, Henry 1992. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York-London: Routledge.
- MARTIN, George R.R. 1983. *The Armageddon Rag*. New York: Poseidon Press.
- 2006. [They are playing that Armageddon Rag](#). Online su [georgerrmartin.com](#), 22 novembre 2006 (data ultima consultazione: 15/09/2025).
- PETERSON, Richard A. 1997. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- RIALTI, Edoardo 2020. "Minas Tirith Confidential: J.R.R. Tolkien, G.R.R. Martin e Joe Abercrombie". *I Quaderni di Arda*, 1, pp. 273-314.
- SHIPPEY, Tom 2005. *La via per la Terra di Mezzo*, trad. Roberto Arduini et al. Genova: Marietti 1820.
- SWANWICK, Michael 2008. "A User's Guide to Postmoderns". *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*, ed. James Gunn and Matthew Candelaria. Lanham, MD: Scarecrow Press, pp. 313-330.
- YOUNG, Helen 2016. *Race and Popular Fantasy Literature: Habits of Whiteness*. New York-London: Routledge.
- WU MING 4 2013. *Difendere la Terra di Mezzo. Scritti su J.R.R. Tolkien*. Bologna: Odoia.

Interviste

- ARDUINI, Roberto 2011. [George R.R. Martin parla di J.R.R. Tolkien](#). Online su [jrrtolkien.it](#), 11 novembre 2011 (data ultima consultazione: 15/09/2025).
- 2015. [Lo Hobbit, prima edizione in dono da George Martin](#). Online su [jrrtolkien.it](#) del 30 gennaio 2015 (data ultima consultazione: 15/09/2025).
- 2019. [Martin, sub-creatore ispirato dalla storia](#). Online su [jrrtolkien.it](#), 8 luglio 2019 (data ultima consultazione: 15/09/2025).
- BERWICK, Isabel 2012. [Lunch with the FT: George R.R. Martin](#). Online su *Financial Times*, 1 giugno 2012 (data ultima consultazione: 15/09/2025).

L'autore

Roberto Arduini è giornalista, saggista e membro del Comitato Scientifico della collana *Tolkien e Dintorni* per Marietti 1820. Già presidente

dell'Associazione Italiana Studi Tolkieniani, è direttore responsabile dei *Quaderni di Arda* e membro del Comitato scientifico della “Storia della Terra di Mezzo” per Bompiani. In inglese, ha co-curato *The Broken Scythe. Death and Immortality in the Works of J.R.R. Tolkien* (2012), *Tolkien and Philosophy* (2014) e *Tolkien and the Classics* (2019) per Walking Tree Publishers. Tiene abitualmente conferenze in Italia e all'estero.

Email: roberto_arduini@hotmail.com





I Quaderni di Arda

Rivista di studi tolkieniani e mondi fantastici



J.R.R. Tolkien e A.S. Byatt: connessioni

Cecilia Barella

Abstract

Nel 2008, il *Times* pubblicò la selezione dei 50 maggiori scrittori dal dopoguerra: vi compaiono sia J.R.R. Tolkien (1892-1973), oggi riconosciuto come un classico, sia Antonia S. Byatt (1936-2023), vincitrice del Booker Prize 1990 per il suo romanzo *Possessione*. Le opere di Tolkien e Byatt sono molto diverse per scrittura, storie, personaggi e ambientazione. Eppure esistono interessanti connessioni tra i due autori, e Byatt ha riconosciuto in Tolkien una presenza importante nella letteratura inglese. Il presente articolo intende suggerire alcune linee di ricerca sulla connessione letteraria tra i due autori.

In 2008, The Times published its selection of the 50 greatest post-war writers: it featured both J.R.R. Tolkien (1892–1973), now recognized as a classic, and Antonia S. Byatt (1936–2023), winner of the 1990 Booker Prize for her novel Possession. The works of Tolkien and Byatt are very different in terms of writing, stories, characters, and setting. Yet there are interesting connections between the two authors, and Byatt recognized Tolkien as an important presence in English literature. This article aims to suggest some lines of research on the literary connection between the two authors.

Keywords

J.R.R. Tolkien, Antonia S. Byatt, *Ragnarok*, Mitopoiesi, William Morris.



J.R.R. Tolkien e A.S. Byatt: connessioni

Cecilia Barella

L'articolo che segue intende suggerire alcune linee di ricerca sulla connessione letteraria tra due dei maggiori scrittori britannici del dopoguerra: J.R.R. Tolkien (1892-1973) e Antonia S. Byatt (1936-2023). Tale ricerca è stata aperta da pochi studiosi, sia in Italia (Wu Ming 4) che all'estero (Renée Vink in Olanda) ma, come si espone di seguito, è foriera di interessanti sviluppi per approfondire non solo Tolkien e Byatt ma il secolo culturale in cui hanno vissuto.

Nel 2008 il britannico *Times* pubblicò la selezione dei 50 maggiori scrittori dal dopoguerra. Nella lista compaiono sia J.R.R. Tolkien, che oggi è riconosciuto come un classico, sia Antonia S. Byatt che nel 1990 per il suo romanzo *Possessione* aveva ricevuto il Booker Prize, il più importante premio letterario inglese.

Forse la maggior parte dei lettori di Tolkien non sono lettori di Byatt e viceversa. I loro libri sono molto diversi per scrittura, storie, personaggi e ambientazione. Eppure ci sono interessanti connessioni tra i due autori, e Antonia Byatt ha comunque riconosciuto in Tolkien una presenza importante nella letteratura inglese. Non solo alcuni temi (tra i quali la guerra) e alcuni riferimenti culturali (la mitologia norrena, William Morris) li accomunano ma alcuni testi di Byatt contengono riferimenti diretti a Tolkien.

In particolare, nel romanzo *A Whistling Woman (Una donna che fischia, 2002)* Tolkien è presente nella citazione del canto degli Ent, nella protagonista Frederica che legge *Il Signore degli Anelli* e ne è tanto presa da rivedere le immagini del libro nei paesaggi e nelle costruzioni che ha intorno, nella rappresentazione degli stessi fan tolkieniani ("Tolkienish people") che imitano l'estetica dell'autore, di fatto ciò verso cui Byatt è più critica perché pallido riverbero dell'originale.

1. Il Mito e la Guerra

Il Signore degli Anelli è iniziato, come opera autonoma, circa nel 1937, e prima dell'ombra della seconda guerra era arrivato alla locanda di Brea. [...] Le Paludi Morte e l'avvicinamento al Morannon devono qualcosa alla

Francia settentrionale dopo la battaglia della Somme. Devono molto di più a William Morris e ai suoi Unni e Romani, come in *The House of Wolfings* o *The Roots of the Mountains*¹.

L'esperienza della guerra e il ricorso alla narrazione del mito sono elementi comuni sia a Tolkien che a Byatt, sebbene con funzioni e con esiti diversi. Quest'ultima trascorse l'infanzia durante gli anni della Seconda guerra mondiale ed elaborò l'esperienza nel libro autobiografico *Ragnarok. La fine degli dèi*. Il professore Tolkien visse entrambe le guerre mondiali, la Prima in parte sul Fronte occidentale, esperienza che trasfigurò e inserì nel mito moderno rappresentato dal suo *legendarium*.

1.1. Mitopoiesi e metodo mitico

Fra le altre cose che faccio sto provando a trasformare una delle storie, una gran bella storia e molto tragica, in un racconto breve nello stile dei romanzi di Morris con brani di poesie in mezzo².

Le prime prove letterarie di Tolkien risentono molto, per sua stessa ammissione, della forma, delle figure e dell'ambientazione dei romanzi di William Morris, il quale aveva dato il via a quello che poi sarebbe stato chiamato *medievalismo*, il nucleo primigenio del *fantasy* moderno, ovvero la rappresentazione post-medievale del Medioevo basata più sulla moderna ricezione che sulla realtà storica. Inoltre, Tolkien si prefigge sin dalla gioventù di fare *mitopoiesi*, ovvero di creare una mitologia («la mitologia con le lingue associate ha iniziato a prendere forma durante la guerra del 1914-18»³).

Il verbale del Club del Dibattito dell'Exeter College del 10 marzo 1920 riporta:

Il presidente è passato agli affari pubblici, e ha chiesto al Sig. J.R.R. Tolkien di leggere il suo *Caduta di Gondolin*. Come scoperta di una nuova ambientazione mitologica l'opera del Sig. Tolkien è stata straordinariamente illuminante e lo designa come un solido seguace della

¹ *Lettere*: n. 226.

² *Ivi*: n. 1.

³ *Ivi*: n. 165.

tradizione, in effetti un'interpretazione alla maniera di tipici romantici come William Morris, George MacDonald, de la Motte Fouqué ecc.⁴

Negli stessi anni, gli scrittori modernisti che, come Tolkien, avevano respirato l'atmosfera della Grande Guerra, applicavano ciò che T.S. Eliot battezzò come "metodo mitico" in opere come *Ulisse* di James Joyce (1922) e *La Terra Desolata* dello stesso Eliot (1922). In cosa consiste il metodo mitico, Alessandro Serpieri lo illustra nel brano di seguito:

Quello che più interessa a Eliot (come d'altronde a Pound, a Joyce, ecc.) è *mettere in rapporto*, soggetto e oggetto, presente e passato, realtà e mito, testo e testo. Nasce, così, il "metodo mitico". Che lo stesso Eliot avrebbe definito in termini molto appropriati l'anno successivo alla pubblicazione di *The Waste Land*, recensendo l'*Ulisse* di Joyce («The Dial», novembre 1923): 'Nell'usare il mito, nel manipolare un continuo parallelismo fra il mondo contemporaneo e il mondo antico, Joyce sta seguendo un metodo che altri devono seguire dopo di lui [...]. È semplicemente un modo di controllare, ordinare, dare forma e significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea. È il metodo già adombrato da Yeats, e della cui necessità credo che Yeats sia stato il primo contemporaneo a rendersi conto. È, lo credo seriamente, un passo verso la possibile resa del mondo moderno in termini artistici [...] Invece del metodo narrativo, noi possiamo ora usare il metodo mitico⁵.

E in particolare riguardo al mito e alla *Terra Desolata*, scrive Angelo Tonelli che ha tradotto e curato il poema:

Quando fu costretto, a quanto sembra per motivi di ordine tipografico, ad aggiungere note al testo, Eliot volle suggerirne una chiave di lettura privilegiata, e lo mise in relazione con la mitologia del Graal. [...] Il Re Pescatore, figura centrale nella leggenda del Graal, e gli dèi Adonis, Attis, Osiris, sono immagini di un principio metamorfico di morte e rinascita, che si iscrive nel poema come filigrana mitica e semantica, e lo investe di una tensione propiziatoria, quasi evocazione di una radicale palingenesi individuale e collettiva. Da ciò la sua estrema attualità⁶.

In sintesi, sia il medievalismo di Tolkien sia il metodo mitico dei modernisti, tra le due guerre mondiali, interpretano e raccontano la modernità

⁴ Ivi: n. 165, nota 382.

⁵ Serpieri 1982: 10.

⁶ Tonelli 2014: 25.

attraverso l'evocazione del mito e delle sue figure, naturalmente declinandolo in modo diverso. Proprio alla differenza tra le due epiche moderne, *Ulisse* e *Il Signore degli Anelli*, dedica uno studio Dominic Manganiello:

Sebbene entrambi gli scrittori moderni fossero impegnati in modo simile nell'aggiornamento delle forme letterarie più antiche, affrontarono il loro compito da angolazioni opposte. [...] L'universo decentrato di *Ulisse* porta l'impronta di uno spirito ironico che mette tutto in dubbio, mentre l'ordine cosmico del *Signore degli Anelli* conserva tracce riconoscibili di una firma divina incisa su di esso. Nella sua narrativa, Tolkien rispose alle sfide che la modernità pose nella prima parte del XX secolo a seguito di sconvolgimenti politici e sociali, ma lo fece senza aderire all'ideologia estetica del modernismo o adottare la posizione dell'ironia come aveva fatto Joyce⁷.

Sebbene il modernismo sia stato considerato a lungo il traguardo della letteratura del Novecento, le opere di fantasia e/o rievocative di miti hanno superato meglio la prova del tempo. Tom Shippey afferma: «Il modernismo ora sembra irrimediabilmente obsoleto mentre il medievalismo, sotto forma di serie televisive come *Il trono di spade*, è diventato popolare quanto Tolkien»⁸. E ai giorni nostri possiamo osservare:

L'arte mitomagica utilizza elementi tipici del magico-fantastico per andare più a fondo nella rappresentazione della realtà esteriore e interiore [...] Nella letteratura mitomagica la costruzione di un mondo “fantastico” non è invenzione, ma scoperta, e sorge dalla contemplazione, dall'offrire tutto lo spazio e la materia necessarie alla *chiamata immaginale*⁹.

1.2. Il Ragnarok

Nel 2005, la casa editrice scozzese Canongate inaugurò la collana *Myth Series*: romanzi brevi attraverso i quali scrittori contemporanei britannici e non rivisitavano miti provenienti da diverse culture. Furono invitati a partecipare, tra gli altri, Margaret Atwood, Jeannette Winterson, Ali Smith, Philip Pullman, David Grossman, Olga Tokarczuk e Antonia S. Byatt. I 18 titoli della collana

⁷ Manganiello 2015: 171 ss.

⁸ Shippey 2020: 208.

⁹ Rebis 2025.

uscirono tra il 2005 e il 2016, *Ragnarok. La fine degli dèi* nel 2011. Byatt scelse il mito dell'apocalisse norrena e lo inserì nel contesto della Seconda guerra mondiale: i propri ricordi di guerra attraverso la propria lettura del Ragnarok.

Ragnarok è un racconto autobiografico ma scritto in terza persona; l'autrice era stata sfollata in campagna come molti altri bambini inglesi su iniziativa del governo britannico per motivi di sicurezza (una vicenda storica che torna in altri libri inglesi del dopoguerra). La "bambina magra", come Byatt chiama se stessa in veste di personaggio, era una lettrice precoce grazie alla mamma insegnante; «A un certo punto, quando era un po' più grande, scopri *Asgard e gli dèi*. [...] Era un testo accademico, e infatti era il bigino di sua madre per gli esami di islandese arcaico e norreno antico»¹⁰.

Antonia Byatt non fa mitopoiesi, non rielabora il mito: semplicemente lo racconta – o meglio racconta la propria lettura nel contesto della guerra –. Per la bambina, il mito rievoca l'atmosfera della guerra:

La bambina sapeva, senza sapere di saperlo, che gli adulti vivevano nella provvisoria paura della distruzione imminente. Affrontavano la fine del mondo che conoscevano. [...] La bambina magra sentiva una disperazione che non sapeva di sentire¹¹.

Per paradosso, tale rispecchiamento tra il Ragnarok e la guerra del XX secolo le dà forza e consolazione più delle storie che ascolta al catechismo, e «la sua mente cambiò rotta, verso ciò che la nutriva di vita»¹². Qui l'esito di Byatt è molto diverso da quello di Tolkien, per il quale fede cristiana e sensibilità verso i miti norreni non si escludono.

Per mettere a fuoco cosa sia il Ragnarok e cosa rappresenti, ci rivolgiamo a Tom Shippey, filologo, uno dei maggiori esperti sull'opera di Tolkien e che ha insegnato nella sua stessa cattedra all'università di Leeds:

La sconfitta è parte vitale della struttura delle credenze norrene, ed è espressa nel mito del Ragnarok, preservato tanto nel poema *Voluspa* quanto nell'espansione che Snorri ne ha fatto nella sua *Edda in prosa*. Il Ragnarok è come l'Armageddon, la battaglia alla fine del mondo. In essa gli dèi e i loro alleati umani marceranno per combattere contro i giganti del ghiaccio, i giganti del fuoco, i troll e i mostri. In quella battaglia – a differenza dell'Armageddon – la nostra fazione, quella dei buoni, sarà sconfitta. [...] Gli dèi sanno che questo succederà. È per questo che Odino

¹⁰ Byatt 2013: 15.

¹¹ Ivi: 10.

¹² Ivi: 18.

tradisce abitualmente gli eroi da lui prescelti, lasciandoli morire, e sempre per questo esiste il mito del Valhalla. Odino vuole che i suoi eroi migliori muoiano in modo da poterli radunare nella sua Sala dei Morti in Battaglia (Valhalla), dove ogni giorno combatteranno gli uni contro gli altri per tenersi in esercizio, per poi tornare a una vita-nella-morte alla fine di ogni giornata e banchettare¹³.

È noto che Tolkien affermò che il vero tema della sua opera non è il Potere ma la Morte¹⁴. Ci sono la morte e l'immortalità (degli Uomini e degli Elfi) con tutte le loro implicazioni; c'è la morte e il ritorno (Gandalf); c'è la fine delle Ere e, negli ultimi capitoli del *Signore degli Anelli*, una fine della narrazione che non sembra mai l'ultima perché è seguita da un'altra.

È interessante notare che Byatt sostenga quanto il tema della morte sia costitutivo anche del suo romanzo *Possessione* come la metaletteratura (è un romanzo sulla poesia, un testo sui testi con un gioco di specchi). «Amore per i morti, la presenza di testi letterari come voci di fantasmi o spiriti persistenti»¹⁵.

Era inevitabile che Tolkien si confrontasse con la fine del mondo nel mito norreno che conosceva così bene, e questo – egli stesso spiega – avviene soprattutto nel *Silmarillion*:

Termina con una catastrofe, e la fine del Mondo Antico, il mondo della lunga Prima Era. I gioielli vengono recuperati (con l'intervento finale degli dèi) ma solo perché gli Elfi li perdano per sempre: uno in mare, uno nelle profondità della terra, e uno come stella in cielo. Questo legendarium termina con una visione della fine del mondo, la sua distruzione e ricreazione, e il recupero dei Silmarilli e della "luce prima del Sole", dopo una battaglia finale che suppongo debba più alla visione norrena del Ragnarök che a qualsiasi altra cosa, anche se non le somiglia molto¹⁶.

Ma se la fine del mondo e la ripetizione del ciclo fine-ritorno-fine sono temi comuni in Tolkien e propri del Ragnarok, il valore aggiunto dello scrittore moderno è la compassione:

Nella letteratura norrena il male permane. La promessa del Ragnarok, o Crepuscolo degli Dei, è la promessa di un'altra battaglia, poiché gli dèi e gli eroi rimangono nel Valhalla per un'altra battaglia contro i mostri.

¹³ Shippey 2018: 39.

¹⁴ Cfr. *Lettere*: nn. 186, 203, 208, 211.

¹⁵ Byatt 2020: 45.

¹⁶ *Lettere*: n. 131.

Analogamente, nel *Signore degli Anelli*, Gandalf avverte che l'Ombra tornerà. In una lettera, Tolkien descrive la fine del *Silmarillion* [*Lettere*: n. 131]. Il coraggio può prevalere oggi, ma domani il male risorgerà di nuovo. [...] La mortalità degli uomini e la partenza degli immortali creano un'atmosfera malinconica, perdita di speranza. Molti personaggi esprimono questo sentimento [...]. Eppure, nella visione di Tolkien il loro coraggio è più prezioso proprio perché credono che la causa sia senza speranza. C.S. Lewis osserva “Colpi di martello del Nord, ma con compassione”. Nelle battaglie eroiche ci sono colpi di martello, esempi di coraggio e la morte dei mortali. La compassione non è comune nel mondo duro e gelido delle saghe norrene e dell'Edda. La compassione è il valore aggiunto di Tolkien alla forma eroica, e credo che si debba principalmente alla creazione degli hobbit¹⁷.

Tom Shippey scrive più volte che, infatti, Tolkien condannava lo spirito eroico del Ragnarok in sé, che riteneva vanaglorioso più che glorioso:

Nel 1936, Tolkien aveva ammonito la British Academy che lo spirito del Ragnarok era sopravvissuto a Thor e a Othin e che avrebbe potuto far rivivere “anche ai nostri tempi [...] l'eroismo fine a se stesso”. In questo senso, egli aveva letteralmente ragione, così come aveva ragione ad affermare profeticamente che tale eroismo non avrebbe avuto successo, visto che “il compenso dell'eroismo è la morte”. Tuttavia, egli voleva egli voleva conservare qualcosa di questo spirito, fosse anche solo il suo coraggio in quello che sembrava un futuro senza speranza¹⁸.

E al riguardo ha scritto pagine decisive anche Wu Ming 4:

Tolkien afferma che nella poesia epica va colta una sfumatura: l'eroismo che essa vuole esaltare non è monolitico e non è sempre congiunto a ciò che consideriamo cavalleresco; gli eroi tutti d'un pezzo buoni a morire gloriosamente non lo sono altrettanto a pensare alla salvezza degli altri. Un eroe che antepone la fama, il dover essere, l'orgoglio aristocratico all'interesse collettivo si rivela una figura nociva, in grado di trascinare alla rovina i propri devoti¹⁹.

¹⁷ St. Clair 1996: 66.

¹⁸ Shippey 2005: 293-294.

¹⁹ Wu Ming 4 2018: 23.

2. Altre costellazioni: William Morris e Iris Murdoch

2.1. A.S. Byatt e William Morris

William Morris è il nume tutelare del romanzo *Il libro dei bambini* di A.S. Byatt, pubblicato nel 2009, forse la sua opera più importante nel nuovo secolo, come *Possessione* lo era stata nel Novecento. Morris viene citato spesso nel corso della narrazione sebbene compaia solo in un breve cameo. La vicenda, di fatto, inizia nel 1895, un anno prima della sua morte, per terminare con la Prima guerra mondiale, un arco temporale che in Inghilterra abbracciò cambiamenti e sperimentazioni, almeno nella società culturale, creativa e libertaria, la quale cozzò poi bruscamente contro la Grande Guerra, quando venne falciata quasi una generazione di giovani artisti e intellettuali.

Qui Byatt porta in scena personaggi di finzione e autori realmente esistiti, tra i quali James Barrie, George Bernard Shaw, H.G. Wells e naturalmente William Morris. Di fatto, Byatt rende protagonista l'esperienza della Fabian Society, un movimento politico e culturale inglese:

Byatt ripropone senza semplicismo il problema della fantasia come fuga dalla realtà o piuttosto invece come capacità di immaginare altro, un mondo diverso, migliore, in cui i rapporti umani siano liberati dalle sovrastrutture sociali²⁰.

William Morris permea il romanzo: sono descritti arredi, vettovaglie, arazzi e tappezzerie della sua ditta di arti applicate che connotano l'estetica dell'ambiente in cui i personaggi si muovono; tra le letture dei personaggi stessi, Byatt cita i romanzi di Morris; nei dialoghi vengono spesso riportate le sue idee. Morris in quanto personaggio all'interno del romanzo fa solo una breve apparizione («l'ultimo discorso tenuto da Morris in una riunione all'aperto»). Di fatto, nel *Libro dei bambini* Byatt applica meno il metodo del "ventriloquismo letterario" che, invece, è alla base di *Possessione*, ovvero: mischiando la presenza di personaggi storici realmente esistiti a personaggi di finzione, si rende la scena estremamente realistica e coerente proprio ricreando la voce, il vocabolario e il modo di pensare dell'epoca (Byatt ne parla a lungo nella raccolta di saggi *On Histories and Stories*).

Infine, è opportuno accennare al libro *Pavone e Rampicante* che, nel 2016, Byatt dedicò a William Morris e Mariano Fortuny, dediti entrambi alle arti applicate, il primo influenzato dal Nord del mondo, il secondo dalle regioni del

²⁰ Wu Ming 4 2011.

Mediterraneo: «Entrambi furono uomini di genio e di straordinaria energia. Si circondarono di cose che loro stessi avevano creato, cambiarono l'aspetto del mondo circostante, studiarono le forme del passato e le inserirono in forme nuove»²¹.

Nel libro, Byatt ci racconta quanto abbia vissuto idealmente accanto a Morris: «Ho studiato i suoi scritti, e osservato le sue stoffe e le carte da parati. Abbiamo Morris dentro casa. Faccio colazione seduta su uno sbiadito cuscino di Morris con picchio e rami di melo. Abbiamo pesanti tendaggi di Morris a una finestra...»²².

Il racconto della visita alla sua casa ci fa capire quanto l'ammirazione non sia solo estetica, ma anche profondamente etica: «La Red House è un esempio di ciò che in Morris mi ha attratto, l'unione di vita, lavoro e arte, e un esempio del suo tentativo di realizzare il tipo di comunità che desiderava, una corporazione di artigiani, una consorterìa di artisti»²³.

2.2. Iris Murdoch

Il 2 gennaio 1965, la scrittrice e filosofa di origine irlandese Iris Murdoch (1919-1999) scrisse una lettera di ammirazione a Tolkien:

I have been meaning for a long time to write to you to say how utterly I have been delighted, carried away, absorbed by *The Lord of the Rings*. ... Anyway, don't trouble about answering this, which is simply an enthusiastic and grateful fan letter! With all very good New Year wishes (I wish I could say it in the fair Elven tongue) Yours sincerely Iris Murdoch²⁴.

Tolkien ricevette la lettera il 6 gennaio e pochi giorni dopo, il 19 gennaio, il professore scrisse al figlio Michael: «La mia sorpresa più grande è stata ricevere 4 giorni fa una lettera di calda ammirazione da Iris Murdoch»²⁵.

Nel 1965, Murdoch aveva già pubblicato saggi e romanzi e, per dedicarsi alla scrittura, aveva lasciato l'insegnamento a Oxford. Nello stesso anno uscì il primo saggio critico che Byatt le dedicò, *Degrees of Freedom: The Early Novels of Iris Murdoch*; nel 1976 uscì un altro saggio monografico *Iris Murdoch: A*

²¹ Byatt 2017: 8.

²² Ivi: 151.

²³ Ivi: 28.

²⁴ McIlwaine 2018: 98.

²⁵ *Lettere*: n. 268.

Critical Study; Iris Murdoch appare a più riprese in altri suoi saggi. Byatt racconta così la loro amicizia:

Dato che in realtà non volevo un mentore, l'amicizia fu molto difficile da gestire... lei semplicemente ti usava come materiale umano. Ti voleva molto bene ma ti portava fuori a pranzo e ti tempestava di domande come un tiro al piattello. [...] Era una scrittrice meravigliosa, ma non scriveva di sé stessa. Nelle sue opere c'erano i sentimenti ma non si limitavano a questo. C'era pensiero. C'era struttura. Un mondo intelligente e complicato²⁶.

In ciò che scriveva Iris Murdoch non c'era alcuna vena di fantastico, da qui forse la sorpresa che traspare dalle parole di Tolkien nella lettera a suo figlio. Anzi, avversando il relativismo in letteratura, Murdoch fu sempre sospettosa verso l'immaginazione:

Iris Murdoch, che lavorò nei campi profughi dopo la guerra, prese da Simone Weil il concetto di Ate, la trasmissione automatica del dolore e della crudeltà, e creò una serie di figure ferite e ammalianti che distruggono vite in tempo di pace dopo la guerra. [...] Iris Murdoch e Doris Lessing temono entrambe che la mente perda contatto con la realtà esterna in una giustapposizione di immagini e analogie. Sia Lessing che Murdoch sono interessate, nelle loro opere di narrativa e negli altri scritti, a individuare il pericoloso potere distorcente della "fantasia"²⁷.

Eppure, agnostica e razionale, Iris Murdoch aveva letto e riletto *Il Signore degli Anelli* e non sono pochi i riferimenti all'*opus* tolkieniano nella sua narrativa: in *Un uomo accidentale* (1971) la protagonista legge proprio il romanzo del professore; in *L'apprendista* (1985) il protagonista indossa l'anello del padre appeso a una catenina, come Frodo; infine, il romanzo *The Green Knight* (1993) è una rivisitazione della leggenda medievale che Tolkien aveva curato per una edizione che fu punto di riferimento degli studenti britannici per molto tempo. Ciò che ammirava in Tolkien era la coerenza del suo mondo e il profondo senso etico, diverso dal moralismo e didatticismo dei romanzi di C.S. Lewis.

Iris Murdoch conobbe Christopher Tolkien poiché quest'ultimo e suo marito, John Bayley, erano colleghi a Oxford, e molti anni dopo acquistò lo

²⁶ Byatt, Leith 2009.

²⁷ Byatt 2000: 25, 107.

scrittoio a serranda che era stato di J.R.R. Tolkien a Oxford dagli anni Cinquanta al suo trasferimento a Bournemouth nel 1968.

Conclusione

Leggere e analizzare Tolkien e Byatt, pur nei loro diversi esiti come romanzieri, ci immerge nella poetica della letteratura britannica dal primo dopoguerra ad oggi, dalla mitopoietica al postmodernismo. In *A Whistling Woman*, Byatt descrive proprio ciò che anche Shippey ci ha poi spiegato: è il fantastico che resiste alla prova del tempo e del pubblico. La protagonista Frederica pubblica un romanzo che attira l'attenzione della critica, mentre la sua coinquilina pubblica un fantasy che inizialmente rimane ignorato. Eppure, alla fine è il fantasy che ottiene veramente successo. Il fantastico non tradisce la realtà, casomai la trasfigura per metterne in evidenza gli elementi immutabili, e comuni a ogni tempo e ogni luogo. Per questo i soldati al fronte durante la Prima guerra mondiale leggevano i romanzi fantasy di William Morris, e Antonia Byatt racconta il Ragnarok attraverso i suoi ricordi d'infanzia della Seconda guerra mondiale (o, viceversa, i propri ricordi frammisti al mito norreno). Tolkien scrive il fantastico del Novecento per eccellenza, una mitologia con una connotazione moderna, come critici quali Wu Ming 4 hanno messo in evidenza, che non ignora la storia del suo secolo; questa sintesi lo rende non solo un classico riconosciuto dai lettori una generazione dopo l'altra, ma una presenza riconosciuta anche da scrittori britannici successivi.

Bibliografia

OPERE DI J.R.R. TOLKIEN

Lettere: Lettere (1914-1973), a cura di Humphrey Carpenter, trad. Lorenzo Gammarelli. Milano: Bompiani.

ALTRE OPERE E STUDI

ARDUINI, Roberto 2018. "I limiti del linguaggio in J.R.R. Tolkien e James Joyce". *Tolkien e i Classici. Volume II*, a cura di Roberto Arduini *et al.* Roma: Eteera Edizioni, pp. 187-203.

ARDUINI, Roberto, BARELLA Cecilia 2023. *Un anno con Tolkien*. Roma: Eteera Edizioni.

BYATT, Antonia S. 2010. *Il libro dei bambini*, trad. Anna Nadotti e Fausto Galuzzi. Milano: Einaudi.

- 2013. *Ragnarok. La fine degli dèi*, trad. Anna Nadotti e Fausto Galuzzi. Milano: Einaudi.
- 2017. *Pavone e Rampicante. Vita e arte di mariano Fortuny e William Morris*, trad. Anna Nadotti e Fausto Galuzzi. Milano: Einaudi.
- 2000. *On Histories and Stories: Selected Essays*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- BYATT Antonia S., LEITH Sam 2009. [Writing in terms of pleasure](#). *The Guardian*, 25 aprile 2009 (data ultima consultazione: 15/09/2025).
- CHEIRA, Alexandra 2017. “The myth in which the gods themselves were all destroyed: reading A. S. Byatt’s *Ragnarök: The End of the Gods* and Klas Östergren’s *The Hurricane Party*”. *Anglo Saxonica Journal*, s. III, n. 13, pp. 183-193.
- GARTH, John 2007. *Tolkien e la grande guerra. La soglia della Terra di Mezzo*, trad. Lorenzo Gammarelli. Genova: Marietti 1820.
- MCILWAINE, Catherine 2018. *Tolkien Maker of Middle-Earth*. Oxford: Bodleian Library.
- MANGANIELLO, Dominic 2015. “Pouring New Wine into Old Bottles. Tolkien, Joyce, and the Modern Epic”. *Tolkien among the Moderns*, ed. Ralph C. Wood. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, pp. 171-193.
- MOORE, Scott H. 2015. “The Consolations of Fantasy. J.R.R. Tolkien and Iris Murdoch”. *Tolkien among the Moderns*, ed. Ralph C. Wood. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, pp. 195-218.
- REBIS, Arthuan 2025. [“Mitomagia, tra Letteratura e Musica”](#). Online su *letteratitudinenews*, 14 luglio 2025 (data ultima consultazione: 15/09/2025).
- SERPIERI, Alessandro 1982. *Introduzione*. T.S. Eliot, *La Terra Desolata*, trad. di Alessandro Serpieri. Milano: Rizzoli, pp. 9-29.
- SHIPPEY, Tom 2005. *J.R.R. Tolkien. La Via per la Terra di Mezzo*, trad. di Roberto Arduini et al. Genova: Marietti 1820.
- 2018. *Vita e morte dei grandi vichinghi*, trad. Annarita Guarnieri. Bologna: Odoia.
- 2020. “W. Morris e J.R.R. Tolkien: alcune connessioni inaspettate”. *I Quaderni di Arda*, 1, pp. 207-226.
- ST. CLAIR, Gloriana 1996. “An Overview of the Northern Influences on Tolkien's Works”. *Mythlore*, 21, 2, pp. 63-67.
- TONELLI, Angelo 2014. *Introduzione*. T.S. Eliot, *La Terra Desolata*, trad. Angelo Tonelli. Milano: Feltrinelli.
- VINK, Renée 2020. “The Name of the Tree: Mythopoeia and the Garden of Proserpina: J.R.R. Tolkien and A.S. Byatt”. *Gleanings from Tolkien's Garden: Selected Essays*. Beverwijk: Uitgeverij IJmond, pp. 159-177.
- WOOD, Ralph C. 2025. “Tolkien and Postmodernism”. *Tolkien among the Moderns*, ed. Ralph C. Wood. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, pp. 247-277.

WU MING 4 2011. [“Il Libro dei Bambini, di A.S. Byatt”](#). Online su *wumingfoundation*, 16 febbraio 2011 (data ultima consultazione: 15/09/2025).

— 2018. *Difendere la Terra di Mezzo. Scritti su J.R.R. Tolkien*. Bologna: Odoya.

L'autrice

Cecilia Barella, anglista, traduttrice e saggista, si occupa principalmente di letteratura inglese fra '800 e '900, di classici per ragazzi, storia della fiaba e folklore. Ha collaborato con diverse case editrici (Mondadori, E/O, Marietti, Effatà) e riviste culturali (Kilmarnock Edition, La Rivista delle Lingue) curando pubblicazioni e traduzioni. Nell'ambito della letteratura fantastica, ha collaborato a lungo con AIST (Associazione Italiana Studi Tolkieniani) di cui è tuttora socia. Da alcuni anni è nella redazione di Eterea Edizioni, per cui scrive e cura saggi, è editor e dirige le collane Radici e Morrisiana, dedicate rispettivamente alle opere di Andrew Lang e William Morris. Da alcuni anni fa parte della giuria del Trofeo RiLL (Riflessi di Luce Lunare), prestigioso premio letterario per la narrativa fantastica e editore.

Email: barella.cecilia@gmail.com





I Quaderni di Arda

Rivista di studi tolkieniani e mondi fantastici



«E alcune cose, che non avrebbero dovuto essere dimenticate, andarono perdute»: Ken Liu e Tolkien fra eredità, modernità e tradizione

Andrea Cassini

Abstract

L'articolo esplora il dialogo letterario e filosofico tra J.R.R. Tolkien e Ken Liu, analizzando come i due autori affrontino in modo diverso i temi di mito, verità e potere. Se Tolkien fonda il fantasy moderno sulla pratica della mitopoiesi, Liu propone una reinterpretazione del mito relativista e democratica. L'autore trasforma la tecnologia in una nuova forma di magia e propone un'epica del cambiamento. L'articolo evidenzia come il "silkpunk" di Liu rappresenti una modernità mitologizzata, capace di riattivare il potere simbolico delle narrazioni antiche per costruire nuove forme di identità culturale e politica.

The article examines the literary and philosophical dialogue between J.R.R. Tolkien and Ken Liu, highlighting their contrasting approaches to myth, truth, and power. While Tolkien establishes modern fantasy upon his concept of mythopoeia, Liu reinterprets storytelling through a relativist and democratic lens. Technology becomes a new kind of magic and the epic shifts toward change and transformation rather than restoration. The essay argues that Liu's "silkpunk" aesthetic continues Tolkien's myth-making impulse, re-mythologizing modernity and reclaiming ancient narrative traditions to forge renewed cultural and political identities.

Keywords

Mitopoiesi, Silkpunk, Modernità e tradizione, Identità culturale, Re-mitologizzare



«E alcune cose, che non avrebbero dovuto essere dimenticate, andarono perdute»: Ken Liu e Tolkien fra eredità, modernità e tradizione

Andrea Cassini

Al termine di una dura tappa del duro viaggio che li porterà a est, al tragico appuntamento con il destino della Terra di Mezzo, gli eroi della Compagnia dell'Anello sono seduti intorno al fuoco. Sta scendendo la notte: nel corso del giorno hanno combattuto e ucciso orchi, hanno preparato battaglie campali, hanno meditato sull'ombra che incombe sul mondo e che li insegue da vicino. E tuttavia, davanti allo scoppiettio delle fiamme, scende su di loro un velo di serenità, in sintonia con il cuore – lo stesso che permetterà a Pippin, trattenendo le lacrime, di cantare per Denethor le melodie della Contea, mentre Gondor è in rovina. E così gli eroi tolkieniani, ripulito il sangue dalle spade, possono intonare canzoni e rievocare leggende intorno al fuoco, e addormentarsi di un sonno nobile e puro.

Tormentate sono invece le notti di un altro personaggio letterario. Kuni Garu – tra i protagonisti dei quattro libri della *Dinastia del Dente di Leone* di Ken Liu – ha riunito l'arcipelago di Dara in un nuovo impero, ponendosene a capo, rimettendo insieme i pezzi del precedente regno tirannico. Su di lui circolano racconti epici che non vanno lontano dal vero: con orgoglio e astuzia, Kuni Garu è salito al potere partendo dagli strati più umili della società, senza alcun titolo nobiliare. Sono passati i tempi delle battaglie, dei sotterfugi e delle rivoluzioni: l'impero è ancora in fermento ma ormai ci sono altri che lottano al posto suo e Kuni Garu trascorre le giornate a coltivare il suo orto e orchestrare manovre politiche nel suo sontuoso palazzo, senza alcun bisogno di sporcarsi di sangue. Eppure, quando il cielo si fa buio e il palazzo è silenzioso, Kuni Garu non ha alcuna voglia di suonare o cantare, e il suo cuore è tutt'altro che sereno: è perseguitato, anzi, dal ricordo di amici traditi, nemici uccisi, e dell'incalcolabile numero di vittime, sconosciute e innocenti, cadute lungo la strada per la vittoria. Una strada luminosa, in teoria. Allora, perché tante ombre?

Tra le numerose differenze e punti di contatto fra Tolkien e Ken Liu, abbiamo deciso di partire sottolineando questa scena emblematica che parla di luce e oscurità, di bene e male, di destino e potere. Si tratta di due autori molto distanti in senso cronologico e culturale (Ken Liu è nato in Cina nel 1976 e vive negli Stati Uniti dall'età di undici anni), ma la loro relazione letteraria rivela uno scambio dinamico e filosoficamente profondo, fondato su tradizione e innovazione. Se Tolkien può essere considerato il padre del fantasy moderno, Ken Liu è un portavoce contemporaneo della *speculative fiction* nel senso più ampio e aperto del termine, vista nell'ottica di storia orientale, tecnologia, linguaggio e filosofia. Nonostante le differenze tematiche ed estetiche, l'opera di Ken Liu intrattiene un dialogo critico con l'eredità tolkieniana, che rende onore ma al tempo stesso mette in discussione i fondamenti della letteratura fantastica.

1. La riflessione sulle storie

Per entrambi gli autori, intanto, è centrale la riflessione sul valore delle storie. La mitopoiesi, la creazione del mito, è un elemento fondante nell'opera di Tolkien (si veda quanto discusso dallo stesso autore nel saggio del 1947 *On Fairy-Stories*, e poi approfondito dagli studi di Verlyn Flieger, che fungono da bussola per orientarsi nel *legendarium*), che nei suoi lavori ha costruito un complesso Mondo Secondario dotato di linguaggi, storie e ontologie indipendenti. Nel suo caso, il concetto di mito è intrecciato con quello di verità. Come sappiamo dagli scambi con C. S. Lewis, egli considerava quello della cristianità il “vero mito”, ma affermava anche che tutti i miti fossero potenzialmente *veri* anche in senso non storico, perché veicoli di verità essenziali per l'esperienza umana. Ken Liu, invece, tratta lo stesso oggetto in maniera ambivalente, ponendo l'enfasi su come le storie siano malleabili e soggettive, spesso utilizzate per modellare memoria, potere e identità. Se il cuore di Kuni Garu, a differenza di quello di Aragorn, non è così puro da consentirgli sonni sereni, è anche perché la strada che lo ha portato sul trono di Dara è lastricata di falsità e inganni, quando non di menzogne. Eppure, quando tali menzogne diventano mito agli occhi della gente, che importanza ha la loro origine? Se per Tolkien il mito è dunque una forza che riconnette l'uomo a una saggezza antica e divina (*Il cuor dell'uomo non è confusionario / ma trae sapienza dall'unico Saggio, / e lo rammenta. Seppur caduto addietro / l'uomo non è perduto ancora, né senza metro*¹), Ken Liu lo descrive piuttosto come un

¹ AF: 149.

processo controverso, in continua evoluzione, che sorge dal basso ma poi viene manipolato da chi detiene il potere. È una visione relativista della verità, che a livello superficiale sembra contrapporsi all'idealismo tolkieniano ma che in verità non rinnega l'impulso del mito e il suo valore ma lo reinterpreta in maniera decentralizzata e democratica: nella *Dinastia del Dente di Leone*, i miti e le storie appartengono più di ogni altra cosa alle persone.

In questo senso, è significativo ciò che ha detto lo stesso Liu sul senso delle storie, nella sua prefazione all'antologia *The Hidden Girl and Other Stories*:

In quanto autore io *costruisco* artefatti con le parole, ma le parole sono inutili finché non vengono animate dalla coscienza del lettore. Ogni storia è co-raccontata da autore e lettore, e ogni storia è incompleta finché non arriva un lettore a interpretarla. Ciascun lettore approccia il testo con il proprio framework interpretativo, con la propria visione della realtà, un background narrativo su come il mondo è – e su come dovrebbe essere. Sono idee che maturano con l'esperienza, insieme alla storia unica e individuale di ciascuna persona, fatta di incontri e scontri con una realtà irriducibile. La plausibilità della trama verrà giudicata sulla base di queste cicatrici; la profondità dei personaggi verrà giudicata sulla base di queste ombre fenomeniche; la verità sul fondo di ogni storia verrà pesata con le paure e le speranze che ciascuno ha nel cuore. Una storia, per essere buona, non può funzionare come un appello giuridico, che cerca di convincere il lettore a scendere per uno stretto sentiero sospeso sopra un abisso di irragionevolezza. Deve essere invece più simile a una casa vuota, un giardino senza recinti, una spiaggia deserta affacciata sull'oceano. Il lettore varca la porta con i suoi bagagli ingombranti e gli oggetti a cui è più affezionato, semi di dubbio e frammenti di consapevolezza, mappe sulla natura umana e cesti pieni di fede. A quel punto il lettore comincia ad abitare la storia, ne esplora fessure e angoli nascosti, risistema l'arredamento a proprio gusto, tappezza le pareti con immagini del suo mondo interiore, e trasforma quella storia in una vera casa. Trasferirsi in una casa e viverci dentro come lettore, conducendo una vita che è al tempo stesso coerente e divergente dalla visione dell'autore, è il principale piacere estetico che troviamo nella lettura. È questa attività di rimodernamento da parte del lettore che permette ai classici di restare attuali per ogni generazione – i grandi classici sono case che possono ospitare una moltitudine di lettori, lettori che l'autore non avrebbe mai immaginato. Sono libri che rifiutano di lasciarsi assimilare con una sola

lettura, ma che sembrano sempre scivolare via, auto-trasformarsi, auto-decostruirsi, auto-ribellarsi, auto-ricrearsi, in puro stile punk².

Le parole di Ken Liu ci portano anche al valore *politico* delle storie, un punto centrale della sua opera. Se la visione di Tolkien resta più ampia e sembra suggerirci che, in un mondo nettamente diviso tra bene e male, luce e ombra, e governato dalla bilancia del loro equilibrio, non dovrebbe esserci spazio per i meschini compromessi della politica intesa come una corruzione moderna dell'ordine naturale delle cose, Ken Liu, certamente più post-moderno, affonda con decisione le mani nel realismo e si pone in primo luogo una domanda: se c'è una storia, *chi è* che la sta raccontando? Ed ecco che, nella sua visione, le storie diventano lo strumento per un popolo di rivendicare sé stesso, a dispetto di chi, da una posizione di potere, vorrebbe identificarlo solo tramite sangue, linguaggio, territorio. Per riprendere il filosofo statunitense Will Durant, possiamo spingerci a dire che una grande civiltà non si lascerà mai conquistare veramente da forze esterne finché il suo popolo non avrà perso fede nella propria storia.

L'intera opera di Tolkien può essere letta come un mito. Ken Liu compie lo stesso lavoro ma mutando la prospettiva. *La Dinastia del Dente di Leone* è esattamente il mito fondativo di un popolo, ispirato più alla storia americana che, come potrebbe apparire a un primo sguardo, alla storia asiatica oppure oceanica. Il primo libro, *La Grazia dei Re*, getta le basi: si potrebbe paragonare, con le dovute differenze, a un *Silmarillion*, perché assume il passo rapido e la visuale ampia degli annali storici per poi stringere l'inquadratura su singole scene e singoli personaggi. Lo scopo di Ken Liu, qui, è mostrarci l'intera parabola di uomini che diventeranno eroi leggendari, protagonisti della nascita dell'impero e forgiatori dello *spirito del tempo*, per capire come la verità storica, o la sua contraffazione, si modella in mito delle origini nella mente delle persone, creando un *popolo* – un popolo che, ed è qui forse la rottura più profonda tra Liu e Tolkien, si ispira allo scaltro e pragmatico Kuni Garu più che all'integerrimo e conservatore Mata Zyndu, personaggio senza dubbio più tolkieniano, di quelli capaci di cantare intorno al fuoco con la spada ancora insanguinata ma che proprio da Kuni Garu viene tradito in virtù di un bene superiore. Un popolo che non insegue fasti antichi, inoltre, ma ambisce a crearsene di nuovi con la forza trainante e ribelle della tecnologia paragonata, in senso critico, a una moderna forma di magia. Nei libri successivi, poi, a partire da *Il Muro di Tempeste*, vediamo figli e discendenti di quegli eroi già leggendari portare avanti quei valori e quello spirito, fra nuove sfide che mettono in discussione quest'entità in continuo mutamento che è la cultura di

² Liu 2020: 8.

un popolo: incontrano un nuovo continente, una nuova gente dotata a sua volta di miti e culture e si domandano, senza possibilità di risposta, chi è l'invaso e chi l'invasore, chi rappresenta il bene e chi il male. Il dubbio su chi sia puro e chi contaminato, nell'epopea di Ken Liu, non ha alcuna rilevanza: i nemici non sono mai corruzioni di un bene ideale, come gli orchi o lo stesso Sauron, ma individui in competizione, talvolta crudele – ancora più crudele, forse, perché non comprende possibilità di redenzione, ma solo vittoria o sconfitta.

2. Storie e linguaggio

Ci sono tanti esempi di questa visione relativista, decentralizzata e frammentata, di questa tensione disgregante che, come vuole il termine *punk* associato da Liu a *silk* per definire la sua estetica, è l'unico motore del progresso, opposta alla tensione ugualmente potente ma contraria che anima l'estetica di Tolkien, una forza che mira a riunire ciò che è spezzato, a recuperare ciò che è perduto. Prendiamo il linguaggio. Per Tolkien, filologo, il linguaggio stava alla base della mitopoiesi e rappresentava un veicolo di verità morale e spirituale. Anche Ken Liu ha un forte legame con la disciplina: nato e cresciuto a cavallo tra la cultura cinese e quella americana, è un traduttore interessato alla filosofia del linguaggio e sensibile alle sfumature linguistiche. Nelle sue opere, però, il linguaggio riflette la cultura ibrida e frammentaria del popolo di Dara e di quello del continente dei Lyucu al di là del mare, più che un'unità armoniosa. La stessa prosa di Liu gioca con i registri, mescolando la formalità della storiografia cinese classica (prevalente nel primo libro, *La Grazia dei Re*) con lo stile più moderno e accessibile dei volumi successivi, sollevando nuovamente l'interrogativo sul soggetto che racconta la storia e sul motivo che sta dietro alla scelta di una forma. In questo senso, l'uso del linguaggio da parte di Liu diventa anch'esso una forma di resistenza e ricostruzione, uno strumento identitario che opera su una prospettiva multiculturale e post-coloniale.

Anche la morale è un terreno dove emergono divergenze di particolare interesse e complessità. Se Tolkien valorizza la figura dell'eroe riluttante e umile come Aragorn e Frodo, lodando nobiltà e purezza e mostrando la pena che spetta a chi cede alla *hybris*, lasciandosi corrompere, Ken Liu ci propone un quadro più sfaccettato in cui anche i personaggi più nobili nascondono in realtà vizi potenzialmente distruttivi (il già citato Mata Zyndu, guerriero capace di straordinario coraggio e affetto ma che avrebbe annientato Dara pur di conformare il mondo alla sua ortodossa visione delle cose) mentre i *vincitori*, se coincidono con i *buoni*, è soltanto perché accettano con più onestà di altri le

ombre proprie e del mondo. Siamo un passo più in là del classico *fine che giustifica i mezzi*: la parabola di Kuni Garu e dei suoi figli, di Thèra, Timu e Phyro, mostra che è necessario lanciarsi nell'ignoto anche quando l'obiettivo non è chiaro all'orizzonte, sfidando il Muro di Tempeste per crearci il mondo che vogliamo, e allargando il proprio cuore per accogliere tutto l'amore, tutto l'odio, tutte le contraddizioni e le conseguenze inaspettate delle nostre azioni. Interessante è anche il rapporto tra potere e politica. Se in Tolkien l'Unico Anello, strumento di corruzione e malvagità, è, un oggetto proveniente da un passato lontano che attraversa le vicende umane come un artefatto mitico, un'entità dotata quasi di una sua volontà e certamente di un suo significato, la corruzione mostrata da Ken Liu è ben più misera e, spesso, immotivata, dettata da pulsioni fisiche o debolezze emotive che tengono l'Impero di Dara in bilico fra idealismo rivoluzionario e conservatorismo autoritario – un equilibrio instabile ma, in definitiva, *vivo*. Potremmo dire che, se per Tolkien il male può essere trasposto in un oggetto, e dunque rimosso gettandolo nel fuoco, come l'Anello che rappresenta il potere di Sauron, *esternalizzato*, per Liu è sistemico e dunque inattaccabile: guerra, ineguaglianza e corruzione nascono dalle stesse istituzioni umane, che anziché fornirci un ideale illusorio a cui tendere (un “vero re”, o il re ritornato) rispecchiano il nostro animo nei suoi pregi e nei suoi difetti, condivisi peraltro dalle stesse divinità che, seguendo un modello vicino tanto agli dei dell'induismo quanto a quelli omerici, sono capricciose, irrazionali, egoiste e intervengono direttamente nel mondo umano: a differenza dei Valar di Tolkien, che si allontanano sempre di più dal mondo man mano che le vicende umane si fanno più fosche e controverse, abbandonando l'epicità delle origini, le divinità di Liu sembrano trovarsi perfettamente a proprio agio tra gli infiniti errori, le malizie, le stupidaggini e le bassezze dell'esperienza umana. Su questa linea, la domanda centrale de *La Grazia dei Re* è proprio questa: cosa rende tale un re? Per Tolkien la risposta è certamente più netta, in un mondo che, pur nella tragedia, è ancora aggrappato all'ordine: la profezia, l'onore, il diritto ereditario. Per Liu il verdetto è molto più sfumato e incerto: re è chiunque sappia ergersi sul trono, con competenza, giustizia e negoziazioni politiche, e poi mantenerlo, costruendo non linee ereditarie ma istituzioni – esattamente quello che fa Thèra, figlia di Kuni Garu, una volta giunta nel nuovo continente. E se per Tolkien è cruciale chiedersi come fare a rimanere virtuosi in un mondo dominato dal male, Liu si domanda chi abbia il diritto di definire *bene e male*, e soprattutto, qual è il prezzo da pagare per mettere in dubbio tali definizioni. Se gli eroi di Tolkien, anche quando provengono da umili origini, vengono *scelti* da una chiamata superiore, quelli di Ken Liu *scelgono sé stessi*, o vengono scaraventati al centro della storia dal caso, più che dal destino.

3. Magia e tecnologia

Anche il rapporto fra magia e tecnologia dice qualcosa su questo aspetto. La magia di Tolkien è per definizione imperscrutabile: un lascito dell'epoca d'oro, impugnata da pochi individui talvolta in forma di un manufatto (non è casuale che Gandalf, ai Porti Grigi, sveli infine di possedere uno degli Anelli del Potere), uno strumento che permette di modificare e persino compromettere l'equilibrio stesso del mondo. La magia dell'arcipelago di Dara, invece, per ammissione dello stesso Ken Liu, è la tecnologia: ma è una tecnologia del tutto priva di quell'alone di mistero che potrebbe presentare allo sguardo di un individuo comune, che potrebbe appunto interpretare una nave volante, l'energia elettrica o una macchina a vapore come un fenomeno divino. Liu ce la presenta attraverso gli occhi di architetti, ingegneri, scienziati e filosofi pratici, personaggi come Luan Zya e l'allieva Zomi, che sperimentano, scoprono, e svelano al lettore ogni trucco, mostrandoci che questo particolare tipo di magia è, nel bene e nel male, a disposizione di tutti, e viene praticata per motivi più prosaici come profitto, inganno, o semplice diletto – di nuovo, la decentralizzazione e la democratizzazione del potere, con tutti i vantaggi e i rischi che comporta. In questo senso, Liu è stato influenzato apertamente dalle idee di W. Brian Arthur che vedeva la tecnologia come un *linguaggio*: uno strumento, appunto. Il compito di un ingegnere è simile a quello di un poeta, nel senso che l'ingegnere deve combinare in maniera creativa componenti già esistenti per risolvere problemi inediti, realizzando artefatti che diventano a tutti gli effetti nuove espressioni di questo linguaggio tecnologico. Si può interpretare questo aspetto come una reazione a quell'idea di “medieval perenne” che permea un certo tipo di letteratura fantastica contemporanea, specialmente tra gli emuli di Tolkien che non hanno compreso in profondità la lezione del maestro, e che rischia di alimentare quel pregiudizio secondo cui il fantasy sarebbe inevitabilmente conservatore e nostalgico, capace di costruire mondi immensi ma chiusi. Ken Liu si tiene ben lontano da questo pericolo. Se c'è una stella polare della *Dinastia del Dente di Leone*, è questa: *l'unica costante è il cambiamento*. È una saga che parla di cambiamento, evoluzione, rivoluzione, trasformazione – in altre parole, della grandezza dello spirito umano, che non può essere ridotta e cristallizzata in un'unica forma, ma può esprimersi solo tramite il movimento. Viene in mente la *carrier bag theory* proposta da Elizabeth Fisher e rielaborata in senso letterario da Ursula K. Le Guin. È verosimile che il primo strumento realizzato dall'uomo preistorico non sia stato un'arma o un attrezzo da caccia ma una borsa per trasportare bacche e vegetali raccolti: la sopravvivenza e la condivisione, dunque, prima della violenza. E il romanzo, in questo senso, è a sua volta una borsa: una borsa che contiene parole, parole che contengono cose, una cassetta piena di medicinali e

strumenti da cui ciascuno può prendere ciò che gli è utile. Ma in questa borsa, argomentava sempre Le Guin, un eroe si troverebbe a disagio, perché avrebbe bisogno di un palco, di un piedistallo: ed è per questo che nei romanzi, e questo è particolarmente vero per l'opera di Ken Liu, non ci sono eroi, ma *persone*.

Ci stiamo muovendo a grandi passi verso il tema della modernità, letteraria e non, che lo stesso Ken Liu ha trattato, proprio in relazione la suo rapporto con Tolkien, in un intervento presso l'università di Georgia Tech nel novembre 2023. Liu ha affermato che l'opera di Tolkien trasmette forme mentali premoderne a un pubblico moderno, consolidando così il fantasy come modalità espressiva pienamente moderna. Sul tema ha poi aggiunto che, se le tendenze premoderne di Tolkien sono ben note e studiate, il suo impegno nel promuovere la modernità tramite la scrittura è stato invece spesso sottovalutato. La celebre frase in difesa della funzione "escapista" della letteratura fantastica, contenuta nel saggio *Sulle fiabe*, per esempio, dove si paragona il lettore fantastico a un prigioniero che fugge dalla cella anziché a un disertore che rinnega il reale, contiene a suo parere allusioni particolarmente profonde sulla condizione moderna:

Gran parte della nostra insoddisfazione nei confronti della modernità viene dal fatto, a mio parere, e confido che Tolkien sarebbe d'accordo, che quest'ultima ha la tendenza ad annientare le mitologie, e mi riferisco con ciò a quelle storie sulle origini, profonde e ben radicate, appartenenti all'immaginario collettivo di tutti i popoli del mondo, la fonte primaria, per citare Le Guin, di ogni forma di religione, spiritualità e poesia. È *questa* la vera realtà, fuori dalle mura della propaganda e le sbarre dell'ideologia. Mentre la modernità si espandeva per il mondo tendendo a distruggere le mitologie indigene sostituendole con dottrine sterili, Tolkien insisteva che la modernità potesse essere riscattata e ripristinata grazie a nuove storie radicate in antiche mitologie.³

Ri-mitologizzare il mondo contemporaneo, dunque, appare un'esigenza quanto mai urgente in tempi in cui l'identità è in crisi e si è creata una falsa, paradossale frattura fra tradizione e modernità, da cui lo sforzo attivo, l'impegno *di rottura*, rappresentato dal *silkpunk*. Secondo Ken Liu, l'estetica della Dinastia del Dente di Leone è perciò

un proseguimento dell'opera di mitologizzazione del moderno portata avanti da Tolkien, ottenuta rifondando, reinventando e riappropriandoci delle tradizioni indigene dando loro un nuovo scopo. Si può pensarlo come

³ Weiss 2024.

una sorta di Rinascimento ma applicato alla storia classica dell'Asia Orientale anziché alla tradizione Greco-Romana, ma ho affrontato il progetto con intento più sincretistico, stabilendo connessioni e paralleli fra altre culture. La modernità non dovrebbe essere monolitica o sterile, bensì radicata nelle nostre mitologie collettive. L'unico modo per sfuggire al paradosso che vede tradizione e modernità in conflitto è costruire nuove modernità fatte della sostanza dei sogni, immaginare futuri nati dal suolo fertile dei miti⁴.

Bibliografia

OPERE DI J.R.R. TOLKIEN

AF = *Albero e Foglia*, trad. di Francesco Saba e Fabrizio Dubosc. Milano: Bompiani, 2000.

ALTRE OPERE E STUDI

CASSINI, Andrea 2022. [Ken Liu è l'ingegnere-mago del fantasy](#). Online su *Not*, 8 febbraio 2022 (data ultima consultazione: 15/09/2025).

LIU, Ken 2020. *The Hidden Girl and Other Stories*. London: Head of Zeus.

WEISS, Amanda 2024. [Interview with Ken Liu](#). Online su *Hivemind*, 19 febbraio 2024 (data ultima consultazione: 15/09/2025).

L'autore

Andrea Cassini è scrittore e traduttore. Filologo medievale di formazione, abita nell'Appennino pistoiese e si occupa di letteratura fantastica, cultura pop ed ecologia. Conduce il podcast *I diari del lupo* su Fango Radio, da cui ha tratto un saggio omonimo (2024). Tra i suoi ultimi lavori anche il romanzo *Non tutto il male* (2021) e le novelle *Ventisei milioni di anime* (2023) e *L'impronta* (2023).

Email: acassini11@gmail.com

⁴ Cassini 2022.





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





J.R.R. Tolkien e China Miéville: l'uccisione del padre e la creazione dei mondi

Fulvio Ferrari

Abstract

China Miéville è oggi, indubbiamente, uno degli autori più noti e influenti nell'ambito della letteratura fantastica. Pur non definendosi autore di fantasy, ma di letteratura *weird*, l'interesse – anche teorico – per il fantastico ha portato China Miéville a pronunciarsi spesso sulla funzione e sulla qualità delle opere di J.R.R. Tolkien. Nonostante la distanza ideologica tra i due autori (cattolico conservatore l'uno, socialista marxista l'altro) l'articolo cerca di mettere in evidenza come la teoria della sub-creazione, formulata da Tolkien nel suo saggio *Sulle fiabe*, abbia esercitato una profonda e dichiarata influenza sulla creazione dei mondi narrativi di China Miéville.

China Miéville is today, without a doubt, one of the best known and most influential authors in the field of fantastic literature. Although he does not define himself as an author of fantasy, but of weird fiction, his interest – even theoretical – in the fantastic has led China Miéville to often pronounce on the function and quality of J.R.R. Tolkien's works. Despite the ideological distance between the two authors (one a conservative Catholic, the other a Marxist socialist) the article tries to highlight how the theory of sub-creation, formulated by Tolkien in his essay On Fairy-Stories, has exerted a profound and declared influence on the creation of China Miéville's fictional worlds.

Keywords

J.R.R. Tolkien, China Miéville, Weird literature, Sub-creation, Fictional worlds.



J.R.R. Tolkien e China Miéville: l'uccisione del padre e la creazione dei mondi

Fulvio Ferrari

«For all of us interested in the fantastic, however critical we are of him, Tolkien is the Big Oedipal Daddy», scrive nel 2002 China Miéville, indubbiamente uno dei più interessanti e influenti autori di letteratura fantastica contemporanea, sulla rivista online *Socialist Review*, e sette anni dopo riprende lo stesso concetto affermando che molti degli attacchi a Tolkien sono dovuti a «Oedipal Resentment»¹. Il rimando a Freud è rivelatore dell'ambivalenza che Miéville manifesta nei confronti dello scrittore più anziano, non a caso definito spesso uno dei “padri” se non “il” padre del genere fantasy. La lettura delle riflessioni che Miéville dedica alla scrittura di Tolkien e, più in generale, alla letteratura fantastica rivela i tratti specifici del suo rapporto di attrazione e repulsione nei confronti dell'opera tolkieniana.

L'elemento decisivo, che giustifica la lapidaria affermazione di Miéville «Tolkien was no political ally» è la visione del mondo veicolata dalle sue opere: «He was a devout Catholic who moaned incessantly about the modern world – not capitalism, not exploitation, but modernity itself»². Un'analogia affermazione si trova nell'intervista rilasciata a John Newsinger e pubblicata sull'*International Socialism Journal* (n. 88, autunno 2000): «Tolkien's worldview was resolutely rural, petty bourgeois, conservative, anti-modernist,

¹ L'intervento, pubblicato su “Socialist Review” (n. 259, gennaio 2002) e intitolato *Middle Earth Meets Middle England*, è ora disponibile alla pagina <https://socialistworker.co.uk/socialist-review-archive/tolkien-middle-earth-meets-middle-england/>. L'articolo *There and Back Again: Five Reasons Tolkien Rocks* è stato in origine pubblicato, nel giugno 2009, sul blog *omnivoracious*, all'indirizzo <http://www.omnivoracious.com/2009/06/there-and-back-again-five-reasons-tolkien-rocks.html>. La pagina non è oggi più disponibile, ma il testo è consultabile sul sito [Tolkien Library](#).

² Le citazioni sono tratte dall'articolo pubblicato su “Socialist Review”.

misanthropically Christian and anti-intellectual»³. L'intervista mette in luce anche un'altra critica su cui Miéville torna frequentemente: il carattere consolatorio del fantasy tolkieniano. Qui, Miéville sottolinea come uno degli elementi che hanno funzione consolatoria in Tolkien sia la concezione per cui i problemi di una società sono il risultato di interventi esterni e non di contraddizioni interne alla società stessa. Eliminati gli agenti del disordine, la società può quindi tornare al suo statico equilibrio. Più in generale, però, Miéville si oppone all'idea che la letteratura debba dare consolazione al lettore. In un'intervista rilasciata a David Soyka e pubblicata online sul numero di settembre 2001 di *Science Fiction Weekly*, afferma: «Tolkien talks about 'consolatory fiction', an idea which I really hate. I think that the fantastic aesthetic is precisely good at *subverting* expectations, rubbing the world the wrong way, problematizing, alienating the reader»⁴.

La divergenza sulla funzione della letteratura fantastica e, più in generale, la distanza ideologica tra i due autori spiegano forse il paradosso per cui Miéville, pur riconoscendo in Tolkien il «Big Oedipal Daddy» non lo cita tra gli scrittori che hanno esercitato su di lui una qualche influenza. Così, nell'intervista a Newsinger, dichiara che Mervyn Peake è «just incomparably better» e in quella rilasciata nel 2003 a Joan Gordon per *Science Fiction Studies* elenca tra le sue fonti di ispirazione una quantità di film, di telefilm, di giochi di ruolo e di scrittori (soprattutto M. John Harrison, ma anche molti altri, tra cui Brian Aldiss, Michael Moorcock, J.G. Ballard, H.P. Lovecraft, Jorge Luis Borges e Italo Calvino) ma non J.R.R. Tolkien⁵.

Un riconoscimento della qualità di precursore di Tolkien è tuttavia implicito nell'intervento *There and Back Again: Five Reasons Tolkien Rocks*, del 2009⁶. Già nel contributo pubblicato su *Socialist Review*, dopo avere aspramente criticato Tolkien per la sua idealizzazione del mondo rurale, Miéville annotava, facendo riferimento a *The Lord of the Rings*: «it would be churlish to claim that there's nothing to admire in the book». In *There and Back Again*, la riflessione sull'opera tolkieniana prende la forma di un elenco di

³<https://www.marxists.org/history/etol/writers/newsinger/2000/xx/mieville.htm>

⁴ L'intervista è ora disponibile al sito <https://web.archive.org/web/20090304090759/http://www.scifi.com/sfw/interviews/fw7515.html>.

⁵ Gordon 2003a. L'intervista è disponibile alla pagina <https://www.depauw.edu/sfs/interviews/mievilleinterview.htm>. Gordon 2003b (462) elenca una serie di autori e di testi importanti per la formazione di Miéville e aggiunge «decidedly not *The Lord of the Rings*, from which Miéville firmly distances himself».

⁶ Per l'indicazione bibliografica si veda n.1.

ragioni per cui si deve essere grati a Tolkien: queste ragioni sono di genere e di peso assai diverso, ma vale la pena di riassumerle qui brevemente.

Il primo merito che Miéville attribuisce a Tolkien è quello di avere attinto al patrimonio mitico e leggendario dell'antico Nord, una tradizione fino ad allora poco utilizzata nella moderna letteratura fantastica (Miéville non tiene conto, al riguardo, dell'opera pionieristica di William Morris): «Middle Earth, after all, being not-so-subtly a translation of Midgard». Il secondo merito di Tolkien è quello di aver dato al suo racconto una nota di malinconia che lo rende più complesso e più profondo: «the tragedy of the creeping tawdry quotidian gives Middle Earth a powerful melancholia». La terza qualità positiva di Tolkien è la capacità di immaginare mostri che si sono radicati nell'immaginario contemporaneo: «No one can write giant spiders except through Shelob», affermazione, questa, tanto più interessante se si tiene conto che un ragno gigante è uno dei personaggi principali del romanzo *Perdido Street Station*. Il quarto merito è quello di aver rifiutato l'uso allegorico della narrazione: «The problem is not that allegory unhelpfully exaggerates the 'meaning' of a 'pure' story, but that it criminally reduces it».

È però il quinto merito che Miéville riconosce a Tolkien quello che con più evidenza crea tra i due scrittori un legame profondo e contraddittorio, di emulazione e di opposizione al contempo: la capacità di costruire un mondo narrativo fantastico complesso e coerente. Miéville torna ripetutamente su questo punto, sia nell'intervista a Newsinger che in quelle alla *Socialist Review* e a Joan Gordon. In particolare, Miéville non nasconde la sua ammirazione per la costruzione di un mondo narrativo dotato di una propria storia, di una propria mitologia e in cui si parla una pluralità di lingue. L'aspetto del mondo narrativo tolkieniano che viene invece criticato da Miéville è la sua compattezza, caratteristica che – a differenza della coerenza – comporta l'assenza di tensioni e contraddizioni: «In Tolkien, the reader is intended to be consoled by the idea that systemic problems come from outside agitators, and that *decent people* happy with the way things were will win in the end. This is fantasy as literary comfort food», dichiara nell'intervista a John Newsinger.

Che in Tolkien i problemi siano causati solo da agenti esterni mi sembra un'affermazione piuttosto semplicistica, quello che però mi pare interessante non è tanto la fondatezza della critica, ma il modo in cui Miéville, a partire da questa critica, si propone di costruire il suo mondo narrativo con lo stesso rigore mostrato da Tolkien, ma secondo un modello diverso da quello tolkieniano, un mondo che abbia al centro della narrazione contraddizioni e conflitti interni. Per prendere in esame questo modo di costruire il mondo finzionale mi concentrerò

sul primo dei romanzi ambientati da Miéville nel mondo a cui dà nome *Bas-Lag: Perdido Street Station*, pubblicato per la prima volta nel 2000⁷.

Tutta l'azione del romanzo si svolge nella città di New Crobuzon, ma l'universo narrativo non si esaurisce con la città: più volte vengono citate terre più o meno lontane: subito all'inizio vediamo la città rivelarsi agli occhi di un viaggiatore, l'uomo uccello Yagharek, che arriva dal deserto del Cymek con l'obiettivo di recuperare la possibilità di volare dopo che le ali gli sono state tagliate per punirlo di una grave violazione della legge. La comunità khepri – una specie le cui femmine hanno corpo di donna e testa di scarabeo – è venuta invece, in tempi remoti, dal lontano continente Bered Kai Nev. I riferimenti a queste regioni hanno, da un lato, la funzione di suggerire al lettore la vastità e la varietà di un mondo solo in parte descritto dal testo, mentre dall'altro lato spiegano – o, in qualche caso, lasciano intuire – le origini della pluralità di specie viventi che popolano New Crobuzon.

Fianco a fianco con gli umani o separati in quartieri più o meno razzialmente omogenei, vivono infatti diversi gruppi di “xeniani” (*xenians*): gli uomini-uccello garuda, gli uomini-pesce vodyanoi, le donne-scarabeo khepri (i cui maschi sono veri e propri scarabei, privi di intelletto e di qualsiasi tratto umano), gli uomini-pianta cactus (*cactacae men*) e altre specie meno numerose. Questo mosaico di specie diverse è fattore di tensione e conflitto, le unioni interspecie sono malviste, anche se non infrequenti⁸ e il romanzo è *anche* una storia d'amore tra il protagonista umano, lo scienziato Isaac, e l'artista khepri Lin. Oltre che da queste specie, la città è popolata da diversi esseri di natura enigmatica: gli *handlers* (“maneggiatrici” nella traduzione italiana), creature parassitarie che si impadroniscono dei corpi umani prendendone il controllo; ondine, che possono vivere in simbiosi con i vodyanoi; *weavers* (“tessitori”, in traduzione), enormi ragni capaci di apparire e scomparire passando da una dimensione all'altra. Al momento della narrazione, inoltre, ha preso vita un potente e minaccioso essere inorganico, il *Construct Council* (“Consiglio dei congegni” in traduzione), un insieme coordinato di macchinari dotati di coscienza collettiva: «‘I am the Construct Council,’ he said, his voice quivering and emotionless. ‘I was born of random power and virus and chance’»⁹.

La società di New Crobuzon non è solo un agglomerato di diverse specie, ma anche di diversi culti e religioni, e i due insiemi non sono sovrapponibili. Il romanzo è denso di riferimenti alle chiese e alle sette presenti in città. Le credenze religiose dei personaggi e, più in generale, degli abitanti del Bas-Lag

⁷ Si farà qui riferimento a Miéville 2001. Una traduzione italiana è stata pubblicata nel 2003.

⁸ Miéville 2001: 533.

⁹ Ivi: 555.

svolgono un ruolo di secondo piano nello sviluppo dell'azione, hanno però la funzione di rafforzare l'immagine di New Crobuzon come insieme disomogeneo e, allo stesso tempo, alludere a un vasto intreccio di storie che il lettore può solo intuire: come sono nati i diversi culti? Quali sono i miti e i dogmi che li caratterizzano? Quali tensioni genera la loro presenza? A cosa si riferiscono nomi bizzarri e suggestivi come *Godling brood* e *Godmed Cogs*¹⁰? Dei primi sappiamo che sono avversi agli xeniani, e dei secondi che sono "ugualitari" (*egalitarian*), ma a questo si limitano le nostre conoscenze. Qualche cosa in più viene rivelato su gruppi che, sia pure marginalmente, interagiscono con i personaggi principali: Palgolak, dio venerato da umani e da vodyanoi, è un dio del sapere e, grazie a questa sua qualità, Isaac ottiene dai suoi fedeli informazioni sulla cultura dei garuda; il *Construct Council*, di per sé un'intelligenza e una coscienza non organica, viene adorato da un gruppo di umani, che quindi sono pronti a ubbidirgli ciecamente nello svolgersi degli eventi.

New Crobuzon è dunque un insieme composito di specie, di religioni e, almeno in parte, di lingue (un dialetto Ragamoll è l'idioma che le diverse specie della città usano per comunicare tra di loro, ma le differenze dialettali e la presenza di altre lingue vengono citate nel corso della narrazione)¹¹. Tutte queste realtà vengono però attraversate da una stessa, principale contraddizione: la differenza di classe. Solo di sfuggita la voce narrante si sofferma sull'esistenza di quartieri borghesi della città: a p. 184 si trova un riferimento ai «middle-class suburbs of Serpolet and Gallmarch», e a p. 314 si citano i «parks and elegant old buildings of Gidd and Ludmead». Lo sguardo del narratore, altrimenti, è sempre concentrato sui quartieri degradati e cadenti che compongono – sembra – la maggior parte dell'agglomerato urbano.

Lo scontro di classe emerge in tutta la sua evidenza nel lungo episodio dello sciopero dei portuali, represso nel sangue dalla milizia cittadina¹². Con il racconto dello sciopero, uno schema di eventi tratto dal mondo attuale fa

¹⁰ Ivi: 84 ss. Nella traduzione italiana, i nomi delle due sette vengono resi rispettivamente come "Unione Divinità Minori" e "Rotelle Dell'Ingranaggio del Diomec".

¹¹ La pluralità linguistica del Bas-Lag risulta con evidenza dalle informazioni che Yagharek dà a Isaac riguardo alla grande biblioteca dei Garuda: «The library was hundreds of years old, with manuscripts in uncountable languages, dead and alive: Ragamoll, of which the language of New Crobuzon was a dialect; hotchi; Fellid vodyanoi and Southern vodyanoi; high khepri; and a host of others» (Miéville 2001: 56). Si vedano poi le menzioni di altre varietà linguistiche parlate in città alle pp. 58, 182, 645, 839.

¹² Ivi: 359-371.

irruzione nel mondo fantastico del Bas-Lag: la voce narrante segue passo per passo il lavoro di preparazione della manifestazione, il faticoso raggiungimento dell'unità d'azione tra lavoratori appartenenti a comunità diverse (umana e vodyanoi), l'iniziale successo dell'iniziativa, quindi il brutale intervento poliziesco e la repressione che colpisce non solo gli organizzatori dello sciopero, ma tutta l'opposizione al dispotico e corrotto regime del sindaco Rudgutter, asservito al padronato e colluso con la malavita organizzata.

È proprio qui, nella collusione tra potere politico e potere mafioso, che si annida la minaccia, non tanto all'ordine sociale – la società di New Crobuzon appare nel complesso assai poco ordinata – ma alla sopravvivenza stessa della città. La trama principale del romanzo, infatti, narra le avventure di Isaac e dei suoi amici e alleati per liberare New Crobuzon da un gruppo di *slake-moths* (“falene estinguitrici” nella traduzione italiana), esseri che si nutrono della forza vitale che risucchiano dagli esemplari di altre specie, abbandonandone i corpi svuotati a vegetare senza più coscienza.

Queste falene giganti non vivono in origine nella città, e quindi la minaccia sembrerebbe venire anche qui dall'esterno come – secondo Miéville – nel fantasy di matrice tolkieniana. Gli esseri mostruosi, però, non sono penetrati nell'ambiente urbano di propria volontà, ma sono stati portati in città per volontà del governo, nel quadro di un programma di ricerca scientifica. In seguito sono stati venduti al crudele e misterioso Mr Motley, il boss della malavita cittadina che dal liquido essudato dalle falene per nutrire i loro piccoli ricava una droga particolarmente potente e costosa. La larva di uno di questi animali è però venuta casualmente in possesso di Isaac che, ignaro della sua natura, la alleva finché, tramutatasi in falena, non si libera e libera anche le altre falene, tenute prigioniere da Motley, che da quel momento infestano la città.

Isaac e il suo eterogeneo gruppo di compagni (un'eco della Compagnia dell'Anello?) riescono infine a distruggere le gigantesche falene, ma non si può parlare qui di un'eucatastrofe o, semplicemente, di un lieto fine: per vincere i mostri, Isaac ha dovuto macchiarsi dell'uccisione di un innocente, il vecchio Andrej Shelbornek, un malato terminale rapito dall'ospedale perché, già moribondo, ritenuto sacrificabile come mezzo per trarre in inganno le falene e ucciderle. La vittoria sulle falene non libera Isaac dal senso di colpa per aver sacrificato un uomo incapace di difendersi, per quanto già destinato a morire di lì a breve. Nel finale del romanzo, inoltre, Isaac viene finalmente a sapere che la colpa per cui Yagharek è stato punito dal suo popolo con la privazione delle ali è stata aver commesso uno stupro e a quel punto decide di non aiutarlo più a trovare il modo di volare. Anche in questo caso, Isaac è tormentato da sentimenti contrastanti: da un lato la ripugnanza per il delitto di Yagharek, dall'altro il senso di colpa per abbandonare un amico che ha fino a quel momento combattuto insieme a lui per liberare la città dai mostri. E Lin, la

khepri amante di Isaac, è stata danneggiata psichicamente da una falena e, seppur non completamente svuotata, non tornerà mai in sé.

L'universo di *Perdido Street Station* è un universo dove non c'è niente di stabile, di nettamente definito. Scrive Joan Gordon: «Miéville's city is a hybrid zone in which each character, each neighborhood, the massive conurbation itself, is in transition, one thing becoming another»¹³. In questo mondo dove scienza e taumaturgia convivono e spesso si identificano, questa indeterminatezza si converte in energia potenziale e dà a Isaac la possibilità di elaborare il potente *crisis engine* (“motore di crisi”), elemento fondamentale per vincere la sua battaglia contro le falene.

L'ordinamento sociale di New Crobuzon è dunque attraversato da contraddizioni, da ambiguità, ed è soggetto a continue trasformazioni. Lo scenario che si offre al lettore, però, non è una completa, esauriente rappresentazione del mondo finzionale del romanzo: in questo mondo c'è anche altro e a questo *altro* rimandano allusioni o interi episodi che, almeno in apparenza, contraddicono la struttura dell'universo descritto dalle voci narranti¹⁴. Già il fatto che alcuni esseri – la falene, i tessitori – possano muoversi su più dimensioni, comparando e scomparendo sulla scena del racconto, rende evidente la complessità di un universo in gran parte ignoto o incomprensibile agli umani che lo abitano. Particolarmente enigmatica e affascinante appare la descrizione dell'invisibile rete che collega ogni cosa e lungo le cui maglie si muovono i tessitori, indaffarati a ripararla o a migliorarla. In un momento di unione psichica con un tessitore, Yagharek è in grado di vedere la rete e rimane rapito da quella visione:

For a terrible eternal breath I glimpsed the reality through which the dancing mad god was treading. [...] Every intention, interaction, motivation, every colour, every body, every action and reaction, every piece of physical reality and the thoughts that it engendered, every connection made, every nuanced moment of history and potentiality, every

¹³ Gordon 2003b: 461. Raphael Zähringer (2015: 83) definisce New Crobuzon «a dark and confusing city where hardly anything is permanent, except change and disorientation».

¹⁴ Due sono le principali voci narranti nel romanzo: alle parti narrate in terza persona da un narratore onnisciente si alternano più brevi inserti narrati in prima persona dal personaggio Yagharek. Va inoltre tenuto conto della presenza di narratori secondari: personaggi che, nel quadro della narrazione in terza persona, intervengono con dei propri, brevi racconti indirizzati ad altri personaggi del romanzo.

tooth-ache and flagstone, every emotion and birth and banknote, every possible thing ever is woven into that limitless, sprawling web¹⁵.

La visione di Yagharek ha il carattere di un'esperienza mistica e la rete intessuta dai tessitori appare pervadere il mondo visibile e sovrapporsi ad esso. L'esistenza di dimensioni diverse può però assumere anche un tono ben lontano da quello della mistica, un tono ironico che accompagna l'intrusione di un immaginario tradizionale in un mondo fantastico che, con quell'immaginario, ha ben poco a che spartire.

Quando il sindaco Rudgutter viene a sapere che le falene in possesso di Mr Motley si sono liberate, chiede l'aiuto del negromante (*karcist*) Sanchem Vansetty per evocare le potenze infernali. Quando un demone, impeccabilmente vestito di scuro, compare davanti al sindaco, Vansetty lo presenta con solennità: «'His infernal Excellency,' he declared, 'the ambassador of Hell'»¹⁶. Nel contesto narrativo del romanzo e per le caratteristiche del suo mondo finzionale, l'apparizione di un diavolo cristiano, da un lato, conferisce un elemento comico al racconto, dall'altro conferma l'impossibilità, per il lettore, di conoscere nella sua totalità l'universo in cui si svolge l'azione. Questo è reso tanto più evidente dal fatto che l'ingresso dei demoni nel mondo di New Crobuzon non porta a niente: i demoni stessi sono vulnerabili all'aggressione delle falene e si rifiutano di farsi coinvolgere negli sforzi per eliminarle.

L'assenza di confini ben definiti e il carattere ibrido – da diversi punti di vista – del mondo letterario di *Perdido Street Station* e dei suoi abitanti si riflettono nel genere stesso del romanzo: non fantascienza, visto il ruolo svolto dalla taumaturgia; non *epic fantasy*, vista l'ambientazione urbana e il carattere dei personaggi; non *steampunk*, o almeno non del tutto. China Miéville stesso dichiara nell'intervista a David Soyka: «I've always liked to argue that I write 'weird fiction', because that's writing which exists at the intersection of SF, fantasy and even horror, and clearly illustrates the blurred boundaries».

Una frase pronunciata da China Miéville nell'intervista a Joan Gordon credo possa sintetizzare la sua posizione nei confronti del “padre edipico” Tolkien: «I'm also very interested in the whole 'secondary world' aspect of fantasy. It has a dreadful reputation because of the Tolkienian epigones, but I'm continually fascinated by the project of secondary world creation».

L'ammirazione per Tolkien creatore di mondi si combina dunque con la consapevolezza della distanza ideologica e, anche, di una diversa concezione della funzione sociale della letteratura. Il punto, però, non è se accogliere o

¹⁵ Miéville 2001: 488 ss.

¹⁶ Ivi: 340.

meno Tolkien nel canone personale di chi scrive letteratura fantastica, Tolkien è già parte di quel canone e, anzi, ne ha determinato in larga misura le procedure narrative. Il punto è come, a partire dalla creazione tolkieniana – e tenendo conto del contributo di numerosi altri autori – si possano costruire, con altrettanto rigore, mondi diversi, senza cadere in un epigonismo, in quanto tale inevitabilmente conservatore.

Bibliografia

- GORDON, Joan 2003a. “Revelling in Genre: An Interview with China Mieville”. *Science Fiction Studies*, 30, 3: pp. 355-373.
- 2003b. “Hybridity, Heterotopia, and Mateship in China Miéville’s *Perdido Street Station*”. *Science Fiction Studies*, 30, 3: pp. 456-476.
- MIÉVILLE, China 2001. *Perdido Street Station*. London: Pan Books.
- 2003. *Perdido Street Station*, trad. Elisa Villa. Roma: Fanucci.
- ZÄHRINGER, Raphael 2015. ““Strange Tricks of Cartography”. The Map(s) of *Perdido Street Station*”. *China Miéville. Critical Essays*, ed. Caroline Edwards and Tony Venezia. Canterbury, Gylphi: pp. 61-87.

L'autore

Fulvio Ferrari è nato a Milano nel 1955. Si è laureato in lettere moderne presso l'Università di Torino nel 1979, dedicandosi poi allo studio delle letterature nordiche, sia antiche che moderne. Dal 1992 al 2025 ha insegnato Filologia germanica presso l'Università di Trento dove, in collaborazione con i colleghi e con l'Associazione Italiana di Studi Tolkieniani, ha organizzato convegni e conferenze sull'opera di J.R.R. Tolkien e sulla ricezione contemporanea del mito. All'attività di studioso ha affiancato quella di traduttore dalle lingue nordiche, dal nederlandese e dal tedesco.

Email: fulvio.ferrari@unitn.it





I Quaderni di Arda

Rivista di studi tolkieniani e mondi fantastici



J.R.R. Tolkien e Stephen King: una lunga storia

Loredana Lipperini

Abstract

Cosa avvicina Stephen King e J.R.R. Tolkien? Più di quel che si pensi. King è stato da sempre un fervente ammiratore del *Signore degli Anelli*, cui fa spesso riferimento nei suoi romanzi. E da Tolkien ha preso l'idea di un gruppo di amici, a volte bambini come in *It*, a volte sopravvissuti come in *The Stand*, che combattono il Male, senza altre risorse se non la fedeltà reciproca, e il desiderio di battere l'ombra.

What connects Stephen King and J.R.R. Tolkien? More than you might think. King has always been a fervent admirer of The Lord of the Rings, referring to it frequently in his novels. And from Tolkien he took the idea of a group of friends, sometimes children as in It, sometimes survivors as in The Stand, who fight Evil, with no resources other than their mutual loyalty and the desire to defeat the shadow.

Keywords

Stephen King, J.R.R. Tolkien, Amicizia, Oscuro Signore, Storie.



J.R.R. Tolkien e Stephen King: una lunga storia

Loredana Lipperini

Si cresce solo con gli amici e crescere significa cambiare, e Stephen King ha sempre raccontato questo, in tutti i suoi romanzi e i suoi racconti. Così come ha sempre detto che abbiamo tutti paura del cambiamento, e questo è proprio ciò che lo interessa. Fa anche un esempio, per spiegarlo. In un suo racconto lungo che si intitola *La nebbia*, King immagina, appunto, una nebbia misteriosa che cala su un lago e poi avvolge una cittadina. Nella nebbia ci sono mostri, e quei mostri uccidono. Un gruppo di sopravvissuti è intrappolato in un supermercato, e fra loro c'è una donna in fila alla cassa con una confezione di funghi. Quando si avvicina ai finestrone per sbirciare fuori, il direttore del supermercato prende i funghi e li getta via perché non è certo il momento per fare la spesa. E lei urla e piange dicendo: «Ridammi i miei funghi»¹. Ecco, dice King, la paura è quel che ci rende diversi da come siamo abitualmente e rende diverse le nostre giornate. È qualcuno che ci ruba i funghi alla cassa, perché noi vogliamo rimanere uguali a noi stessi e continuare a fare la spesa, anche quando i mostri ci assediano.

Solo i bambini e i ragazzi non si accorgono che stanno cambiando e dunque non possono temere la mutazione: lo faranno dopo, una volta adulti, quando si guarderanno indietro. Avviene, per esempio, nelle estati meravigliose de *Il corpo*, di *It*² e di tutti i libri kinghiani dove ci sono bambini e ragazzi, dove il tempo sembra non finire mai e potersi prolungare all'infinito. Perché i bambini e i ragazzi hanno fede, farà dire King a uno dei suoi personaggi. I bambini e i ragazzi credono ancora (o credevano, al tempo in cui King scriveva le sue prime storie) alla fatina dei denti e persino a Babbo Natale, credono nei fantasmi e nei lupi mannari e, in una parola, credono nella magia. Proprio quella che, una volta adulti, si dimentica: al massimo, alcuni adulti provano a ricrearla nei loro libri, nei loro film, nelle loro serie televisive, cercando di ricordare come si viveva da dodicenni. Non necessariamente bene, perché a dodici, tredici, e sedici e diciotto anni si conoscono benissimo il dolore, la vergogna, la

¹ King 1989.

² Cfr. King 2023 e 2017.

colpa, l'infinita malinconia. Ma la magia c'era sempre, anche quando diventava oscura.

Ora pensiamo ai quattro tredicenni protagonisti de *Il corpo* e alla loro estate del 1960: Gordon "Gordie" Lachance, Chris Chambers, Teddy Duchamp e Vern Tessio. Vivono in un paese immaginario del Maine, l'estate sta finendo e gli amici passano gli ultimi giorni di vacanza giocando a carte nella loro casa sull'albero, finché Vern riferisce di aver sentito dal fratello maggiore, Billy, che il corpo di un bambino, Ray Brower, si trova in un posto abbastanza lontano. È una grande avventura quella di andare a vedere un vero cadavere, e il gruppo racconta ai genitori che dormiranno in tenda nel giardino di uno di loro, mentre in realtà andranno in cerca di Ray Brower.

Facendo i dovuti distinguo, viene in mente non un'estate ma un'autunno ancora dolce, quando quattro amici, quattro hobbit, lasciano la Contea dando inizio alla loro grande avventura. I bambini di King troveranno il corpo, così come i perdenti di *It* sconfiggeranno il mostro, e saranno gli hobbit della Contea, infine, a porre fine all'antica minaccia di Sauron. Non gli eroi elfici, non i re umani, e neanche gli stregoni. Non, insomma, gli adulti.

Perché i bambini, e gli hobbit, amano le storie. Ne *Il corpo*, Gordie è già un narratore e trasforma in racconto la morte del fratello Dennis, ucciso in un incidente stradale. Oppure inventa per divertire gli amici un'altra storia, La vendetta di Culo di Lardo Hogan, dove un ragazzo preso in giro per la sua obesità si vendica atrocemente (ma anche divertendosi molto) dell'intero paese durante una gara di mangiatori di torta. C'è una profezia, qui, come spesso avviene nelle storie di King, e Chris dice a Gordie che diventerà uno scrittore famoso, e che un giorno scriverà di loro. Come avviene per Bill Denbrough in *It*, e in tanti altri romanzi kinghiani.

Andiamo alla parte finale del *Signore degli anelli*: Frodo e Sam sono nelle terre di Mordor, esausti per il peso dell'Anello e per quella che si prospetta una missione suicida, da cui non torneranno. Eppure, in una pausa della loro marcia, trovano il tempo di sedersi e parlare di un'altra delle cose amate dagli hobbit: le storie:

«E questo vale per ogni storia vera. Prendine una che ami, una qualsiasi. Magari sai già, o indovini, di che genere di storia si tratta, se ha un finale lieto o triste, ma chi c'è dentro non lo sa. E tu non vuoi che lo sappia».

«No, signore, non sia mai. [...] Però, a pensarci, siamo sempre nella stessa storia! Che continua. Le grandi storie non finiscono mai?»

«No, non finiscono mai, come storie», disse Frodo. «Chi c'è dentro invece viene e se ne va quando la sua parte è finita. La nostra finirà prima o poi... forse prima».

«E allora ci potremo riposare e dormire», disse Sam. E ridacchiò fra i denti. «Aspiro solo a quello, signor Frodo. Al riposo puro e semplice, a una bella

dormita, e al mattino svegliarsi e mettersi a lavorare in giardino. Purtroppo al momento non spero altro. Tutti i grandi progetti importanti non fanno per quelli come me. Eppure mi domando se un giorno finiranno per mettere anche noi nelle canzoni o nelle storie. In una già ci siamo, d'accordo; ma io intendo: espressa in parole, capite, raccontata vicino al caminetto o letta in un volumone dai caratteri rossi e neri anni e anni dopo. E la gente dirà: "Parlateci di Frodo e dell'Anello!" E dirà: "Sì, è una delle mie storie preferite. Frodo era molto coraggioso, vero, papà?". "Sì, ragazzo mio, il più celebrissimo degli hobbit, scusa se è poco"».

«Scusa se è troppo», disse Frodo e scoppiò a ridere, una risata lunga e cristallina, venuta dal cuore. In quelle regioni un suono così non si sentiva da quando Sauron era giunto nella Terra di Mezzo. A un tratto Sam ebbe l'impressione che tutte le pietre stessero in ascolto e le alte rocce chine su di loro³.

Le storie, già. Non influenzeranno solo King ma altri autori. In un'altra grande saga a noi più vicina, le *Cronache del ghiaccio e del fuoco* di George R.R. Martin, nota universalmente per la serie televisiva *Game of Thrones* che ne è stata tratta, si riprende la lezione di Tolkien e accanto ai potenti, alle regine dei draghi, agli eroi coraggiosi e infelici e agli spietati usurpatori introduce due personaggi senza i quali la storia non sarebbe la stessa. Tyrion Lannister, il nano dotato della maggior sapienza politica di tutti i personaggi (e non sono pochi) e anche di un senso dell'umorismo spietato e che lo caccia spesso nei guai, e Samwell Tarly, il grasso, goffo Guardiano della Notte che però è l'unico a leggere e a trovare nei libri le soluzioni che con la spada e con il fuoco gli altri non riescono neppure a vedere.

Naturalmente non è tutto qui.

Perché King ha sempre guardato a Tolkien, e al *Signore degli Anelli*, che non a caso il protagonista del romanzo *Joyland* legge nella sua unica estate da giostraio. In *On writing: Autobiografia di un mestiere*, King cita Tolkien per dare senso alla scrittura stessa:

Ha senso tirare su palazzi di parole? Credo di sì, e probabilmente i lettori di *Via col vento* di Margaret Mitchell e *Casa desolata* di Charles Dickens sono d'accordo con me: di tanto in tanto una creatura mostruosa non è nemmeno tale. Invece è bella e ce ne innamoriamo, perdendoci nella storia, più di quanto possa succedere con un film o una serie televisiva. Anche dopo mille pagine non siamo disposti ad abbandonare il mondo che lo scrittore ha inventato per noi e i personaggi che lo abitano. Scommetto che continuereste per altre duemila, se ci fossero. La trilogia de *Il signore degli anelli* di J.R.R. Tolkien ne è un perfetto esempio. Un migliaio di pagine di hobbit non sono bastate a tre generazioni di appassionati di fantasy, dall'epoca postbellica in avanti. La sete non è stata placata

³ SdA: 758 ss.

neppure dal goffo, raffazzonato e interminabile *Silmarillion*. Di conseguenza, ecco Terry Brooks, Piers Anthony, Robert Jordan, per non citare Richard Adams con gli animaletti in viaggio de *La collina dei conigli*, e decine di altri. Questi autori si ispirano agli hobbit che ancora amano e rimpiangono.

Cercano di riportare indietro Frodo e Sam dai Porti Grigi perché non c'è più Tolkien a farlo per loro⁴.

Ci tornerà più volte quando motiverà la scelta di scrivere una saga che è a metà tra fantasy e western, quella della *Torre nera* (che ovviamente ci riporta a Barad-dûr):

Gli hobbit andavano forte quando avevo diciannove anni [...] Ci sarà stata una mezza dozzina di Merry e Pippin a sguazzare nel fango dei campi di Max Yasgur durante il grande festival di Woodstock; i Frodo erano almeno il doppio e i Gandalf hippy neanche si potevano contare. *Il Signore degli Anelli* era popolarissimo e sebbene non fossi riuscito ad andare a Woodstock (che rimpianto), credo di poter dire di essere stato un hippie, almeno a metà. Perlomeno lo ero abbastanza da aver letto i libri di Tolkien ed essermene innamorato. I romanzi de *La Torre Nera*, come la maggior parte delle saghe fantasy scritte da quelli della mia generazione (*Le Cronache di Thomas Covenant* di Stephen R. Donaldson e *La Spada di Shannara* di Terry Brooks solo solo due dei molti), sono figli di quei libri.⁵

Ma ancora non si era lanciato nell'impresa:

Ma sebbene abbia letto Tolkien già tra il 1966 e il 1967, non mi misi subito a scrivere. Mi ero lasciato catturare (e con totalità commovente) dalla sua straordinaria immaginazione e dall'ambizione del suo narrare, ma volevo scrivere una storia mia mentre, se mi ci fossi messo allora, avrei scritto la sua. [...] Grazie al signor Tolkien, il ventesimo secolo aveva tutti gli elfi e i maghi di cui aveva bisogno.

[...] Poi, in una sala cinematografica quasi deserta [...], vidi un film diretto da Sergio Leone. Si intitolava *Il buono, il brutto e il cattivo* e prima ancora di essere arrivato a metà capii che quello che volevo scrivere era un romanzo che contenesse il senso della ricerca e la magia di Tolkien, ma avesse come scenario il West quasi assurdamente maestoso di Leone [...]

⁴ King 2015: 125 ss.

⁵ King 2013: VII.

Più che l'ambientazione, ciò che desideravo era l'elemento epico, le dimensioni apocalittiche⁶.

E ancora:

Credo comunque che già all'età di diciannove anni avessi riconosciuto la storia di Frodo e dei suoi sforzi per liberarsi dell'Unico Grande Anello come parto del secondo gruppo. Erano le avventure di una banda di pellegrini fondamentalmente anglosassoni in un'ambientazione mitologica dal sapore norvegese. Mi piaceva l'idea della ricerca – l'*adoravo*, in effetti – ma non avevo interesse né per i gagliardi campagnoli di Tolkien (non che non mi piacessero, anzi) né per le sue boschive ambientazioni scandinave. Se avessi cercato di dirigermi in quella direzione avrei sbagliato tutto⁷.

Da Tolkien, per esempio, riprende i Palantiri, o Pietre veggenti, sette sfere create dagli elfi e giunte nella Terra di Mezzo per mano di Elendil e suo figlio. Il *palantir* è una pietra dall'apparenza di una sfera di cristallo che permette a chi la osserva di comunicare, anche a grande distanza, con chiunque stia a sua volta osservandone una.

Così, nella *Torre nera*, avviene per le Sfere del buio, che sono 12 quanti i Guardiani, più una per la Torre nera stessa. Sono quasi tutte smarrite, e solo la Tredici Nera verrà trovata dal *ka-tet* di Roland in *I lupi del Calla*. Finirà in una cassetta di sicurezza sotto al World Trade Center e probabilmente verrà distrutta l'11 settembre 2001.

Ma prima della Torre nera c'è stato *The Stand*, o *L'ombra dello scorpione*. È qui il primo tentativo di King per un'epopea fantasy “con ambientazione americana”:

Non riesco proprio a capire come farlo. Poi... dopo che con mia moglie e i miei figli mi sono trasferito a Boulder, in Colorado, vidi un documentario sulla guerra chimico-biologica. Non ho mai dimenticato il raccapricciante filmato delle cavie da laboratorio che rabbriviscono, si scuotono e muoiono, il tutto in venti secondi o meno. Questo mi ha fatto ricordare l'incidente della fuoriuscita di sostanze chimiche nello Utah, che ha ucciso un gruppo di pecore. Mi sono ricordato di un giornalista che diceva: “Se i venti avessero soffiato dall'altra parte, c'era Salt Lake City”. In seguito, quest'incidente è servito come base per un film intitolato *La*

⁶ Ivi: XI.

⁷ Ivi: X.

notte del furore diretto da George C. Scott, ma prima che venisse proiettato, ero profondamente coinvolto in *The Stand*, scrivendo infine la mia epopea fantasy americana, ambientata in un America decimata dalla peste. Solo, al posto di uno hobbit, il mio eroe era un texano di nome Stu Redman, e invece di un Signore oscuro, il mio cattivo era uno spietato vagabondo e un pazzo soprannaturale di nome Randall Flagg. La terra di Mordor (“dove giacciono le ombre”, secondo Tolkien) è stata sostituita da Las Vegas⁸.

Per King, Flagg è analogo alle creature oscure di Tolkien, è

un Signore del Male che periodicamente ritorna a progettare le sue trame malefiche, non dissimilmente dai tolkieniani Morgoth e Sauron, e fa della seduzione degli uomini più deboli e prони al Male la sua arma principale, anche se Randall Flagg è, ne *L'ombra dello scorpione*, una presenza molto più insinuante di quanto non sia Sauron; mentre il Signore Nero resta protetto dalle mura di Barad-Dûr per tutta la durata del romanzo di Tolkien, Flagg ci viene presentato sin dall'inizio in movimento su una delle sterminate autostrade USA, con tanto di jeans e zainetto, quasi fosse un'incarnazione del male volutamente moderna e molto "stelle e strisce". Egli agisce in prima persona e non indirettamente come Sauron; ha spesso reazioni incredibilmente "umane", che lo rendono anche più inquietante del Signore Nero tolkieniano, che, barricato nella sua Torre e circondato da schiere di creature abiette, si rispecchia nella ben più classica iconografia medievale anglosassone⁹.

Come in Tolkien, in *The Stand* c'è un gruppo che si oppone all'oscurità. Eterogeneo nei due casi, sia nella compagnia dell'anello che nel “comitato” di Boulder. Ma anche qui è la carta fuori mazzo a determinare la vittoria: Tom, il ragazzo fragile di mente, il Tom di Dio, il portatore dell'anello che riesce a eludere l'occhio (anche qui!) di Flagg e salvare uno dei personaggi principali.

Infine, la malinconia. C'è sempre un addio, c'è sempre un ricordo che torna, e questa è forse la lezione più grande che King ha appreso da Tolkien.

Lo dirà, benissimo, uno dei personaggi di *It*, Bill Dambrough, alla fine della storia:

Si sveglia da questo sogno incapace di ricordare esattamente che cosa fosse, a parte la nitida sensazione di essersi visto di nuovo bambino. Accarezza la schiena liscia di sua moglie che dorme il suo sonno tiepido e

⁸ King 1991.

⁹ Ibid.

sogna i suoi sogni; pensa che è bello essere bambini, ma è anche bello essere adulti ed essere capaci di riflettere sul mistero dell'infanzia... sulle sue credenze e i suoi desideri. Un giorno ne scriverò, pensa, ma sa che è un proposito della prim'ora, un postumo di sogno. Ma è bello crederlo per un po' nel silenzio pulito del mattino, pensare che l'infanzia ha i propri dolci segreti e conferma la mortalità e che la mortalità definisce coraggio e amore. Pensare che chi ha guardato in avanti deve anche guardare indietro e che ciascuna vita crea la propria imitazione dell'immortalità: una ruota. O almeno così medita talvolta Bill Denbrough svegliandosi il mattino di buon'ora dopo aver sognato, quando quasi ricorda la sua infanzia e gli amici con cui l'ha vissuta¹⁰.

Bibliografia

OPERE DI J.R.R. TOLKIEN

SdA = *Il Signore degli Anelli*, trad. di Ottavio Fatica. Milano: Bompiani, 2023.

ALTRE OPERE E STUDI

KING, Stephen 1989. *Scheletri*, trad. di Bruno Amato *et al.* Milano: Sperling & Kupfer.

— 1991. *L'ombra dello scorpione. Edizione integrale*, trad. di Bruno Amato e Adriana Dell'Orto. Bompiani: Milano.

— 2013. *L'ultimo cavaliere*, trad. di Tullio Dobner. Milano: Sperling & Kupfer.

— 2015. *On writing: autobiografia di un mestiere*, trad. di Tullio Dobner. Milano: Frassinelli.

— 2017. *It*, trad. di Tullio Dobner. Milano: Sperling & Kupfer.

— 2023. *Stagioni diverse*, trad. di Andrea Cassini *et al.* Milano: Sperling & Kupfer.

L'autrice

Loredana Lipperini è una scrittrice, conduttrice radiofonica, attivista culturale e lettrice fedele di Stephen King, cui ha dedicato diversi workshop e cicli di lettura online. Ha un podcast, *Cose preziose*, coprodotto con Emons e fino al 2024 è stata conduttrice di *Fahrenheit* su Radio3. Tra i suoi romanzi, *L'arrivo di Saturno*, *La notte si avvicina*, la raccolta di racconti *Magia nera* (Bompiani), *Il segno del comando* (RaiLibri).

Email: loredana.lipperini@gmail.com

¹⁰ King 2017: 1200.





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'*euclatastrofe*: 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





Gritty Fantasy. *La Prima Legge* a confronto con il *legendarium* tolkieniano

Fabio Perinelli

Abstract

Nella *Prima Legge*, Abercrombie si colloca come erede della tradizione tolkieniana. Applica procedimenti simili a quelli di Tolkien: la ripresa di temi e personaggi canonici rielaborati da un punto di vista che pone in dialogo il classico e il moderno. La prospettiva di Abercrombie è ruvida e cupa, *grimdark*, spesso demistificante, a tratti caustica, ma senza abbandonare il tracciato del fantasy epico tolkieniano. Malgrado questo stretto rapporto, *La Prima Legge* non perde in originalità, né efficacia.

In The First Law, Abercrombie positions himself as an heir to Tolkien. He applies processes that are like Tolkien's, by proposing tropes and canonic characters that are reworked from a point of view that puts the classic and the modern in dialogue. Abercrombie's perspective is gritty and gloomy, grimdark, often demystifying, in places caustic, but it doesn't leave the tracks of Tolkien's epic fantasy behind. Despite this close relationship, The First Law is not diminished in originality nor efficacy.

Keywords

J. Abercrombie, J.R.R. Tolkien, Grimdark, Gritty fantasy, *La Prima Legge*.



Gritty Fantasy. *La Prima Legge* a confronto con il legendarium tolkieniano

Fabio Perinelli

1. L'orbita della *Prima Legge*

Di fronte ad un pubblico di fan, critici e detrattori, nel difendere la natura delle trilogie all'interno del genere fantasy, Abercrombie non esita a descrivere *Il Signore degli Anelli* come «the sun around which all epic fantasy orbits»¹. Sia che i romanzi fantasy moderni seguano un'orbita stretta e rischino di bruciarsi, sia che viaggino lungo un'orbita più larga per poi volgersi indietro senza allontanarsi mai troppo, è difficile non essere d'accordo. Nel leggere storie fantasy contemporanee è raro non riconoscere, al loro interno, scorci di Arda, che spesso, e per ammissione degli autori stessi, è il mondo secondario più influente su queste produzioni. Abercrombie si colloca in questo campo apertamente, nel suo blog, ripetendo diverse considerazioni sulla centralità dell'influenza tolkieniana nella sua fantasia e formazione. È anche notevole che quando questi cita l'influenza di altri scrittori, essi stessi trovino in Tolkien un modello da imitare o da osteggiare.²

La presenza titanica dell'astro tolkieniano la si ritrova nel corso di tutta la *Prima Legge*, prima trilogia abercrombiana, ma non è una presenza scomoda. Abercrombie sceglie di non opporsi ad essa nel nome della ricerca – difficile – di una totale indipendenza: sceglie, invece, di danzarci assieme. Rimaneggia e traduce, secondo la sua sensibilità, la presenza tolkieniana nel suo orizzonte del fantasy e in quello – presumibilmente, ma non necessariamente – dei suoi lettori. Lo fa principalmente sovvertendo tropi e aspettative canoniche nei confronti dei personaggi, ma anche con un tono delle voci narranti ed un uso del linguaggio molto specifico, volto ad ottenere un effetto ruvido e realistico.

Sempre nel suo blog, nel rispondere ad un critico che accusa *Il Richiamo delle Spade* di mancare di innovazione e di essere una lettura stimolante, ma

¹ Abercrombie 2007.

² G.R.R. Martin, su tutti, è il più evidente. Abercrombie, 2008. *Am I Genre Enough?*

vuota, che punta ad un sensazionalismo semplice con la crudezza del suo linguaggio, Abercrombie afferma di aver ricercato

a slantwise look at the cliches of the form from a more modern, cynical, realistic perspective, perhaps even a bit of a satirical riff on the form at times, but first and foremost a strong example of the form. I hope that I've got something to say about the ways that good and evil, power and violence are traditionally represented in fantasy, but at the same time I hope that above all what I've written is a cracking fantasy tale, and can be enjoyed purely on that level.³

In altre parole, Abercrombie si è proposto di scrivere una trilogia che si situa all'interno del genere fantasy senza romperlo ma dandogli una piega più contemporanea, figlia della propria epoca. Laddove *Il Signore degli Anelli* veniva scritto negli anni attorno alla Seconda Guerra Mondiale, fra il 1936 e il 1949⁴, *La Prima Legge* prende forma nei primi anni 2000. Non stupisce che, mentre i membri della Compagnia dell'Anello si trovano ad attraversare un mondo su cui incombe una guerra totale che poi esplose e lo devasta – fino all'Eucatastrofe finale – i personaggi della *Prima Legge* si muovono invece in un mondo grigio, fra interrogatori all'insegna della tortura, ribellioni inscenate e sgonfiate dall'interno, sprechi di risorse e vite umane per inutili principi territoriali, giochi di potere e denaro, unici indici della vera politica.

Sotto questa luce, le considerazioni di Tolkien sul rapporto fra applicabilità delle storie narrate ed allegoria calzano a pennello sulla *Prima Legge*, considerazioni quasi di certo incontrate da Abercrombie durante le sue riletture annuali del *Signore degli Anelli*⁵:

Ma io detesto cordialmente l'allegoria e tutte le sue manifestazioni e l'ho sempre fatto sin da quando sono diventato abbastanza grande e accorto da individuarne la presenza. Preferisco di gran lunga la storia, vera o finta, con la sua molteplice applicabilità al pensiero e all'esperienza dei lettori. Credo che molti confondano “applicabilità” con “allegoria”; ma una risiede nella libertà del lettore, l'altra nel predominio deliberato dell'autore. Naturalmente un autore non può restare del tutto indifferente alla propria esperienza, ma i modi che ha il germe di una storia di usare il terreno dell'esperienza sono estremamente complessi e i tentativi di

³ Abercrombie 2008a.

⁴ SdA: 9.

⁵ Abercrombie, 2008b.

definire il procedimento sono nel migliore dei casi ipotesi basate su indizi inadeguati e ambigui.⁶

L'applicabilità della trilogia di Abercrombie alla storia della seconda metà del Novecento è chiaramente lasciata alla libertà del lettore, ma l'influenza degli eventi storici che lo separano di mezzo secolo dalla pubblicazione del *Signore degli Anelli* risuona con forza. Per rendere questa prospettiva più contemporanea, cinica – ma non troppo – e realistica, ma senza sacrificare le linee guida del genere, Abercrombie fa delle precise scelte di tono, di temi e di tropi. Tutto ciò è messo a fuoco fin dalle prime righe del *Richiamo delle Spade*.

2. Fango e sangue

Un uomo, Logen, si trova a combattere a piedi nudi nel fango di una foresta. È armato di un'ascia ma non è in controllo della situazione: scivola, è confuso, si chiede dove siano i suoi compagni e per questo si giudica, lui che dovrebbe essere il loro capo. Le sue prime percezioni sono puzza – quella degli Shanka che lo circondano – e urla; la sua prima parola: «cazzo». Logen non viene presentato come un eroe in controllo: è goffo – si tradisce calpestando uno stereotipato ramoscello – si salva dalla lancia di uno dei suoi avversari mostruosi per un pelo, gettandosi a terra e rotolando nella vegetazione, e solo per un pelo riesce a finirlo. Tutto ciò soltanto per essere immediatamente coinvolto in un secondo combattimento ancora più rovinoso, che lo lascia letteralmente sospeso, *cliff hanging* per la propria vita. Si tratta di scene dove l'azione è centrale, con una buona dose di fango, dolore, dubbi, paura e un'attitudine terra terra ed allo stesso tempo ironica⁷ che poco ricorda – almeno apparentemente, per quanto riguarda quest'ultimo punto – una narrazione epica. Eppure Logen Novedita, presentato letteralmente faccia a terra, sorpreso lontano dai compagni, privo di stivali e delle sue armi e che non si ricorda dove tiene il suo coltello è uno dei protagonisti corali di quella che è una trilogia di romanzi epici, come definiti dall'autore stesso.⁸ La sua seconda parola, mentre dondola su un precipizio appeso ad una radice e con uno Shanka appeso a lui: «Merda».

⁶ SdA: 11.

⁷ «Che fortuna aveva avuto, ma d'altra parte Logen pensava che la fortuna fosse in debito con lui» (Abercrombie 2023: 15).

⁸ «If I hated epic fantasies it would have been a pretty strange decision to spend three years of my life writing one» (Abercrombie 2008b).

Fin dai primi attimi del romanzo *Abercrombie* mostra la ruvidezza del mondo secondario di cui scrive, lo fa sia nella scelta della scena – un brutale combattimento corpo a corpo tutt’altro che elegante, a base di armi che feriscono quasi involontariamente, pugni e denti – sia nel linguaggio utilizzato. Gli Shanka, creature umanoidi e ferali che molto ricordano gli orchi di Tolkien e la cui mostruosità è subito manifesta – sono più interessate ad uccidere che a salvare la propria pelle⁹ – vengono chiamate, da Logen, in maniera molto poco epica: “Testapiatta”. Difficile immaginare dei guerrieri di Arda, siano un Aragorn, un Boromir o un Eomer – personaggio più vicino a Logen dato che ne condivide parzialmente la furia sanguinaria nei Campi di Pelennor – fare lo stesso.

Mentre la narrazione si sviluppa e nuovi personaggi si aggiungono all’arazzo della *Prima Legge*, la ruvidezza della voce narrante di Novedita si declina in altri punti di vista, senza però perdere il suo taglio. Seguendo Sand dan Glotka si percepiscono il suo continuo dolore, il suo cinismo affilato e una morbosa tendenza a soffermarsi sui dettagli più scatologici del proprio corpo e di quello delle vittime dei suoi interrogatori, entrambi torturati. Con Jezal si assiste ad un’arroganza che cela a malapena un’insicurezza profonda e una meschinità viziata. Ferro Maljinn non ha peli sulla lingua e non si cura di mediare la propria brutalità, e lo stesso vale per Mastino, il cui punto di vista spesso risulta più simile a quello di un animale che ad un essere umano. Il narratore, legato alla prospettiva dei personaggi, non risparmia insulti e imprecazioni, né sfugge a scene dettagliate di violenza, di sesso esplicito, o dal descrivere realtà umane a prescindere da quanto viscerali esse possano essere considerate. Preponderante prima di ogni scontro, ad esempio, è la paura, descritta minuziosamente e con tutti gli elementi poco gloriosi che ne risultano – la vescica di Mastino si fa sentire prepotentemente durante ogni attesa per il combattimento.

In queste scelte di linguaggio e di messa a fuoco l’orbita abercrombiana è lontana dal sole tolkieniano. L’autore stesso ne parla molto, anche di fronte alle critiche, come di una scelta cosciente volta ad ottenere un senso di verisimilitudine¹⁰ più che per sensazionalismo, accusa da lasciare alle critiche di un tradizionalismo semplicistico e superficiale, da cui l’autore si difende con decisione¹¹.

⁹ *Abercrombie* 2023: 16.

¹⁰ «Grit can give the reader the sense that they are dealing with something true. Something honest. Is it the only route to verisimilitude? No. But it’s an entirely valid one» (*Abercrombie* 2013a).

¹¹ *Abercrombie* 2011.

Abercrombie non lesina anche una buona dose di ironia rivolta ai suoi personaggi, e in questo, seppur con un tono più tagliente, non è distante dal Tolkien dello *Hobbit*. Basti pensare al tono ironico del narratore nei confronti di Bilbo – ma non solo – soprattutto nei primi due capitoli del romanzo, simboleggiato dal suo lamentarsi, per citare un esempio, di essere partito con troppa fretta e di essersi dimenticato a casa il fazzoletto al principio di un'avventura volta a rubare il tesoro di un drago – e quindi, almeno in quanto ad aspettative epiche, degna di un tono più solenne, o perlomeno di preoccupazioni più pressanti. Oppure all'ironia allo stesso tempo più affascinante e tetra – anche qui, fra tante – delle considerazioni di Frodo e Sam sulle “Scale di Cirith Ungol” di fronte a quella che temono essere la disfatta ormai prossima della loro avventura – e quindi del mondo intero. Anche di fronte a tale oscurità, come Shippey fa notare, Sam prima e Frodo poi trovano la forza di fare commenti comici¹², che non abbassano il tono cupo della circostanza ma, al contrario, per contrasto lo rendono più forte, contribuiscono al senso di realismo dello scambio, e danno una forma concreta ad un tipo di coraggio che, come osservato da Shippey, non cede alla disperazione, perché non ha bisogno della convinzione della vittoria per tirare avanti, e che così resiste anche di fronte a quella che sembra una fine inevitabile¹³.

Quella di Abercrombie è un'ironia simile, spesso rivolta dai personaggi a sé stessi, ma è più aspra e altrettanto spesso è priva di questo orizzonte di coraggio. È il caso di Glotka e il suo odio verso le scale¹⁴, barriera che inevitabilmente porta in primo piano la sua menomazione a seguito delle torture Gurkhul. Che sia proprio un torturato a torturare è allo stesso tempo ironico e terribile – e a maggior ragione per dei motivi che trova inutili: Glotka stesso si chiede perché lo faccia nel preciso momento in cui entra in scena. È anche l'ironia del mercenario Cosca, che sembra non prendere sul serio la morte come non prende sul serio le sue alleanze – e non ne fa mistero, ma anzi, quasi un

¹² «“E la gente dirà: ‘Parlateci di Frodo e dell’Anello!’ E dirà: ‘Sì, è una delle mie storie preferite. Frodo era molto coraggioso, vero, papà?’ ‘Sì, ragazzo mio, il più celebrissimo degli hobbit, scusa se è poco.’” “Scusa se è troppo,” disse Frodo e scoppiò a ridere [...] “Sai una cosa, Sam?” disse. “Ascoltarti mi rende felice come se la storia fosse già scritta. Ma hai tralasciato uno dei personaggi principali: il prode Samplicio.”» (SdA: 756).

¹³ Shippey 2001: 154.

¹⁴ «Se avessero chiesto a Glotka di scegliere una persona a caso da torturare, avrebbe certamente scelto chi aveva inventato le scale» (Abercrombie 2023: 24).

punto d'orgoglio¹⁵. O, ancora, quella più sobria e stanca di Logen, pronto a cogliere e sfottere i propri errori ma anche di ridere in faccia alla morte.

La ruvidezza della *Prima Legge*, tuttavia, non si limita al tono tagliente della narrazione, né alla prospettiva disincantata dei personaggi: ha radici nella loro natura, e nella trama stessa della trilogia.

3. Il re che sarà

Jezal è forse il personaggio che fra tutti ha più le caratteristiche di un protagonista canonico. La sua, infatti, è la storia di un romanzo di formazione: giovane dalle scarse capacità, viene preso sotto l'ala protettrice di un maestro (un mago, per giunta) che lo istruisce per diventare il futuro re del regno – dell'Unione, in questo caso. La sua storia riecheggia quella di Wart del *Re che Fu, il Re che Sarà* di T.H. White. Nei panni di Merlino, che vive al contrario, c'è Bayaz, che sembra vivere da sempre: è antico e misterioso, dal carattere forte e severo. Abercrombie, tiene il lettore inizialmente all'oscuro del piano del mago di porre Jezal alla guida dell'Unione, e questo è il primo passo per sovvertire il canone. Nel delinearsi all'orizzonte il futuro di Jezal, tutta la presentazione del ragazzino come arrogante, insicuro e meschino – con cui comunque è possibile simpatizzare, almeno in qualche tratto –, costruita lungo l'interezza del primo volume della trilogia, viene ricontestualizzata dal lettore. Jezal appare come l'opposto del prototipico “buon re”.

Jezal non è il legittimo erede al trono nascosto alla nascita e dimenticato, né un bastardo del re – diceria legittimante creata ad hoc da Bayaz – a cui può spettare il trono una volta che i due eredi diretti sono morti. Al contrario di Wart, non ha vissuto un'infanzia umile ma all'ordine degli eccessi e del nepotismo, è membro di una famiglia nobile e non gli è mai mancato nulla, cresciuto padrone di un'arroganza viziata e mai messa alla prova. Quando dovrà effettivamente mostrare il suo valore agli occhi dell'Unione – nel torneo della Contesa – sarà grazie al suo maestro che vincerà gli scontri ma non per i suoi insegnamenti – Bayaz a quel punto non lo ha ancora scelto come pupillo. Vincerà invece perché il mago lo controllerà come un vero e proprio burattino, presagio del suo destino. Quando gli insegnamenti del mago hanno inizio, fra loro non si instaura il rapporto fra un mentore attento ed uno studente via via più interessato: questo è quello che accade fra Wart e Merlino, che malgrado le sue stranezze cerca genuinamente di istruire il giovane, anche con le iconiche esperienze pratiche di trasformazione – in oca e formica su tutte. Al contrario, Bayaz si assume il

¹⁵ Ivi: 501.

ruolo di insegnante durante un viaggio che porterà lui ed un gruppo di compagni ai confini del mondo. In quest'ottica, l'istruzione di Jezal pare una missione secondaria a quella principale di recuperare il Seme, antica arma che permetterebbe a Bayaz di fermare la minaccia di Khalul, suo antico rivale. Jezal è uno studente annoiato e disinteressato ma tale è anche il maestro, il cui unico scopo – si scopre a breve – è quello di coprire Jezal di una patina di nozioni storiche e dogmatiche che diano l'illusione di una conoscenza e lo rendano leggermente più adatto al ruolo che gli prefigura. Al contrario, Wart fa esperienza di concetti morali e politici e va formandosi in rapporto o in opposizione ad essi, e così va creandosi il futuro Artù. Bayaz non sceglie Jezal per la sua nobiltà d'animo ma per la sua arrogante ingenuità e per la facilità con cui potrà controllarlo. Sulla lunga strada che porta il gruppo riunito dal mago a Shabulyan – isola proibita e quasi dimenticata dove si dice sia custodito il Seme – Jezal impara effettivamente qualcosa ma non dal suo mentore arcano. È Logen, il berserker che perde il senno, con il suo supporto e spesso la severità che rivolge a Jezal – ma soprattutto con la goffa ma efficace empatia con cui tenta di familiarizzare con i compagni di viaggio – a riuscire a trasmettergli, almeno in parte, cosa significhi vivere lontano dai palazzi di Adua – capitale del Regno – e dalla ricca sicurezza di una famiglia nobile. Bayaz sopravvaluta quanto il futuro re sia malleabile, reso un poco più sicuro di sé da queste esperienze di viaggio, ma non ha importanza. Per quanto Jezal voglia osteggiarlo, Bayaz ha un potere enorme – arcano, politico, economico – e opporglisi risulta impossibile.

Durante la risoluzione dell'*Ultima Ragione dei Re* il mago rivelerà a Jezal ciò che pensa di lui, e perché lo ha scelto: una rivelazione che chiude il giovane ormai reso un re fantoccio nella morsa della trappola che gli è stata tesa. È una circostanza diametralmente opposta a quella di un mentore merliniano, i cui insegnamenti sono volti a liberare e permette al proprio pupillo di muoversi, indipendente, nel futuro, nella speranza che possa regnare giustamente – specialmente nel caso di Wart – anche senza la sua guida. L'oppressione di Bayaz, al contrario, è muscolare, totale, e simboleggiata nel concreto dallo stivale con cui schiaccia a terra la testa di Jezal¹⁶.

Attraverso questa interazione fra maestro e pupillo, la sovversione del canone si riversa su tutto il passato storico del mondo secondario. Jezal infatti non è l'unico pupillo preso sotto l'ala di Bayaz ma è l'ultimo di una serie di figure di cui il mago si è servito durante secoli di consolidazione dell'Unione, ogniqualvolta si fosse verificata una crisi o avesse avuto bisogno di una figura per agire alla luce del sole. E così la patina di gloria e di mistero che avvolge le

¹⁶Ivi: 1377.

statue della Via del Re nell’Agriont – fortezza nel cuore di Adua, e quindi cuore del regno – crolla. Harod il Grande, per ammissione di Bayaz stesso, era «un irriducibile codardo, e un testone! Quell’idiota non riusciva neppure a vestirsi senza il mio aiuto!»¹⁷ Bayaz mostra di essere, a poco a poco nel secondo e terzo volume, un mentitore seriale. Difficile credergli, ma altrettanto difficile credere alle cronache dell’Unione che vedono Harod come un grande re guerriero dall’arguzia politica, non con Bayaz a fianco.

4. Cedere all’Anello

In questo rapporto fra Jezal e il mago la bilancia pende unicamente dalla parte di Bayaz: uno è un re fantoccio, l’altro il suo burattinaio. Ma questa asimmetria non si limita a loro due: vale per l’intera trilogia. Il mago non solo è la figura più potente vicina alla narrazione: è anche l’unico ad avere una vera libertà di azione, e non si fa scrupoli nel cercare di raggiungere i suoi scopi. In quest’ottica, Abercrombie sembra essere rimasto affascinato e aver sviluppato un *what if?* tolkieniano.

“Perché non prendi tu l’Anello?”

“No!” gridò Gandalf, balzando in piedi. “Con quel potere il mio sarebbe troppo grande e terribile. E su di me l’Anello acquisterebbe un potere ancor più grande e micidiale.” Gli occhi lampeggiavano e il viso era acceso da un fuoco interiore. “Non mi tentare! Non voglio diventare come l’Oscuro Signore. L’Anello tocca il mio cuore con la pietà, pietà per la debolezza, e il desiderio di avere la forza per compiere il bene. Non mi tentare! Non oso prenderlo, neanche per custodirlo, inutilizzato. Troppo grande sarebbe la voglia di avvalermene per le mie forze. Ne avrei tanto bisogno. Grandi pericoli mi si prospettano.”¹⁸

Bayaz è privo di questi scrupoli. Al contrario di Gandalf, ha meditato e complottato per secoli per procurarsi l’Anello del Cerchio del Mondo. Abercrombie crea così un personaggio che dapprima sembra corrispondere all’archetipo del mago saggio, ma che passo dopo passo risulta sempre più compromesso fino a rivelare ciò che è davvero: un potente privo di scrupoli, uno per cui il fine giustifica i mezzi e questo fine è il suo potere. In altre parole, un anti-Gandalf. Le due figure hanno tratti simili. Bayaz è antico, misterioso,

¹⁷ Ivi: 1248.

¹⁸ SdA: 75.

dal temperamento deciso e talvolta tempestoso. Lo stesso si può dire di Gandalf. Entrambi, chiaramente, sono considerati maghi o stregoni nel proprio mondo secondario – per quanto Bayaz faccia uso di poteri magici molto più pirotecnici e brutali di Gandalf. Entrambi sono gli organizzatori, le menti dietro ad un lungo viaggio epico. Gandalf sceglie Bilbo come scassinatore e lo spinge a partire con sé e i nani verso la Montagna Solitaria, decenni dopo convince Frodo a partire per portare l’anello a Valforra, e da lì verso Mordor. In *Non prima che siano impiccati*, Bayaz fa sì che Jezal lo segua nel suo viaggio alla ricerca del Seme, assolda Fratel Pielungo per guidarli, si fa raggiungere da Logen Novedita e chiede a Yulwey – altro membro dei magi – di trovare e portargli la mezza demone Ferro Malinn. Già nella scelta dei propri compagni di viaggio e nel metodo di formazione del gruppo, tuttavia, si intuisce la differenza fra i due maghi. Gandalf stuzzica in Bilbo – pur spingendolo fermamente – il desiderio di partire, poi convincerà Frodo, con la storia dell’Anello, ad iniziare il suo viaggio; nessuna delle due è una scelta imposta, e proprio in virtù di questa natura libera il viaggio di entrambi può svolgersi in maniera positiva. È per questo che il cammino li farà crescere, resistere alle circostanze avverse ed infine avere successo – con tutte le complessità delle rispettive avventure. Al contrario Bayaz assolda e usa coercizione per spingere, seppur spesso celatamente, alla partenza.

Differenza ancora più evidente: entrambi i viaggi – della *Prima Legge* e del *Signore degli Anelli* – iniziano con l’obiettivo di salvare il mondo. In un caso un’arma terribile va distrutta, nell’altro la si sta cercando. In un caso l’obiettivo manifesto corrisponde alla verità, nell’altro è una verità contraffatta, conseguenza di un’opinione, frutto di un desiderio personale. Bayaz afferma di stare cercando il Seme al fine di avere la forza necessaria per compiere il bene, per salvare il mondo da un Oscuro Signore, ma quando la facciata delle sue menzogne crolla è chiaro le sue motivazioni sono più melmose. È difficile capire se abbia scelto di usare il Seme per fermare Khalul e i suoi mangiatori prima che conquistino il mondo o se l’abbia fatto per risolvere una volta per tutte un’antica questione personale e una grave minaccia nei suoi confronti. È molto conveniente, per Bayaz, che questi due obiettivi si allineino così apparentemente bene. Di certo il suo odio, la sete di vendetta e il timore nei confronti di Khalul sono evidenti. Il Secondo Mago è un (altro) Saruman, ci è dato da intendere. Khalul, storico nemico di Bayaz, ha rotto la seconda legge di Euz: «È proibito mangiare la carne degli uomini»¹⁹. Contravvenendo a questa regola, egli spinge i suoi seguaci al cannibalismo, rendendoli Mangiatori: creature che di umano sembrano conservare ormai solo l’aspetto, quasi

¹⁹ Abercrombie 2023: 176.

immortali e dai poteri sovranaturali. È proprio la crescita in numero delle Cento Parole, i Mangiatori di Khalul, ad inquietare Bayaz, che nella sicurezza della sua biblioteca sperduta nel nord del Cerchio del Mondo sa che il passato verrà a cercarlo. Per questo, conscio che la bilancia del potere a quel punto pende per il suo avversario, organizza il viaggio a Shabulyan, dove si dice che Juvens – maestro di Bayaz – abbia custodito il Seme con i suoi fratelli. Di fronte alla brutalità dell'impero Ghurkul sotto la guida di un imperatore spietato e del disumano Khalul, è un piano che inizialmente convince il lettore: lo scopo è trovare gli strumenti per opporsi ad un oscuro signore, disumanamente crudele. È per questo che il rifiuto amareggiato di Bayaz nei confronti di Zacharus, quinto membro dei magi, che cerca di distogliere il mago dalla ricerca del Seme offrendosi di combattere Khalul al suo fianco, risulta sinistro e terribile, ma ancora credibile. Quando Zacharus lo mette in guardia sulla malvagità del Seme – che qui sembra avere volontà propria, proprio come l'Anello – le argomentazioni di Bayaz riecheggiano quelle di Saruman:

Gli occhi del Primo Mago scintillarono di un bagliore glaciale. “Forse la colpa è mia” sussurrò, “ma mia sarà anche la soluzione...”

“Pensi che Euz pronunciò la Prima Legge per capriccio? Pensi che Juvens abbia relegato questa cosa ai confini del Mondo perché la riteneva sicura? È... è malvagia!”

“Malvagia?” Bayaz sbuffò, sprezzante. “Una parola per bambini. Una parola a cui ricorrono gli ignoranti per designare quelli che non la pensano come loro. Pensavo avessimo superato da secoli simili concetti”²⁰.

Bayaz viene accusato di star utilizzando l'Unione come proprio strumento come Khalul sta facendo di Gurkhul. Non giova alle argomentazioni di Zacharus che il Primo Mago ribatta dicendo che vale lo stesso per lui e l'Antico Impero – che il gruppo sta attraversando. Zacharus ha anche rifiutato di aiutare Bayaz, secoli or sono, quando Khalul era ancora affrontabile. Agli occhi del lettore, insomma, nessuno dei magi risulta pulito.

Da lì il viaggio attraverso il Cerchio del Mondo continua, diametralmente opposto a quello della Compagnia dell'Anello. Come accennato, Bayaz e i suoi partono per una *quest* destinata a recuperare un'arma potentissima con l'intenzione di usarla. I nove viaggiatori che lasciano Valforra partono portando con sé quell'arma con l'obiettivo di distruggerla. Era Tolkien stesso a invertire il viaggio archetipico, movimento alla radice del *Signore degli Anelli*. Invertendo nuovamente, Abercrombie torna ad allinearsi con il canone della

²⁰ Ivi: 698.

cerca – del Graal per menzionare la più classica – ma non è una scelta casuale, né banale. *La Prima Legge* viaggia qui ancora lungo un'orbita vicina al *Signore degli Anelli*.

La missione di Bayaz e dei suoi compagni, infatti, alla fine non ha successo. Mentre rovistano fra le rocce dell'isola alla ricerca del Seme, mentre ragionano sulle parole degli spiriti con cui Logen ha comunicato nella speranza di risolvere l'enigma dell'arma, il lettore aspetta – di fronte all'apparente disfatta della missione – una svolta: l'intervento di un Gollum che – malgrado sia mosso dalla propria corruzione – risolva la situazione. Tuttavia, Abercrombie non concede alcuna via d'uscita. L'arma non viene trovata, il viaggio è stato inutile, il gruppo è costretto a ripercorrere la lunghissima strada che lo ha portato lì con la coda tra le gambe: un fallimento totale.

Proprio qui il dialogo fra *Il Signore degli Anelli* e *La Prima Legge* si rifà vivo. Quando il Seme viene infine trovato si scopre che era custodito là dove il viaggio è iniziato: a casa, sotto il naso del Primo Mago – nel Palazzo del Creatore al centro di Adua, dove Bayaz si reca con Novedita, Jezal e Glotka prima della partenza. Forse Bayaz non ha la lucidità mentale di Gandalf, forse è soffocato dalla propria arroganza e dalle proprie ansiose ricerche e così non riconosce che questo antico e potente artefatto è sotto ai propri occhi, nascosto nella gigantesca mappa al centro del Palazzo del Creatore. Verrebbe da dire, stiracchiando un poco la metafora: in una busta sulla mensola del camino, o almeno nell'equivalente ipertroficamente epico del primo mago.

Poco dopo, alla fine della battaglia di Adua e della trilogia, Bayaz ribalta il rapporto di potere fra sé e Khalul e le differenze fra i due sembrano scomparire. Bayaz cede alle promesse dell'Anello abercrombiano, e anche lui rompe una legge, la Prima: «È proibito toccare direttamente l'Aldilà»²¹. Così, entrambi si mostrano come Oscuri Signori. Bayaz stesso ha un Mangiatore al suo servizio – Yoru Sulfur. E forse è il suo, di passato, ad essere il più oscuro e corrotto. I ricordi di Yulwei, infatti, discordano con quelli di Bayaz, soprattutto per quanto riguarda la morte di Kanedias e di sua figlia Tolomei – Bayaz sostiene che Kanedias abbia gettato Tolomei, sua amante, dal palazzo del Creatore, e che poi lui sia riuscito a vincere e a far cadere il padre. Yulwei sostiene di aver visto cadere prima Kanedias, e quindi sarebbe stato Bayaz ad uccidere la ragazza. Alla luce di tutto ciò, la morte stessa di Juvens, maestro di Bayaz e Khalul, viene avvolta da una coltre di dubbio, focale punto oscuro della *Prima Legge*.

Bayaz, inoltre, si compiace di questo nuovo potere, e animato di un'arroganza che ora si permette di mostrare apertamente rifiuta gli scrupoli di

²¹ Ivi: 176.

Ferro e rivendica le sue azioni. La donna gli contesta l'uso del Seme, con il quale il mago ha rilasciato a Adua l'equivalente nel Cerchio del Mondo di una deflagrazione atomica per liberarsi dei mangiatori di Khalul. Le conseguenze arcane di tale azione sono ora terribilmente evidenti – proprio come ad Aulcus, antica città devastata dal Seme che il gruppo attraversa durante il viaggio verso Shabulyan: una malattia consumante assale i cittadini della capitale dell'Unione, che molto ricorda l'esposizione a forte radioattività. Nello scambio fra i due, Abercrombie chiude il cerchio del grande inganno di Bayaz, mostrandolo per ciò che è davvero. Nel farlo, ribalta il titolo stesso della trilogia, in una mossa che è manifesto delle sue intenzioni autoriali:

“Se davvero senti le creature dell'Aldilà, ricorda che sono fatte di menzogna.”

“Non sono le sole. Vogliono che infranga la Prima Legge. Come hai fatto tu.”

“Questo dipende dai punti di vista.” L'angolo della bocca di Bayaz si piegò in un'espressione fiera. Come se avesse realizzato qualcosa di eccezionale. “Io ho moderato le discipline di Glustrod con le tecniche del Sommo Creatore, e ho usato il Seme come motore per la mia Arte. I risultati sono stati...» Prese un lungo respiro di soddisfazione. “Be', c'eri anche tu. È stato anzitutto un trionfo di forza di volontà.”

“Hai alterato i sigilli. Hai messo il mondo in pericolo. I Rivelatori di Segreti...”

“La Prima Legge è un paradosso. Ogni volta che alteri qualcosa, attingi al mondo sotterraneo, e questo comporta sempre dei rischi. Se ho superato qualche limite, è stato soltanto quello della portata del fenomeno. Il mondo è salvo, no? Non ho intenzione di chiedere scusa per l'ambizione delle mie idee.”

“Stanno seppellendo uomini, donne e bambini in fosse da cento cadaveri ciascuna. Proprio come ad Aulcus. Questa malattia... si è diffusa per colpa nostra. È questa l'ambizione, allora? Scavare fosse sempre più grandi?”

Bayaz fece un cenno indifferente con la testa. “Un inaspettato effetto collaterale. Il prezzo della vittoria, temo, è lo stesso sia oggi che nei Tempi Antichi, e sempre lo sarà.” La fissò negli occhi, e c'era una minaccia nel suo sguardo. Una sfida. “Ma se anche avessi infranto la Prima Legge, che succederà? Quale corte mi giudicherà? Quale giuria? Libererai Tolomei dall'oscurità affinché ne porti la prova? Andrai a scovare Zacharus perché legga l'accusa? Trascinerai Cawneil dai confini del Mondo perché stabilisca la sentenza? Oppure richiamerai il grande Jovens dalla terra dei morti affinché pronunci il verdetto? Non credo proprio. Io sono il Primo Mago. Sono l'ultima autorità esistente e dico... di aver agito per il bene.”

“Tu? No.”

“Sì, Ferro. Il potere giustifica ogni mezzo. Questa è la mia prima legge, e anche l’ultima. L’unica che riconosca”²².

È facile immaginare come un discorso molto simile lo avrebbe potuto pronunciare Saruman sulle macerie di Barad-dûr, con l’Unico Anello al dito, dopo aver devastato e soggiogato l’intera Terra di Mezzo per arrivare lì. Il finale della *Prima Legge* è uno degli incubi possibili di Arda. Non solo la vittoria a Adua è una di quelle che Elrond descriverebbe amaramente come una vittoria inutile²³, ma non è nemmeno una vittoria completa, si rivela una sconfitta: lo scambio di un tiranno per un altro. Il mago saggio a cui archetipicamente i personaggi – e i lettori – possono affidarsi viene smascherato per un individuo tirannico e brutale, proprio perché in possesso di un terribile potere. Ancora una volta, gli effetti di questo ribaltamento non si limitano al singolo personaggio. Gettano luce su un’altra dimensione caratteristica del fantasy epico fortemente tolkieniano: la storia stessa del mondo secondario.

5. Abissi svuotati

Quando Elrond rivela a Bilbo e ai nani che Orcrist e Glamdring sono state forgiate a Gondolin, città elfica distrutta molti secoli prima in antiche guerre²⁴, o quando al Consiglio a Valforra dice:

Ricordo bene lo splendore dei loro vessilli, [...] mi rammentava la gloria dei Giorni Antichi e le schiere di Beleriand, coi tanti capitani e principi a raccolta. Non così tanti tuttavia, non così belli come quando distrussero Thangorodrim e gli Elfi ritennero che il male fosse annientato per sempre, e non lo era²⁵.

Il lettore condivide la sorpresa di Frodo, posto di fronte all’abisso temporale che separa il presente da quell’antico passato, a cui il mezzelfo lì in carne ed ossa ha partecipato. Elrond sta parlando di come i vessilli dell’Ultima Alleanza alla fine della Seconda Era gli ricordassero quelli ancora più antichi

²² Ivi: 1362.

²³ «Ho visto tre ere a Occidente del mondo, e molte sconfitte, e molte vittorie inutili» (SdA: 265).

²⁴ LH 54.

²⁵ SdA: 265.

delle schiere che combatterono Morgoth alla fine della Prima, in giorni ancora più gloriosi. Il presente dei romanzi tolkieniani è il proseguo di una storia iniziata moltissimo tempo prima²⁶, ne riecheggia i temi, le sconfitte e le vittorie, ma mano a mano che il tempo passa sembra che queste siano meno intense, solo un'ombra di quelli del passato. L'effetto di prospettiva suscita meraviglia e stuzzica la fantasia, donando al mondo secondario tolkieniano un affascinante effetto di profondità. Abercrombie si muove in un terreno simile: anche nei suoi romanzi i personaggi dell'antico passato si fanno vivi nel presente del mondo secondario. Così come Frodo di fronte a Elrond, i personaggi della *Prima Legge* reagiscono con meraviglia alla ricomparsa di Bayaz. È tradizione, ad Adua, tenere un posto libero al Concilio Ristretto, l'organo politico che di fatto controllerebbe l'Unione al posto del re, per il Primo Mago, scomparso da secoli. Proprio per questa assenza si tratta solo ormai di una tradizione. Lo stupore, quando la leggenda esce dagli angoli del mondo e torna a farsi viva nella capitale, è forte, e la pretesa di Bayaz viene accettata come reale solo dopo molto discutere e una pirotecnica dimostrazione arcana della distruzione della sedia dell'Arcilettore Sult.

Durante il viaggio per recuperare il Seme, il gruppo di viaggiatori attraversa il Vecchio Impero e, contro voglia, le rovine di antichi conflitti. Ad Aulcus, capitale del Vecchio Impero, assistono a quelli che di fatto sono i resti della storia del loro mondo: la carcassa di una città devastata da un conflitto titanico che l'ha anche magicamente congelata nel tempo e che ancora brulicante di Shanka. I personaggi ammirano meravigliati le gigantesche rovine immaginando la gloria dei tempi passati in cui la città era florida, prima di essere attaccati all'improvviso dai Testapiatta. Tutto questo ricorda, per molti versi, il passaggio della Compagnia dell'Anello a Moria.

Sempre nello stesso viaggio Bayaz e Malacus Quai, suo allievo, si alternano nel narrare gran parte delle vicende antiche del Cerchio del Mondo a Jezal, Ferro e Logen. Il mago non solo ha partecipato a parte di esse ma è anche lì presente e dà la sua versione dei fatti. Come ad Arda, infatti, anche nel mondo secondario di Abercrombie esiste uno scontro antico e mitologico, di dimensioni titaniche e le cui conseguenze cambiano forma alle terre. È un mito che riecheggia di temi biblici e mitologici, ma è notevole che, pur nella similitudine delle tematiche fra il mondo secondario abercrombiano e quello tolkieniano, questa sorta di mito originario mostri già una differenza di punto di vista e di scala. Il primo è disilluso, la seconda molto ridotta.

²⁶ Sam e Frodo stessi ne sono consapevoli sui gradini di Cirith Ungol. Cfr. SdA: 756.

Euz, figura principale del pantheon della *Prima Legge*, è considerato «L’onnipotente Euz, annientatore di demoni, creatore di portali, padre del Mondo»²⁷. È lui ad aver combattuto con i demoni che nei tempi antichi imperversavano nel mondo secondario, ad averli vinti e sigillati sottoterra, lontani dalla superficie, ad aver dato così forma al Cerchio del Mondo e – per mantenere questo nuovo equilibrio – ad aver stipulato le due leggi.

Tuttavia, è evidente che la figura di Euz è ontologicamente differente dell’Eru tolkieniano – anche se è curiosa l’assonanza. Euz sarà pure il “padre del Mondo”, ma andrebbe aggiunto: per come lo si conosce oggi. Un mondo in cui egli ha agito già esisteva; per quanto caotico ed infestato dai demoni era vivibile al punto da permettere, ad esempio, a nuovi esseri umani di nascere e riprodursi. Euz ha poteri simili a quelli di un dio, ma non è tale. È un mezzo demone, e perciò figlio di due genitori: uno demoniaco, uno umano. Il lettore non può che chiedersi: chi ha creato entrambi? O, perlomeno, la parte umana di quell’antico passato? È chiaro quindi che, malgrado i suoi titoli, Euz non sia un dio creatore – è, se proprio, il secondo dei suoi figli ad avere quel titolo, ma anche questi è molto lontano dall’origine del mondo – e ciò getta dubbi anche sulla sua onnipotenza.

In maniera molto più vicina ad Eru, invece, dopo aver compiuto queste gesta Euz abbandona il mondo e lo lascia ai suoi figli – Glustrond, Bedesh, Kanedias e Jovens, almeno due dei quali Bayaz, presente a questo racconto, ha conosciuto molto bene – con l’ordine di portarvi ordine, dopo aver donato a tre di loro l’Arte²⁸.

La situazione che va a crearsi nella storia antica del Cerchio del Mondo riecheggia, in questo, quella dell’Arda della Prima Era: diverse figure mitologiche – i Valar e i figli di Euz, in questa comparazione – vivono o visitano concretamente il mondo secondario – in alcuni casi prima di allontanarsene. Alcuni personaggi dei romanzi li hanno conosciuti di persona, e vivono per raccontarlo. I magi abercrombiani inoltre sono parzialmente simili ai Maiar tolkieniani nella dimensione in cui sono al servizio di esseri più potenti di loro, talvolta loro maestri, ed hanno poteri simili. Come già detto, Bayaz, che riveste il ruolo archetipico del mago-guida di questa storia, fa parte di questo gruppo. I figli di Euz poi entrano in conflitto con Glustrod – figlio minore, geloso del non aver ricevuto doni – in una guerra che devasta il mondo, così come i Valar combattono Morgoth. Questo scontro continua e si ripresenta poi in un passato più prossimo alla narrazione, nonché in scala minore: la Seconda Era che si conclude con la Battaglia dell’Ultima Alleanza, e la lotta fra i magi e Kanedias,

²⁷ Abecrombie 2023: 533.

²⁸ Ivi: 534.

accusato di aver ucciso Juvens, vede i primi vittoriosi. Nella storia dei romanzi, infine, questo conflitto si ripresenta ancora, e ancora in dimensioni minori, semplificando al limite fra due Maiar – Gandalf e Sauron – o due magi – Bayaz e Khalul.

Più *La Prima Legge* si sviluppa, tuttavia, più lo sguardo dei due autori al passato si mostra diverso, soprattutto alla luce delle rivelazioni sulla figura del Primo Mago. Abercrombie non lascia spazio al mito: troppe cose, nelle narrazioni, non quadrano, e la vetrata dell'epica antica inizia a cadere a pezzi. Basti pensare che gran parte della disillusione rispetto al passato del Cerchio del Mondo nasce dal fatto che Bayaz, che ha partecipato a quegli eventi – ha avuto sia Juvens che Kanedias come maestri, ed ha avuto una relazione con la figlia del secondo – si rivela un mentitore seriale e privo di scrupoli, un burattinaio di re e falsificatori di eventi, la cui versione dei fatti diventa sempre meno attendibile.

Abercrombie sembra dire che tutto ciò che è stato raccontato di quegli anni è probabilmente una verità rimaneggiata, reinterpretata, frutto di menzogne volte al beneficio personale. In questo è estremamente lontano da Tolkien. Come visto in precedenza, il punto di partenza è simile; il risultato, opposto. Più il tempo passa più il Primo Mago si dimostra come un normalissimo essere umano che dispone di troppo potere, con i suoi egoismi, le sue incertezze, i suoi sbagli e la sua crudeltà. Nessuna grande figura del passato, implica Abercrombie, reggerebbe la patina epica di cui è stata ricoperta una volta conosciuta da vicino. È una prospettiva spietata, ma anche sobria, che colloca la *Prima Legge* fuori dalla dimensione mitica che ha la narrazione della Terza Era di Arda e quelle ad essa precedenti.

In questo mondo grigio e privo di certezze, al lettore rimane da chiedersi come verranno raccontate le terribili azioni di Bayaz ad Adua, l'incoronazione di Jezal, la vittoria su Gurkhul. Ancora una volta la risposta si può trovare nell'immagine dello stivale di Bayaz premuto con forza sul volto del nuovo re.

6. La fanteria dell'antica guerra

Questo sguardo disilluso rivolto alla storia è rispecchiato dal grigiore morale dei personaggi – come discusso in precedenza ad esempio per quanto riguarda Jezal, futuro re, e Bayaz, presunta guida. Questo tipo di considerazioni non è assente in Tolkien – basti pensare a personaggi quali Boromir, Saruman, Smeagol su tutti – ma è di certo resa centrale in Abercrombie. Citando l'autore stesso:

So I had a boy with a special destiny, but he was an arrogant coward whose special destiny was invented by a puppet master as a means of control. I had a perfect royal couple, but rather than finding love they came to despise each other. I had a world-weary man of violence, but his violence was explosive, directionless and horrifying, as destructive to himself and his friends as to his enemies. I had a wizardly mentor who claimed to be the one man who could save the world from evil, and proved to be that evil. I had a couple of used-up, bitter people who found some comfort in each other but in the end couldn't get over the damage in their pasts. I had an epoch-ending war for control between right and wrong, except both sides proved to be about as wrong as each other, and the new epoch was very much like the last.²⁹

C'è tuttavia una dimensione in cui questa volontà di Abercrombie di creare personaggi moralmente ambigui, che non permettano al lettore di riposare a proprio agio abitando il loro punto di vista, rimane un passo indietro rispetto al *Signore degli Anelli*. Questo scarto sta negli Shanka.

Le similitudini fra orchi e Shanka sono molte ed evidenti, i secondi per molti versi sembrano un calco dei primi. Entrambi prendono forma per volontà di un antico potere – Morgoth, un Valar, e Kanedias, chiamato “il Creatore”, in questo simile anche all’Aulë tolkieniano – e la loro creazione è avvolta nel mistero. Bayaz sostiene che il Creatore «prese dell’argilla, del metallo, degli avanzi di carne, e li creò»³⁰. In questo, almeno, sono ontologicamente differenti dagli orchi. Nel *Signore degli Anelli* Barbalbero afferma che questi ultimi sono una contraffazione degli elfi come i troll lo sono degli Ent³¹, interpretazione che viene seguita anche da Christopher Tolkien nella scelta del materiale da considerare per il *Silmarillion*; eppure suo padre continuerà per anni dopo la pubblicazione del *Signore degli Anelli* a riflettere sulla posizione e sul ruolo degli orchi nella cosmogonia di Arda, riflettendo anche ed in particolare sulla loro origine³². Di certo in Tolkien non si tratta di creature fatte dal nulla – le parole di Frodo a Mordor sono indicative³³ – ma di una corruzione di entità

²⁹ Abercrombie 2013b.

³⁰ Abercrombie 2023, p.369.

³¹ SdA: 516.

³² Il decimo volume della *History of Middle Earth, Morgoth Ring* contiene molte considerazioni a riguardo.

³³ «Macché, mangiano e bevono, Sam. L’ombra che li ha allevati sa solo simulare, non sa fare: non cose sue, nuove, reali. Non credo che abbia dato vita agli orchi, li ha solo guastati e fuorviati; e se vogliono vivere, devono vivere come le altre creature viventi» (SdA: 968).

esistenti, presumibilmente elfi o uomini – a seconda dello stadio del ragionamento dell'autore.

Tanto gli orchi quanto gli Shanka hanno un aspetto mostruoso, sono brutali e sembrano avere un disprezzo per le cose viventi³⁴. Entrambi sembrano preferire un sottosuolo di grotte e gallerie per vivere – ancora una volta la similitudine fra Aulcus e Moria, in questo, è evidente – e sembrano avere una passione per la forgiatura di armi³⁵. A seguito del crollo di una sezione dell'antica città, Logen si ritrova con Ferro separato dal resto del gruppo, proprio in una forgia brulicante di Shanka – unico caso in cui vengano mostrati in un'attività differente dal combattimento – dove cede alla furia berserker del Sanguinario e compie un massacro di queste creature. Entrambi sono soldati di guerre antiche, ora utilizzati da nuovi poteri – Caurib, strega di Bethod, o Sauron, originariamente servo di chi ha dato loro forma – per lo stesso scopo. Sono, in altre parole, quello che Tolkien definisce «la fanteria dell'antica guerra» riferendosi a Grendel nel suo saggio su *Beowulf*³⁶. La guerra a cui Tolkien fa lì riferimento è una guerra fra il male, Satana e le sue creature, e le forze del bene. Lo stesso vale all'incirca per Arda: che sia Morgoth o Sauron con gli orchi a loro assoggettati combattono i popoli liberi, ma le circostanze sono più grigie per il mondo di Abercrombie. Gli Shanka vengono creati per combattere Jovens e i magi, ma nessuna delle due fazioni sembra esente da colpe. La creazione e l'uso di questi mostri-soldato è solo una delle molte azioni ambigue.

Gli Shanka sono proprio questo in Abercrombie: brutali guerrieri, e sembrano essere niente di più e niente di meno. Il lettore può osservarne a decine, falciati dalle lame dei protagonisti, e non sentire alcun rimorso. Sembrano semplici macchine da guerra usate da chi riesce a controllarli – che sia Kanedias o la strega Caurib al servizio di Bethod. Non è lo stesso in Tolkien – anche se ad una lettura superficiale potrebbe sembrare così. È in questa differenza che, per quanto riguarda queste creature, *Il Signore degli Anelli* supera in ruvidezza e complessità morale la *Prima Legge*. Giunti al confine di

³⁴ Come evidenziato in precedenza, già nel primo capitolo del *Richiamo delle Spade* uno Shanka è più intenzionato ad uccidere Logen che a salvarsi e viene fatto intendere che questa non sia una scelta disperata bensì la sua natura. Cfr. Abercrombie 2023: 16.

³⁵ LH: 64.

³⁶ MF: 60.

Mordor, infatti, sorgono alcune domande molto pressanti sulla natura degli orchi. Prima fra tutte: se posseggano libero arbitrio³⁷.

In molti punti del *Signore degli Anelli* viene mostrato o sottinteso come gli orchi siano assoggettati al controllo del Signore Oscuro di turno, che sia un Sauron o un Saruman. Tuttavia, essi sembrano soffrire molto questa scala gerarchica e si dibattono sotto lo stivale che li tiene oppressi. Mentre Frodo e Sam si fanno strada verso il Monte Fato assistono allo scambio fra due orchi, un orco esploratore e un orco da combattimento, che discutono degli ordini che sono stati loro dati. L'esploratore vorrebbe tornare sui propri passi, sostenendo di aver perso la traccia che stava seguendo e che gli ordini dei superiori siano confusi. L'orco soldato sostiene che quelli dell'altro siano discorsi da traditori. Il diverbio finisce quando l'esploratore augura al compagno di farsi spellare da quelli che chiama Strilloni – i Nazgûl – per poi infilzargli una freccia in un occhio e fuggire via.³⁸ Oppure è il caso, ancora più evidente, di Cirith Ungol, dove al suo arrivo Sam trova gli orchi per la maggior parte morti, vittime di uno scontro fratricida. Invece che proteggere il confine, come è stato loro ordinato, hanno combattuto per contendersi il bottino recuperato³⁹.

Gli Shanka di Abercrombie non sembrano così inclini alla rivolta né sembrano dotati di altrettanto raziocinio. Non paiono capaci di organizzarsi se non nella pratica del procurarsi utensili e forgiare armi né, ad esempio, li si sente mai parlare. Va menzionato che rimane un cono d'ombra, a riguardo: e cioè come Bethod, re dei nordici, sia riuscito ad allearsi ad essi. Si dice che questa collaborazione sia stata opera di Caurib, strega che segue Bethod – forse imitando Bayaz, Khalul e Zacharus nel tentativo di guidare da dietro le quinte quello che potrebbe essere un nuovo regno. È difficile, però, supporre che questo accordo sia di natura diplomatica: altrimenti, perché gli Shanka accetterebbero di lanciarsi in cariche suicide, durante la battaglia negli Alti Luoghi, contro il muro fortificato degli Uomini delle Colline e dei compagni di Logen e Mastino? È più facile presupporre, invece, che gli Shanka siano totalmente sotto il controllo della strega, soprattutto in questa situazione di prossimità. Lo stesso si può dire degli orchi e di Sauron – che, si intuisce, ha una presa molto più forte quando punta la sua attenzione su di loro – ma non vedendo Shanka ribellarsi in alcuna circostanza nella *Prima Legge*, presupporre che valga lo stesso per i Testapiatta è mera speculazione.

³⁷ Prima e longeva, in quanto Tolkien continuerà per anni a rimuginare sulla loro natura sia in *Morgoth's Ring* che in alcune delle sue lettere. Cfr *Lettere*: n.153.

³⁸ SdA: 980.

³⁹ Ivi: 958-962.

In quest'ottica, gli orchi del *Signore degli Anelli*, sono più simili ai sudditi-soldato di uno stato totalitario che a delle mostruose macchine da guerra umanoidi. Brutalizzati dalla guerra e dalla quasi totale oppressione di un tiranno, costretti a vivere in una terra desolata le cui mura servono per tenerli all'interno più che per proteggerla da invasori esterni⁴⁰, e tenuti all'oscuro della situazione della guerra a cui sono costretti a partecipare, voluta unicamente dal potere che li controlla costantemente e che ordisce innumerevoli menzogne⁴¹. Il lettore può persino empatizzare con questa prospettiva, molto simile a quella dei cittadini della distopia Orwelliana di *1948*.

C'è tuttavia un altro livello di complessità negli orchi e di cui gli Shanka sono privi. Shagrat e Gorbag, due orchi al comando, rispettivamente, di Cirith Ungol e Minas Morgul, si scambiano diversi commenti di fronte al corpo di Frodo, imbozzolato da Aragne. Dopo essersi scambiati informazioni sull'andamento della guerra, sui rispettivi ordini e dopo aver perfino condiviso il desiderio per il futuro di andarsene da Mordor assieme a dei loro compagni orchi, i due prendono in considerazione lo strano ritrovamento dell'hobbit e la sparizione di quello che considerano essere un guerriero elfico – Sam – che ha punto e messo in fuga il mostro del passo. Secondo questa loro ricostruzione, «l'omaccione con la spada tagliente non sembra avergli dato gran peso... l'ha lasciato lì per terra: tipico scherzetto da Elfo»⁴². Questo commento ha implicazioni notevoli. Da una parte dimostra che gli orchi hanno una propria concezione della storia e del passato in cui gli elfi si sono comportati, più volte, in maniera meschina, lasciandosi dei compagni alle spalle. Dall'altra, come fa notare Shippey, proprio in virtù di questa considerazione dimostrano di riconoscere l'esistenza di un comportamento ammirevole e di uno riprovevole: pensano che sia sbagliato lasciarsi i propri compagni alle spalle⁴³. Questo commento fuggevole riconosce agli orchi un senso morale condivisibile ma dura poco. Gorbag sostiene che Frodo sia morto, Shagrat gli dà dall'idiota dichiarando che Aragne non uccide le vittime che vuole mangiare ma che le imbozzola per poterle poi divorare vive. Per dar forza a ciò che dice ricorda al compagno di Ufthak, un orco che, sparito da giorni, avevano poi trovato sveglio ma imprigionato dalle ragnatele proprio come Frodo. E proprio come il presunto

⁴⁰ Ivi: 954.

⁴¹ Come mostrano anche le speculazioni successive di Tolkien riguardo alla natura degli orchi e al loro rapporto con Morgoth, che avrebbe mentito loro dicendo, fra le altre cose, che non dovranno provare pietà verso gli elfi perché questi ultimi torturano gli orchi che prendono prigionieri. Cfr. MR: 419.

⁴² SdA: 785.

⁴³ Shippey 2001: 133.

guerriero elfico ha abbandonato quest'ultimo, così anche loro hanno lasciato il compagno appeso, condannandolo a morte e ridendone pure⁴⁴. Da questo passaggio emerge che gli orchi non solo sappiano distinguere tra giusto e sbagliato, ma che anche così non riescano ad agire di conseguenza. Questo, ci dice *Il Signore degli Anelli*, è “comportamento da orchi”.

E tale comportamento, nella *Prima Legge*, è presente ma non negli Shanka. Sand dan Glotka, forse il più grigio dei personaggi della trilogia, ne è l'esempio più lampante. Come detto in precedenza, fin dal momento in cui entra in scena Abercrombie evidenzia l'ambiguità del suo operato⁴⁵. Glotka sa che sta facendo del male, e allo stesso tempo sembra convinto che il concetto di male sia inesistente, sollevando un muro di cinismo gelido che tende poi a crollare, almeno parzialmente, nelle sue riflessioni interiori, specialmente di fronte a personaggi femminili. Glotka sembra troppo tagliente, troppo cinico perfino per credere al proprio cinismo. E così mente, tortura, uccide e fa uccidere, corrompe e continua a servire padroni che odia profondamente – forse quanto sé stesso. Fantastica di un'insubordinazione apparentemente impossibile nei confronti dell'Arcilettore Sult che prende la forma di una vendetta dolcissima, ma che si limita alla sua mente. Quando miracolosamente questo desiderio diventa realtà, scopre con amarezza che lo ha semplicemente portato a scambiare un padrone dispotico e crudele per un altro che lo è ancora di più – Bayaz stesso, tramite la Valint & Balk, banca che di fatto è un'estensione del Primo Mago, suo assoluto controllore.

Malgrado questo grigiore morale, a Glotka è anche permesso di provare una sorta di tormentosa pietà, che emerge in lui quasi contro la sua volontà, e di commettere difficili atti di misericordia. Collem West, amico di Glotka quando questi era ancora un affascinante ufficiale di cavalleria dell'Unione, chiede all'Inquisitore di prendere sotto la sua protezione sua sorella Ardee mentre lui si troverà lontano con l'esercito. Glotka accetta la richiesta malvolentieri ma la prende sul serio e poco a poco sembra affezionarsi alla ragazza. Di sangue umile, Ardee si invaghisce di Jezal e viceversa, e in un romanzo canonico i due avrebbero finito per sposarsi: una donna del popolo e il nuovo re dell'Unione. Nell'*Ultima Ragione dei Re*, invece, Ardee rimane incinta di Jezal ma non diventa sua regina. Loro figlio è quindi un bastardo reale: chiaro pericolo alla legittimità di futuri eredi al trono. Per proteggere Ardee ed il figlio, Glotka le propone di sposarlo. Non si tratta di una scelta difficile per il nuovo Arcilettore,

⁴⁴ SdA: 786.

⁴⁵ «*Perché lo faccio?*, si chiese per la millesima volta l'Inquisitore Glotka» (Abercrombie 2023: 24).

ma pur sempre di una decisione nata da una sorta di claudicante affetto, che incrina il totale cinismo che Glotka cerca di convincersi di possedere.

Un passaggio ancora più compromettente per la pretesa freddezza dell'inquisitore è il trattamento riservato a Carlot dan Eider. Carlot. Chiamata regina dei mercanti, è parte del consiglio di Dagoska. Convinta che non ci sia speranza che l'Unione mantenga il controllo della città sotto l'assedio Gurkhul – ed a ragione – decide di accordarsi con l'impero per aprire le porte della città e consegnarla senza spargimenti di sangue. Glotka scopre il suo tradimento e la arresta. Normalmente l'inquisitore l'avrebbe torturata alla ricerca di informazioni e poi rinchiusa per sempre, o fatta uccidere. Invece, Glotka, mosso da una pietà che non riesce a spiegare a sé stesso, la risparmia, permettendole di fuggire da Dagoska e di salvarsi.⁴⁶ È una pietà non del tutto disinteressata, certo, perché i pensieri di Glotka fanno intendere che il fascino della regina dei mercanti abbia attecchito in lui; ma quest'atto di misericordia – nel mondo freddo e letale degli intrighi politici dell'Unione – corrisponde ad un grande rischio per l'inquisitore e per la sua sopravvivenza. Glotka ha però un inaspettato ritorno positivo: Carlot dan Eider si prende un enorme rischio tornando di nascosto nell'Unione per avvisarlo – facendolo rapire – dell'arrivo ormai prossimo di una flotta Gurkhul sull'isola, dandogli tempo per i preparativi.

Per certi versi, questa dinamica può ricordare quella di Bilbo che – armato di Pungiglione e invisibile di fronte ad un Gollum ignaro e che gli sbarrava la via d'uscita fuori dai cunicoli dei Monti Brumosi – sceglie di risparmiare il suo avversario di indovinelli, ignaro che questa scelta gratuita permetterà la distruzione dell'Anello decenni dopo, e la salvezza della Terra di Mezzo. Tuttavia, la similitudine si ferma a questo: Abercrombie non lascia spazio, qui, per spiragli di luce. Il ritorno inaspettato per la pietà di Glotka è più armato, disilluso: dopo averlo aiutato la regina dei mercanti minaccia l'inquisitore sostenendo che, qualora dovesse accaderle qualcosa, l'Arcilettore Sult verrebbe informato di come Glotka l'abbia risparmiata a Dagoska, contravvenendo i suoi ordini – chiara condanna a morte⁴⁷. Occhio per occhio, pur con un effetto positivo per entrambi. Anche così Abercrombie non permette a Glotka – una volta divenuto nuovo Arcilettore – di godere semplicemente di questa risoluzione e lo fa ripiombare nel suo comportamento orchesco. Alla fine dell'*Ultima Ragione dei Re*, infatti, l'ex inquisitore costringe Carlot dan Eider sotto minaccia di tortura ad agire come spia per l'Unione a Talins – paese vicino – dopo averle confiscato tutti i beni ed averla obbligata a prendere un prestito

⁴⁶ Ivi: 666.

⁴⁷ Ivi: 966.

dalla Valint & Balk, legandola doppiamente a sé e al vero governo dell'Unione, cioè Bayaz⁴⁸. Glotka si trasforma così in Sult, che ha sempre disprezzato – ma d'altronde non ha mai smesso di disprezzare nemmeno sé stesso. E così, i suoi già pochi atti di pietà permettono la sopravvivenza di alcuni ma non hanno altro effetto in lui che aggravare il peso della sua mostruosità morale.

Conclusione

La Prima Legge è a tutti gli effetti una trilogia fantasy epica, la cui narrazione arriva a descrivere cambiamenti epocali nel mondo secondario senza perdere di vista i singoli personaggi che ne prendono parte, le loro scelte e le loro motivazioni. Abercrombie tuttavia si distacca dal canone utilizzando un linguaggio ruvido, presentando temi e situazioni cupe, protagonisti dalla moralità grigia o totalmente privi di scrupoli. Al centro delle sue intenzioni vi è la sovversione delle figure archetipali del fantasy epico, con una tendenza a portare in primo piano le ipocrisie umane e a mostrare una storia disillusa della patina mitologica che spesso riveste il passato dei mondi secondari del genere.

Quello di Abercrombie è un mondo crudele, dove i Faramir con le proprie considerazioni sulla giusta guerra non esistono⁴⁹, dove essa è solo uno strumento dei potenti per i propri interessi, dove i soldati sono sempre pedine mosse dall'arroganza di chi – senza che questi se ne rendano nemmeno conto – ha un esorbitante potere. Molti dei personaggi hanno ceduto al proprio lato più meschino e gretto e non si fanno scrupoli, se non nel pensiero perlomeno nell'azione. Chi non ha ceduto al proprio lato orchesco è comunque dominato da difetti troppo pressanti per essere ignorati. Non c'è spazio per gli Aragorn perché la figura del buon re – all'interno del Cerchio del Mondo – viene più volte decostruita dalle rivelazioni e azioni di Bayaz ed i suoi fantocci. Non c'è spazio nemmeno per Frodo, perché chi vorrebbe smettere di combattere, oppresso dal fardello di ciò che ha vissuto, di tutta la morte che ha causato è costretto a continuare a lottare per sopravvivere. Non c'è spazio per l'amore, che rimane ingabbiato in frustranti incomprensioni, né per un senso di rinascita conseguente allo scontro finale, perché quando la distruzione arriva ad Adua, ogni sforzo di ripartenza è oppresso dagli stessi interessi, dalle stesse ipertrofiche volontà che schiacciano il mondo. Alla conclusione della storia non solo gli stessi problemi e le stesse questioni sono ancora vive – Ghurkul non è

⁴⁸ Ivi: 1391.

⁴⁹ SdA: 713.

sconfitto, Bayaz ancora domina l'Unione – ma gli unici ad aver perso qualcosa sono gli umili, che siano parte del popolo o soldati di eserciti costretti a combattere in terra straniera. Al contrario, la mente che ha architettato tanta distruzione sembra aver accumulato un potere ancora più grande: suo è il re, suo l'Arcilettore, suo il nuovo potere distruttivo rilasciato indiscriminatamente sulla città, spettro atomico. È un altro tocco d'ironia abercrombiana che il Seme, estrema arma di devastazione, porti quel nome. Non c'è nessuna distruzione dell'Anello, nessuna giusta incoronazione, nessun felice ritorno a casa. In altre parole, nella *Prima Legge* è assente il lieto fine, l'eucatastrofe – tutt'altro che semplice – tolkieniana.

Gli unici spiragli di luce si trovano fra i personaggi: lo scambio di una battuta felice, la gioia di ritrovare un compagno che si credeva morto, la felicità per una vittoria inaspettata o ancora un attimo di amore, una dimostrazione di pietà. Ma anche questi sono momenti brevi, luci flebili spesso destinate a spegnersi del tutto. Alcuni personaggi riescono a trovare una propria libertà – Logen e Ferro – ma è una libertà solitaria, in fuga, che comunque richiede loro di combattere perché non venga meno. Agli altri, Glotka e Jezal, è concessa solo una libertà interna, frustrata, concretamente inespressa.

Sebbene tutto questo avvenga sempre seguendo l'orbita tracciata attorno al sole tolkieniano in quanto a storia, archetipi e scelte narrative, ciò che rende *La Prima Legge* una lettura valida è che funziona anche in sé stessa, anche senza che il lettore noti o comprenda i rimandi al canone.

Se un poco di applicabilità è concessa, infine, è difficile non riflettere sulle circostanze storiche della *Prima Legge* rispetto alla trilogia tolkieniana. Il *Signore degli Anelli* nasce a cavallo della Seconda Guerra Mondiale, una guerra che non ha portato risoluzioni definitive ma che era giunta ad un senso di vittoria, seppur a breve smorzato dalla Guerra Fredda, anni in cui Tolkien concluse la scrittura del romanzo. Abercrombie scrive la *Prima Legge* cinquant'anni dopo, in un mondo in cui quella prospettiva di vittoria sembra sfumata, in un mondo che non ha trovato pace, ma, al contrario, pare privo di scrupoli e dominato da soli interessi privati. Non stupisce, quindi, che la sua trilogia tratti di armi terribili la cui minaccia grava sul mondo, di inganni politici e operazioni psicologiche volte a giustificare incoronazioni false e guerre mostruose, di torture per volontà dello stato ed accuse ingiuste, del potere praticamente assoluto, più o meno sottile o evidente, mantenuto da banche guidate da potenti sociopatici; la lista potrebbe continuare.

Bibliografia

OPERE DI J.R.R. TOLKIEN

Lettere = Lettere 1914/1973, trad. Lorenzo Gammarelli. Milano: Bompiani, 2017.

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

MR = *The History of Middle-earth*, vol. X, *Morgoth's Ring*, ed. Christopher Tolkien. London: HarperCollins, 1993.

SdA = *Il Signore degli Anelli*, trad. di Ottavio Fatica. Milano: Bompiani, 2024.

MF = *Il Medioevo e il fantastico*, trad. di Carlo Donà. Milano: Bompiani, 2020.

ALTRE OPERE E STUDI

ABERCROMBIE, Joe 2007. "[Writing a Series](#)", online su joeabercrombie.com, 2 settembre 2007 (data ultima consultazione: 15/09/2025).

— 2008a. "[Innovative-ness](#)", online su joeabercrombie.com, 7 luglio 2008 (data ultima consultazione: 15/09/2025)

— 2008b. "[Am I Genre Enough](#)", online su joeabercrombie.com, 23 luglio 2008 (data ultima consultazione: 15/09/2025).

— 2011. "[Bankrupt Nihilism](#)", online su joeabercrombie.com, 15 febbraio 2011 (data ultima consultazione: 15/09/2025).

— 2013a. "[The Value of Grit](#)", online su joeabercrombie.com, 25 febbraio 2013 (data ultima consultazione: 15/09/2025)

— 2013b. "[Why so Cynical](#)", online su joeabercrombie.com, 25 marzo 2013 (data ultima consultazione: 15/09/2025).

— 2023. *La Prima Legge. Trilogia*, trad. Benedetta Tavani Milano: Mondadori.

SHIPPEY, Tom 2001. *J.R.R. Tolkien: Author of the Century*. London: HarperCollins.

L'autore

Fabio Perinelli si è laureato all'Università degli Studi di Trento nel 2022 con una tesi dal titolo *A Desire for Dragons: an Analysis of Physical Manifestations of Evil in Tolkien's Legendarium*. Appassionato di letteratura e fantasy in tutti i campi, lavora come scultore e artista digitale, mentre scrive amatorialmente. È membro dell'AIST dal 2022 e ha contribuito al numero precedente di questa rivista con l'articolo *The Hobbit e The Return of the King della Rankin/Bass*.

Email: fabio.perinelli2@gmail.com





I Quaderni di Arda

Rivista di studi tolkieniani e mondi fantastici



Oscurità desiderata allo specchio: R.K. Morgan e J.R.R. Tolkien

Edoardo Rialti

Abstract

La trilogia fantasy *grimdark Cosa Resta degli Eroi* di R.K. Morgan si è posta in esplicita e netta polemica con alcuni dei pilastri immaginativi a fondamento della poetica tolkieniana, richiamandosi sia ad una tradizione “altra” che guardava sia alle strade percorse in precedenza da Eddison, Anderson, Moorcock, sia al tentativo del *noir* e del *cyberpunk* di esprimere in forme nuove un senso postmoderno del tragico, in dialogo esplicito con interrogativi posti da George Steiner e non solo. Ma è proprio tale palese contrasto a evidenziare con profondità niente affatto scontata la dialettica profonda intessuta con l’operazione tolkieniana.

R.K. Morgan’s grimdark fantasy trilogy A land fit for heroes explicitly and clearly challenges some of the fundamental imaginative pillars of Tolkien’s poetics, drawing on an ‘alternative’ tradition that looked to the paths previously trodden by Eddison, Anderson, Moorcock, and to the attempts of noir and cyberpunk to express a postmodern sense of tragedy in new forms, in explicit dialogue with the questions raised by George Steiner and not only. But it is precisely this stark contrast that highlights, in a way that is by no means obvious, the profound dialectic woven into Tolkien’s own work.

Keywords

J.R.R. Tolkien, R.K. Morgan, Grimdark, Tragedy, World War 1.



Oscurità desiderata allo specchio: R.K. Morgan e J.R.R. Tolkien

Edoardo Rialti

*Gli abitanti del cielo...quando videro quell'uomo,
fermo in mezzo alla vertigine dell'universo, esigere
una folle battaglia, allora rimasero muti, in preda
allo stupore e impallidirono, dubitando del potere del
fulmine.*

Stazio

*La spada che usò Didone. Cerca di parlare,
un uccello col petto trafitto di Didone. Il suo becco
risuona e eiacula la punica parola
io odo l'uccello-prete cinguettare come uccello.
Gemo un poco. "Chi sono io, e perché?"
domanda lui, con viso di ragazzo, sebbene l'occhio
dardo
ruoti nell'orbita. "Fratello, tenta,
Oh Bambino di Afrodite, tenta di morire:
Morire è vivere."*

Robert Lowell

1. Premessa. Ululare contro la tempesta. Odiata morte dolcissima.

*Ringil solleva la testa e lascia che il sangue gli
goccioli sul viso come pioggia. Ulula, fa da
controcanto al vento che ruggisce, un lamento per
tutto ciò che non è mai stato e adesso è andato
perduto.*

R.K. Morgan

La nave che viaggia si chiama Agonia 937.

Ghiorghios Seferis

Antigone urla. Davanti al palazzo di Tebe che, nella versione di Jean Anouilh del 1944, è anche – significativamente – la Francia occupata dai Nazisti, dilaniata tra partigiani e collaborazionisti. Urla il suo disprezzo senza

compromessi, mentre la macchina infernale e meschina del potere borghese addosso le si chiude a tagliola: «Mi disgustate tutti con la vostra felicità! Con la vostra vita che bisogna amare costi quel che costi. Come dei cani che leccano tutto quello che trovano. E questa piccola fortuna per tutti i giorni, se non si è troppo esigenti»¹. Quel grido stesso era stato già assunto dal Coro in una più ampia, persino pacata riflessione metaletteraria sul genere stesso della tragedia, sulla natura ultima della sua dinamica e di quanto essa suscita nello spettatore, in quale paesaggio emotivo, conoscitivo e d'azione essa lo inserisca o gli palesi, come scoperchiando via una tenda nel vuoto a distesa della steppa.

Nella tragedia si è tranquilli. Anzitutto, si è tra noi. Siamo tutti innocenti, insomma. Non è perché ce n'è uno che ammazza e uno che è ammazzato. È una questione di distribuzione. E poi, soprattutto, è riposante, la tragedia, perché si sa che non c'è più speranza, la sporca speranza; che si viene presi, che alla fine si viene presi come un topo, con tutto il cielo sopra di noi, e che non resta che gridare – non gemere, no non lamentarsi – urlare a piena voce quel che si aveva da dire, che non si era mai detto e che forse non si sapeva ancora. E per niente: per dirlo a se stessi, per impararlo da sé. Nel dramma, ci si dibatte perché si spera di uscirne. È ignobile, è utilitario. È gratuito, questo. È per i re. E non c'è più niente da tentare, alla fine!²

Di che natura è quel grido a piena voce contro tutti e nessuno in particolare, bestemmia o che altro, cosa sottende ed esprime? Come nei versi di Sylvia Plath sulla statua della Vergine che contempla un tratto di mare noto per le navi affondate e i morti, persino la preghiera umana e la sordità dell'universo paiono alimentarsi a vicenda, colti insieme dal medesimo lampo-immagine:

Le brume sono parte dell'antico armamentario
anime, rotolate nel cupo lamento del mare.
Cancellano le rocce, poi le rifanno alla luce.
Salgono senza speranza, come sospiri.
Ci passo in mezzo, mi riempiono la bocca di cotone.
E quando me ne libero sono imperlata di lacrime.
Nostra Signora dei Naufraghi va verso l'orizzonte,
le sue vesti di marmo sventolanti all'indietro come ali.
Assorto a lei s'inginocchia un marinaio di marmo
a cui s'inginocchia la donna vestita di nero
pregando al monumento del marinaio che prega.

¹ Ciani 2020.

² *Ibid.*

Nostra Signora dei Naufraghi è tre volte il naturale,
e dolci le sue labbra di celestialità.
Non sente quel che dicono il marinaio o la donna –
è tutta presa dalla bella informità del mare³.

Interrogandosi sull’“attenuarsi” dalla modalità tragica rispetto ad altri esiti più razionali e spesso consolatori del progressismo inerente alla letteratura moderna e contemporanea dopo Rousseau, connessi al permanere delle confessioni religiose monoteiste o più ancora ai loro sostituti ideologico-politici come il marxismo o la psicoanalisi, George Steiner rifletteva che per una “autentica” tragedia moderna, differente dal mero “dramma” e il suo qualsivoglia esito felice o fosco, occorre

innanzitutto partire dalla accettazione della catastrofe. Le tragedie finiscono male. Il personaggio tragico è soggiogato da forze che la prudenza razionale non vale a spiegare completamente né a vincere. Ecco un altro elemento fondamentale. Quando le cause della catastrofe sono contingenti e il conflitto si può risolvere con mezzi tecnici o sociali, avremo magari un dramma, non una tragedia. Il destino di Agamennone non sarebbe mutato se le leggi sul divorzio fossero state più indulgenti: la psichiatria sociale non risolve la tragedia di Edipo. Ma rapporti economici più sani o migliori impianti igienici possono risolvere alcune gravi crisi nei drammi di Ibsen. Bisognerebbe tener sempre presente questa differenza. La tragedia è irreparabile. Non si può concludere con un’adeguata ricompensa per le sofferenze passate⁴.

In tale prospettiva, il progressivo ridursi della posizione umana nel cosmo a mero mercato, dove tutto può essere oggetto di transizione e mediazione, persino il dolore e la morte, escluderebbe un autentico sguardo tragico, e tanto una lettura provvidenziale dell’esistenza (come nel cristianesimo) quanto la fiducia nell’esito delle lotte politiche, intellettuali e sociali dei movimenti riformisti parteciperebbero della medesima rimozione, con esiti artistici imperniati appunto su dramma o melodramma. Non che le terribili vicende contemporanee della storia individuale e collettiva non siano “tragiche”: è il nostro vocabolario che si sarebbe assottigliato nell’esprimerle, sprovvisto di quella lacerazione metafisica tra uomo e cosmo. La posizione di Steiner è stata ed è oggetto di profondo dibattito, sia per l’accusa di “elitismo aristotelico” mossale da Raynard Williams che per i tentativi anche di teologi complessi

³ Plath 2019.

⁴ Steiner 2021.

come Balthasar o (Rowan) Williams, di rendere ragione di un possibile *tragico cristiano*, che magari prenda le mosse da autori citati dallo stesso Steiner (la cui riflessione presenta al riguardo fluttuazioni e zone d'ombra) come Racine o Marlowe o Shakespeare. Proprio con una citazione da *La Morte della tragedia* di Steiner sul perenne mutismo del mare – come nei versi di Plath – si apre però *L'Oscurità Profana* di R.K. Morgan, volume finale della sua trilogia fantasy *Ciò che resta degli eroi*. Scelta insolita, quella di un saggio letterario su Sofocle, Hegel e Brecht, per l'*exergo* di un romanzo su elfi, draghi radioattivi e restregoni redivivi. Il genere o sottogenere *grimdark* stesso viene spesso riduttivamente descritto come un *fantasy post-Tolkien* “brutto sporco e cattivo”, influenzato da apripista come G.R.R. Martin – per citare il nome più celebre e vistoso – che distorcerebbe e ribalterebbe o quantomeno contaminerebbe i topoi dell'*high-fantasy* classico con elementi del noir, del western, del romanzo storico in un'atmosfera di relativismo morale. Il verbo stesso “profanare” nel titolo conclusivo della trilogia di Morgan – dopo *L'Acciaio Sopravvive* e *Il Gelo Comanda* – pare alludere anche ad una dimensione metaletteraria, un'azione operata “sul fantasy” medesimo, impressione ribadita dalla recensione di un altro celebre autore associato al *grimdark* come Joe Abercrombie: «Audace, brutale, senza compromessi. Morgan non stravolge semplicemente i cliché del fantasy, ma li prende a colpi d'ascia. Poi gli dà fuoco. Per poi spegnerli pisciandoci sopra»⁵. Tutto ciò parrebbe *iuxta propria principia* in esplicito contrasto quantomeno con certi precinti dell'operazione tolkieniana, che in misura profonda rimane tuttora lo spartiacque decisivo nella storia del *fantasy* contemporaneo; nel caso specifico di Morgan, vedremo come tale rovesciamento abbia preso le mosse proprio da una esplicita contestazione dell'universo morale tolkieniano. Ma si tratta di Tolkien *per sé* o taluni elementi della sua più ampia ricezione nella vulgata? Anche questo è un interrogativo su cui vale la pena riflettere. Forse proprio uno sguardo così radicalmente *altro* rispetto a quello tolkieniano (o a una sua eventuale banalizzazione) e che ambisce ad attingere ed esprimere in alfabeto contemporaneo una visione del mondo tentativamente “tragica” in senso steineriano, consente a specchio invertito di cogliere meglio le complessità della fonte avversata e anche le scelte che da essa sono state apportate a un complesso e ambiguo materiale preesistente. Lo stesso Tolkien, nel coniare nel suo *Sulle Fiabe* il termine che riteneva al cuore della “consolazione” fiabesca, dichiarava che l'*Eucatastrofe*, l'improvviso irrompere della gioia salvatrice, non aggira o nega la catastrofe propria della tragedia e anzi la presuppone. Le parole di Galadriel «io valicai le montagne anzi la caduta di Nargothrond o Gondolin, e assieme attraverso le ere

⁵ Abercrombie 2008.

del mondo abbiamo combattuto la lunga sconfitta»⁶ si sovrappongono alla confessione dell'autore stesso in una lettera: «Effettivamente io sono un cristiano, e anzi un cattolico, per cui non mi aspetto che la “storia” sia altro che una “lunga disfatta”; anche se contiene (e in una leggenda può contenere in modo più chiaro e toccante) alcuni esempi o intuizioni della vittoria finale»⁷. Eppure, per sintetizzare il *leitmotiv* del proprio *legendarium* e della tinta emotiva che lo percorre, Tolkien sarebbe ricorso non alle parole di un Agostino o un Newman bensì alla riflessione a sua volta “tragica” – pure qui in senso steineriano? – dell'esistenzialismo francese postbellico, sintetizzate dall'atea e femminista Simone de Beauvoir in *Una morte dolcissima*: «Non esiste una morte naturale: di ciò che avviene nell'uomo nulla è mai naturale, poiché la sua presenza mette in questione il mondo. Tutti gli uomini sono mortali: ma per ogni uomo la propria morte è un caso fortuito, anche se la conosce e vi acconsente, una indebita violenza»⁸.

2. Spade spezzate. Battaglia nel Reame Periglioso.

“Le leggende vengono scritte dai mortali, annaspando tra i dettagli del loro mondo, in cerca d'un significato per le loro azioni laddove, solitamente, quello non esiste affatto.” Il cadavere tornò zoppicando a sedere sul dondolo accanto al fuoco. “Faresti bene a non riporre troppo credito in simili storie.”

R.K. Morgan

Tolgasi dunque l'argomento de l'epopeia da storie di vera religione, ma non di tanta autorità, che siano inalterabili.

Torquato Tasso

«Cuore fedele può avere lingua indocile», ammette re Theoden quanto alla ribellione del nipote Eomer. «“Di’ pure,” disse Gandalf, “che a occhi sviati la verità assume l'aria di una smorfia”»⁹. Spesso in Tolkien sono proprio coloro che trasgrediscono la “lettera” di un rapporto anche gerarchico, a salvarne paolinamente lo “spirito”. Così è di Eomer, e lo stesso sarà di Faramir e

⁶ SdA: 381.

⁷ *Lettere*: n. 195.

⁸ De Beauvoir 2015.

⁹ SdA: 555.

Beregond verso Denethor e pure in misura più profonda ancora di Sam nei confronti di Frodo e dell'Anello. Si è tentati di leggere tale dinamica profonda della narrazione tolkieniana come una sorta di commento a priori rispetto al lascito di Tolkien stesso. Come notava Henri De Lubac, la differenza tra discepolo e figlio sta proprio nel *quid* che il figlio sa immettere rispetto alla mera devota imitazione del discepolo. Spesso sono stati proprio gli eredi indocili (che non sono limitati a riprodurre pedissequamente la cornice tolkieniana ma a tradurre-tradire le sue sfide e conquiste artistiche più rilevanti in un orizzonte diverso, che comprende innesti e modifiche, e persino contestazioni e prospettive diverse su certi assi fondamentali) a “salvare” Tolkien, a innestare lo sguardo e quanto di fecondo alberga in esso in un nuovo panorama immaginativo, capace ancora una volta di parlare tanto al presente che al futuro. Così è stato in misura diversa per S. King, U. Le Guin, J.K. Rowling o, ancora una volta, G.R.R. Martin, per citare alcuni tra i nomi più gravidi di impatto per le generazioni di autori e lettori a seguire. Proprio i “tradimenti” compiuti in Dumbledore rispetto a Gandalf o in Roland di Gilead nei confronti di Aragorn/Frodo esprimono e consentono una più compiuta e profonda lealtà alla sostanza tolkieniana. Che dire, però, di chi invece ha affrontato di petto l’eredità dell’opera precedente giudicandola non una fonte di ammirazione da integrare nella propria particolare prospettiva ma il mero rovescio di un arazzo che spaccerebbe i propri filamenti per i colori autentici di un dipinto nel quale potremmo sì scorgere un’espressione fedele della nostra esistenza sulla terra, e che affiorerebbe solo in qualche punto di tale filtro-nascondimento? Non meramente appellandosi a una propria diversa e successiva (più evoluta o vasta) visione del mondo e dell’arte ma addirittura tacciando l’altra e precedente di aver rimosso e smussato una ben più antica e comprensiva tradizione immaginativa?

Per riflettere su un importante percorso compiuto dal *fantasy post-Tolkien* occorre, anzitutto, tornare al mondo *fantasy pre-Tolkien*, specificamente in Inghilterra, sulla soglia del suo definitivo cambiamento proprio per l’uscita del *Signore degli Anelli* negli anni Cinquanta del ’900. «I mondi privati sono stati finora soprattutto opera di decadenti o, quantomeno, di semplici esteti. Questo è il mondo privato di un Cristiano»¹⁰ scriveva C. S. Lewis sull’*opus* tolkieniano, a Charles Brady, ancora nel 1944. Certamente Lewis pensava a W. Morris e R. Haggard – almeno in parte contrapponendoli ai “Faerie romances” che dalle morali allegorie Tudor di Spenser erano arrivati fino a Novalis e poi al “suo Virgilio”, il pastore scozzese G. McDonald – e ancor più egli si riferiva al contemporaneo E.R. Eddison, che degli Inklings come Lewis e Tolkien fu persino ospite in una serata di letture al Magdalene e delle cui opere ambientate

¹⁰ Lewis 2006.

a *Zimiamvia* Lewis (e lo stesso Tolkien) ammiravano la potenza immaginativa e la mistura di «nordica asprezza e sensualità rinascimentale»¹¹, sebbene lo stesso Lewis si premurasse di esplicitare quanto trovasse distante la sottesa filosofia “superomistica”. Su una simile lettura lewisiana di Tolkien (sia nella sua più autentica complessità, per la quale occorre rimandare alla decisiva recensione del *Signore degli Anelli* stesso, che nella sua ricezione più superficiale) si sono spesso divise le acque, e non unicamente della critica, e ciò ha comportato detrattori non solo presso gli alfieri della cosiddetta letteratura realistica (E. Wilson etc.) ma anche tra i viaggiatori nel “Reame Periglioso” stesso, a opera di chi si sentiva portavoce ed erede di un’altra tradizione del *fantasy*, richiamandosi tanto a fonti antiche quanto ad opere più recenti, alla luce delle quali l’operazione di sintesi e trasformazione compiuta da Tolkien non costituiva più il fantastico ma solo un fantastico ben specifico, infuso di una sensibilità e prospettiva morale che essi non riconoscevano affatto come uniche o predominanti. Nello stesso 1954 che vedrà l’uscita della *Compagnia dell’Anello*, oltreoceano, un altro romanzo che a sua volta comprendeva intermezzi poetici come nelle saghe norrene raccontava di una lama mitica e infranta, al pari della Narsil di Elendil ed Aragorn, *La Spada Spezzata* di Paul Anderson, opera che solo parzialmente si inseriva nell’*heroic fantasy* già tentato da R.E. Howard o dallo stesso R. Haggard e che nella sua raffinata tessitura stilistica era riuscito a riproporre alcuni complessi *topoi* del genere, sebbene in chiave decisamente più ambigua dell’orizzonte metafisico tolkieniano e per certi versi persino più aderente a come tali elementi giungevano dal folklore fiabesco e dalle saghe al tramonto del paganesimo nordico. La storia comprendeva un principe elfico che accettava il coito con una megera Troll per generare uno “Scambiato” da sostituire al bambino umano che avrebbe cresciuto come erede nelle sue terre di piaceri ed incantesimi, facendone un poeta-mago e amante delle Ninfe, mentre l’altro sarebbe divenuto un maledetto e micidiale *berserk* come Hrevor o Sigfrido.

Proprio a tale vicenda fosca di odi fratricidi, incesti e pazzi déi in esilio si richiamerà esplicitamente M. Moorcock quando in *Wizardry e Wild romance* si scaglierà contro la *Old Merry England* borghese di quello che per lui costituiva una sorta di blocco unico, ChestertonBellocLewisTolkien e il tradizionalismo borghese-cristiano- imperialista che C.S. Kilby aveva in chiave conservatrice a sua volta sovrapposto, arrischiandosi addirittura a fondere il successo del *Signore degli Anelli* con la commozione generali ai funerali di W. Churchill. In siffatta prospettiva, Tolkien costituirebbe l’esempio più vincente di un lungo compromesso post-vittoriano, la Bibbia mescolata a Winnie the Pooh secondo l’espressione celebre di Moorcock stesso, una *quest* epica formato tascabile e

¹¹ Lewis 1983.

rassicurante che confermerebbe nelle certezze del proprio piccolo ceto medio occidentale e cristiano. Ad essa Moorcock opponeva dunque un altro fantastico, antico e nuovo, per così dire, capace di riproporre quanto egli sentiva in più fecondo dialogo con le istanze critiche di una contemporaneità-che invece il “ritorno all’ordine” dei Lewis e Tolkien non avrebbero fatto altro che aggirare o disinnescare- e le posture conoscitive, etiche, morali, sessuali e politiche capaci di addentrarsi in un mondo che, a partire dagli anni ’60, tali vecchi valori li contestava o rigettava *in toto*. In questa sommaria “staffetta” saranno proprio le opere di Moorcock, coi suoi eroi perseguitati dal fato, incestuosi, tossicodipendenti, evocatori degli stessi demoni che avversano, a colpire l’immaginazione e la sensibilità di un ragazzino britannico degli anni ‘70, il quale molti anni dopo, diventato a sua volta scrittore di successo in quel supposto alveo del fantastico e del fantascientifico, scriverà una prefazione in onore di chi aveva concepito Elric di Melniboné e la sua infausta spada Tempestosa.

3. Pieno di rumore e furia: una chiacchierata sulle scale di Cirith Ungol

Abbassai lo sguardo sulle lettere sotto i miei piedi e le esaminai attentamente, una per una. “Francisco Franco”, disse Kawahara, scambiando la direzione del mio sguardo per un segno di interesse.

“Un meschino tiranno di tanto tempo fa. Ha costruito questo posto”.

“Trepp ha detto che apparteneva ai cattolici”.

Kawahara fece spallucce. “Un meschino tiranno con manie religiose. I cattolici vanno d'accordo con la tirannia. È nella loro cultura”.

R.K. Morgan

Questa guerra possiede le vere caratteristiche che del conflitto che la mia generazione ha conosciuto. C’è tutto qui: l’infinito, inintelligibile movimento, la sinistra quiete del fronte quando “ogni cosa è ormai pronta”, i civili in fuga, le intense, vivide amicizie, la gioia in primo piano su uno sfondo di disperazione, e il dono del cielo che può arrivare ad essere un nascondiglio di tabacco di prim’ordine salvato dalla rovina.

C.S. Lewis

In un suo scritto prefatorio per una antologia *fantasy* online, più recente rispetto alla propria trilogia e a un intervento programmatico e nettamente oppositivo rispetto a Tolkien che accese un certo dibattito – non si può certo dire che Morgan avversi o schivi la polemica – Morgan era ricorso a una similitudine per descrivere il processo creativo degli autori *fantasy* e l'illusione che riescono a gettare sul lettore:

In fin dei conti, siamo tutti dei prestigiatori. Maghi da palco o strada, la cosa dipende, forse, da quanto venerandi ed eleganti siano gli strumenti della nostra recita. Il signor Tolkien, per esempio – ecco un gentiluomo della vecchia scuola da palcoscenico, coi suoi armadietti in legno massiccio a motivi intricati e specchi barocchi acquistati a gran prezzo a Venezia; colombe bianche come la neve, una bella assistente o due, lame di Toledo che lampeggiano alle luci basse del teatro...¹²

Sembra quasi il proverbiale ramo d'ulivo teso in parziale segno di pace o l'onore degli armi, condito da un filo di condiscendenza se si vuole, verso un'esponente vecchia scuola-appunto- comunque di tutto rispetto. Anni prima, in prossimità dell'uscita de *L'Acciaio Sopravvive*, Morgan era stato assai più radicale ed esplicito nell'esprimere la propria avversione al cosmo morale e immaginativo tolkieniano e a quello che anche China Miéville definì "assolutismo" etico e metafisico. Era il decennio che seguiva la trilogia cinematografica di Jackson con i tanti epigoni ed imitatori, anche nel mondo editoriale. L'obiezione, abbiamo visto, non era nuova e si inseriva in un dibattito assai precedente quel *revival fantasy*. L'elemento forse più rilevante da notare, però, è il dettaglio da cui Morgan prende le mosse, una scena del romanzo stesso di Tolkien, elogiata in contrapposizione al resto, e che per taluni aspetti linguistici era stata già analizzata con sguardo parzialmente affine proprio dal *Tolkien scholar* T. Shippey nel suo *Trees and Branches*, ossia il dialogo origliato da Sam tra i due Orchi sentinelle sulle scale di Cirith Ungol:

Non sono un grande fan di Tolkien, almeno non da quando avevo dodici o quattordici anni (che, mi sembra, resta l'età giusta per leggere e apprezzare le sue opere). Ma sarebbe sciocco uno scrittore *fantasy* che non riconoscesse l'importanza schiacciante di quell'uomo nel canone. E sarebbe un lettore mediocre e superficiale di Tolkien quello che non riconoscesse che, tra la prosa troppo elaborata, i nauseanti inni all'Inghilterra rurale legata a certe classi sociali e gli infiniti stramaledetti canti elfici che infestano *Il Signore degli Anelli*, a volte si possono

¹² Morgan 2017 (T.d.A.).

intravedere le tracce di un cupo panorama umano sottostante, in completo contrasto con la narrazione fantasy epica per cui il libro risulta più conosciuto... Gli Orchi sono disincantati, male informati e costantemente stressati dalle incertezze che la mancanza di informazioni porta con sé. Sospettano che la guerra stia andando male per la loro fazione e che i loro comandanti, lungi dall'essere infallibili, sembrano commettere gravi errori di valutazione. Temono che, se la loro parte dovesse perdere, non potranno aspettarsi alcuna pietà dai nemici vittoriosi. Mormorano i loro timori sottovoce perché sanno che ci sono informatori tra le loro fila e che dall'alto grava una intera cultura di repressione fondata sul terrore. Sembrano anche dotati di un rozzo umorismo e una significativa lealtà nei confronti dei soldati al comando. E non si stanno godendo la guerra più di Frodo o Samwise; vogliono che finisca quanto chiunque altro. Per me, questa è una delle parti più belle e coinvolgenti de *Il Signore degli Anelli*... Il vero peccato è, ovviamente, che Tolkien non sia stato in grado (o non abbia voluto) sfruttare appieno questa esperienza per quello che valeva realmente – anzi, egli sembrava piuttosto in preda al panico e desideroso di fuggirne via. Suppongo sia in parte comprensibile: la generazione che ha combattuto nella Prima Guerra Mondiale aveva visto crollare ogni idea archetipica che nutriva sul Bene e sul Male in una rovina sanguinosa e putrida intorno a sé. Occorre una grande forza per sopportare una cosa del genere e sopravvivere, e poi ridisegnare la propria comprensione delle cose per adattarla alla scomoda realtà che si è contemplata¹³.

E sarà proprio da una battuta dell'Orco Gorbag che Morgan trarrà la citazione *in exergo* per *Il Gelo Comanda*. Quel frammento oscuro e aguzzo d'una realtà più vasta e così feroce, capace di sfondare qualsiasi scacchiera morale, da cui Tolkien si sarebbe discostato (per “codardia”, aveva accusato Moorcock, il giudizio di Morgan è quantomeno più equanime), sarebbe proprio quanto Morgan ambiva di fronteggiare e a suo modo esprimere. Non un mero “fantasy dalla parte degli Orchi” ma un fantasy in cui quella nota accennata facesse da *leitmotiv*. *Ciò che resta degli Eroi* (nell'originale *A Land fit for Heroes* col suo amaro richiamo alla retorica postbellica di Llyod George e anche alle numerose canzoni sui veterani della Prima Guerra Mondiale) giunge dopo la prima trilogia *cyberpunk* di Morgan e alcuni *stand alone* più o meno relati in una cronologia di espansione coloniale dell'umanità nello spazio che si estende per secoli se non addirittura millenni. La fonte primaria di ispirazione per *Altered Carbon* e le sue coscienze digitali era stata ovviamente il Gibson di *Neuromante*. I nessi invece col mondo d'ambientazione schiettamente *fantasy* della trilogia successiva restano oggetto di speculazione e dibattito tra lettori e,

¹³ Morgan 2009 (T.d.A.).

sebbene alcuni accenni e richiami siano espliciti, l'autore stesso ha voluto lasciare un discreto margine di interpretazione. Altra sorgente primaria di *Altered Carbon* era invece il *noir* di Ellroy e prima ancora di Hammett e Chandler, i cui detective spezzati dalla vita, poco migliori dei criminali e assassini su cui indagavano, tanto dovevano al mondo dei veterani negli anni '20, *trench* compreso. A un certo punto, nel primo volume, il protagonista Takeshi Kovacs, ex militare, ex criminale, novello e riottoso investigatore privato – sul cui nome sarà opportuno ritornare – viene bollato da una avversaria con una citazione shakesperiana: «Pieno di rumore e follia, che non significa nulla»¹⁴, definizione che in qualche modo calza a molti se non tutti gli eroi di Morgan stesso, nella loro commistione di rabbia per l'ottusità crudele del potere umano e la perenne tendenza all'autoinganno dei singoli, violenza e segreto struggimento per le ferite che per primi si portano dietro e celano, le disillusioni, gli amori perduti, i tradimenti e le scelte sbagliate. Come esplicitò Morgan proprio a chi scrive in una intervista,

Molti dei miei personaggi, e certamente Kovacs, sono spettatori della felicità altrui. Al massimo egli può cercare di aiutare qualcun altro a essere felice, o sfuggire a qualcosa, proprio perché sa che a lui ormai questo è negato. Ha superato questa possibilità, ci sono troppo ferite, c'è troppo nel suo passato che lo impedisce. E come se fosse tagliato fuori. Se non puoi mettere a posto la tua vita, puoi almeno cercare di aggiustare un poco quella di qualcun altro. Un impulso umano primario, direi, e da quando sono diventato padre lo avverto anche più intensamente¹⁵.

Se quindi – in una certa misura – persino questa prima ambientazione di base attinge per eco e rifrazione alla stessa devastante circostanza storica che originò tanto il Marlowe di Chandler quanto i Beren e Lúthien di Tolkien, ciò che parrebbe così lontano dall'universo tolkieniano e le sue tematiche ne condivide invece alcuni degli assi-interrogativi fondamentali. Morte, Macchina e Immortalità. Anche il mondo di *Altered Carbon* è percorso infatti dal medesimo quesito su cosa avvenga della nostra identità ed esistenza quando esse vengono alterate-appunto- da una estensione nello spazio e nel tempo, cosa voglia dire amare, morire, lasciare qualcosa di significativo nel mondo davanti alla prospettiva potenziale di un prolungamento indefinito e al venire meno dei quelli che sembrano le limitazioni naturali e persino benefiche del nostro rapporto con l'universo.

¹⁴ Morgan 2018.

¹⁵ *Ibid.*

In una certa misura verrebbe da sostenere che persino l'intuizione di svolgere dinamiche ormai interamente umane – e post-umane, vista la presenza delle coscienze artificiali – in pianeti nei quali affiorano ancora le rovine di una perduta antichissima civiltà marziana – verso la quale si proiettano angosce e desideri di emulazione – dialoghi a distanza con lo sfondo *elfico* sempre più evanescente della narrazione tolkieniana.

4. La Grande Guerra I

“Sembra che dovrai fare senza di me. Stiamo vincendo, ragazzo?” Ringil si era guardato intorno; il fianco delle armate di Yhelteth che si accartocciava e dilaniava come una corazza scadente sotto gli assalti ripetuti, mentre l'avanguardia dei Rettili sfondava le loro linee e le urla dei massacrati o bruciati o dilaniati si udivano lungo tutta la spiaggia, le chiatte appena sbarcate che fuggivano attraverso l'insenatura, evacuando quelli abbastanza fortunati da raggiungerle sui fondali bassi... “Sì” aveva detto a Naranash. Stiamo vincendo. “A quanto pare Flaradnam ha retto vicino ai frangiflutti. Li stiamo respingendo.”

R.K. Morgan

Dove mi trovavo avrei voluto, se proprio mi toccava crepare, una musica più mia, più viva per affrontare quel passo. Non si cambia. Tirare le cuoia ancora ancora si può fare, a esaurire la poesia la poesia è tutto quello che viene prima, tutti gli scannamenti, le tribolazioni, i torturamenti che precedono lo stranguglione ultimo. Allora tocca essere molto brevi o molto ricchi.

Louis-Ferdinand Céline

Le quattro citazioni in apertura dei libri della trilogia sono tratte rispettivamente dai già menzionati Anderson, Tolkien, Steiner e dallo sperimentale romanzo su amnesia e immaginazione *Il Ponte* di Ian Banks, tracciando in quale modo la cornice di senso dell'intero affresco narrativo e della prospettiva conoscitiva e morale sottesa:

“Sembri considerare la morte una tua amica” mormorò lei. “Strana amica per un uomo così giovane.” “È l'unica amica fedele a questo

mondo” rispose lui amaramente. “Puoi starne certa, la morte sarà sempre al tuo fianco”¹⁶

“Non è uno scherzo prestare servizio nella città, te lo dice il sottoscritto”¹⁷

Chiedete giustizia o spiegazioni e per tutta risposta vi giungerà il sordo muggito del mare. I conti degli dei e degli uomini non tornano¹⁸

“Non mi kiedere kome funtsjona la madzja... ma in un modo onnel’altro non pwò ezzere kozì meravi osa komeddikono o imadzino ke il mondo sarebbe tutta una kattso di meravi a effetitfe e tutto il resto ella gente vivrebbe in patse e in armonia ekkozìvia; vorrei proprjo vederlo arrivare qwel dziorno, sello kiedi amme. Komunqwe non è per niente kozì, qwesto è sicuro, ennon tanto per dire, perké altrimenti non avrebbero biosno di persone komemme (essarebbe anche una noja mortale del kattso). Ora, di qwesti tempi non mi sta andando malatto; tz’è molta rikjesta di servitsi, kommessi ditze.”¹⁹

Siamo negli anni che seguono una guerra spaventosa – nel suo terrore atavico d’essere divorati vivi – che ha visto faticosamente e labilmente unite diverse culture umane contro l’invasione del Popolo delle Squame, mentre si addensano le nubi di un nuovo conflitto, anzi due sovrapposti, uno meramente politico, l’altro soprannaturale: il riaccendersi delle ostilità tra la Lega delle Città Libere e l’Impero di Yelettheth – che deve molto all’Istanbul in cui Morgan ha vissuto a lungo – nella consueta micidiale mistura di ambizione, soprusi e avidità, e, ben più temibile, il ritorno dei mitici Elfi Dwenda, che secoli addietro governavano il mondo e gli umani con la magia e che paiono sul punto di fare irruzione ancora sulla scia di un profetizzato re-stregone: «Una lotta sta per cominciare. Una battaglia che ti annienterà, che ti distruggerà, che ti farà a pezzi. Un signore delle tenebre sorgerà»²⁰. Entrambi i piani sono intersecati come blocchi di granito ruotanti in una geometria più complessa ancora, i digrammi tracciati da un pantheon di antichi dèi – a loro volta parzialmente accantonati dal monoteismo centralizzante dell’Impero del Sud – i cui nomi echeggiano sinistramente quelli dei protagonisti *ancora umani* della trilogia *sci-fi*

¹⁶ Morgan 2022a: 10.

¹⁷ Morgan 2022b: 7.

¹⁸ Morgan 2022c: 7.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Morgan 2022a: 173.

precedente. Dakovash-Takeshi Kovacs, Kelgris-Quellcrist, Firfidar-Virginia Vidaura... Dove ci troviamo, dunque? In un mondo che *andando avanti è tornato indietro* e in cui di notte brilla solo la scia luminosa di quella che era un tempo la luna, polverizzata da quale conflitto atomico? Alcune coscienze digitali si sono così ampliate in una estensione di tempo sconvolgente da diventare forze stesse dell'universo, soggette a loro volta a poteri più ampi e imperscrutabili, come le divinità norrene o greche lo erano delle Norne o Moire? Che differenza sussiste, in fondo, tra magia e tecnologia? A modifica parziale delle opere precedenti – già *Black Man* aveva optato in tal senso – la storia qui segue ad alternanza regolare tre protagonisti diversi e come i suoi detective *noir sci fi* anche questi “eroi” di Morgan sono dei reduci di trincee non dissimili da quelle conosciute dagli stessi Tolkien e Ungaretti del postbellico “ritorno all'ordine” tanto avversato da Moorcock e affini; e proprio nella guerra alle spalle le loro così diverse solitudini si sono conosciute e legate con amicizia profonda e, a un livello più radicale che emerge a frammenti semi taciuti e gesti che lo rendono più intenso ancora, comunque lo si voglia chiamare, amore. Tre archetipi rovesciati o spezzati, tre rifiuti dei propri ambienti di cui sono al tempo stesso compimento e contestazione. Ringil Eskiath (nome che comprende sia una esplicita citazione tolkeniana – tratta da uno dei pilastri di ghiaccio del mondo e poi dalla spada del re elfico Fingolfin – che un acronimo dal già menzionato *Takeshi*...) è un carismatico e avvenente cavaliere delle Città Libere, condottiero intrepido ai limiti della sconsideratezza, e un reietto della propria famiglia e comunità per la sua omosessualità, brandita con una sfacciataggine che è solo forse il risvolto aggressivo di un'ultima impossibilità a sperarsi amato e amabile:

Pensi che ci sia voluta la stregoneria del Nord per farmi diventare quello che sono adesso? Pensi che ci sia voluta una guerra? Rispetto a quanto successo prima, quelli erano blandi tonici. La disperazione e l'inganno mi aspettavano sulla soglia della camera dei bambini, mi hanno preso per mano mentre entravo nella giovinezza, sono stati miei compagni costanti da allora in poi²¹.

Egar Rovina del Drago, un barbaro Majak delle steppe, a metà tra il guerriero sioux e l'ammazza-giganti anglosassone o norreno, che sulla soglia della mezza età inizia a patire i limiti della vecchiaia (anche in funzione sessuale) e soprattutto l'inquietudine del senza patria, incapace di trovare davvero il proprio posto sia nelle grandi metropoli del meridione dove ha militato come i Vareghi e ha conosciuto la cultura e l'ampliamento dei propri

²¹ Morgan 2022c: 471.

orizzonti, sia nelle tribù di cui dovrebbe essere il tradizionale capoclan. Archeth Indamarinarmal, l'ultima superstite mezzosangue del Popolo immortale dei Kirath, alieni dalla pelle nera, scienziati approdati sulla terra viaggiando con le loro navicelle che sfruttano il calore dei vulcani, lasciata sola come consigliera del nuovo Imperatore, nel faticoso compito di aiutare una brutale teocrazia ad evolvere verso strutture più umanitarie e avanzate, e al tempo stesso lottando contro il proprio senso di abbandono in una vita potenzialmente infinita, la dipendenza dalle droghe e il malcelato lesbismo. Ad affiancarla sono lacerti oscuri delle conoscenze del suo popolo, prodigi tecnologici come i Timonieri, intelligenze artificiali o demoni imbrigliati nel metallo – ancora una volta in una prospettiva più ampia, qual è la differenza? – la cui intelligenza forse opera segretamente perché lei rinunci a ogni remora e istauri una propria monarchia assoluta che spazzi via oscurantismo e tribalismi umani. Un terzetto non dissimile in certi suoi tratti da quello composta da Harry-Rupert-Hermione nei romanzi della Rowling, si potrebbe persino sostenere. Intervistato all'Eurocon 2016 da Sara Martina Alegre, la quale gli domandava perché tutti i suoi protagonisti maschili fossero dei mostri di violenza autodistruttiva, Morgan ha risposto di essere affascinato proprio dalla apparente rapidità con cui la violenza sembra “tagliare corto” i nodi aggrovigliati delle situazioni che invischiano la maggior parte delle persone e situazioni, sebbene proprio questo si riveli poi nei suoi personaggi un'ulteriore forma di catena che li imprigiona. Diverso è appunto il caso di Archeth, nel quale egli ha voluto rappresentare, tra le altre cose, anche l'immensa fatica e capacità di investimento a lungo, lunghissimo raggio delle donne e dei movimenti femministi per far procedere la società verso ulteriori conquiste, spesso accettando compromessi e avanzamenti minimali. Di qui la tensione interna di un personaggio che avrebbe tutti i mezzi per imporsi sul mondo che la circonda.

“Questi umani del cazzo, Archidi” le aveva detto Grashgal, ed era rabbrivito. “Se restiamo, ci attireranno in ogni squallida scaramuccia di merda e disputa di confine che la loro avidità a breve termine e la loro paura riusciranno a inventarsi. Ci faranno diventare quello che non siamo mai stati.” Ma, Archidi, e se quella che si sentiva nella voce di lui non fosse stata davvero repulsione? Se la vera paura di Grashgal fosse stata che questi umani del cazzo ci trasformeranno di nuovo in qualcosa che non siamo più stati da tanto, tanto tempo?²²

In lei incontriamo inoltre una prima variante sul tema dell'“immortalità elfica”, il peso di sopravvivere ancora e ancora – come in *Altered Carbon* – in

²² Morgan 2022a: 201.

un mondo che cambia, legandosi a esistenze molto più effimere. Nella prospettiva atea ed evoluzionistica dei Kiriath è possibile cogliere persino una rilettura del mito dell'Eden alla luce di Darwin, si potrebbe dire, e come ciò fornisca comunque le basi per una opzione creatrice di matrice tutta secolare non dissimile da quella degli Elfi a loro volta “in esilio” di Tolkien:

“Siamo ciò che creiamo... molto tempo fa, forse più antiche e oscure della conoscenza ci hanno imposto il sapere e ci hanno escluso dal paradiso. Non c'è modo di tornare indietro. L'unica vittoria contro quelle forze è costruire. Costruire bene, in modo che quando ci volteremo a osservare la via dell'esilio che abbiamo edificato, la vista sia sopportabile.”²³

5. La follia che viene dalle Ninfe

E poi labbra fresche si incollarono alle sue, ancora una volta facendo leva con la lingua per aprirle, losanghe di luce e buio sembravano attraversarlo tutto, e il mondo si ribaltò tra scintille, come un candelabro scagliato in mezzo a piatti pieni di cibo durante un banchetto, abbandonati lì nel buio in attesa che qualcuno desideri solo prenderli e saccheggiarli.

R.K. Morgan

*Così dicevo, e lei subito giurò come volli,
e quando ebbe giurato, compiuta la formula,
allora solo di Circe salii il letto bellissimo.*

Omero

Ciò che parrebbe inizialmente solo una ricerca “investigativa” per una ragazza sparita e venduta come schiava, intrecciata a un complotto politico, vede dunque irrompere i Dwenda o *Aldrain*. La loro presenza in secoli remoti è ormai diventata oggetto di curiosità antiquaria, con tanto di appassionati storici dilettanti e persino *proto-cosplayer*. Ma lungo i bordi di quella leggenda sbiadita tremola comunque il malcelato, semi occulto timore dei Kiriath che proprio contro i Dwenda erano scesi in guerra contrapponendo la propria “scienza” alla loro “stregoneria”, con esiti e costi e violenze non meno terribili del dominio di incantesimi e sacrifici che volevano spezzare. E i Dwenda stanno tornando,

²³ Morgan 2022b: 42.

segretamente invocati da chi tra gli umani non li ha del tutto dimenticati e chiede loro vendetta per i soprusi dettati da razzismo e xenofobia. «Vengono a noi come spettri, colpiscono veloci come serpenti sbucando dalla nebbia spettrale, e quando, ritornano nella nebbia e ridono, con voce profonda e beffarda, nel vento»²⁴ viene riferito dagli sconvolti soldati di guardia riguardo alle loro incursioni. Non solo. La prima vera notazione su cosa voglia dire incontrarne uno da vicino tocca altre corde ancora, più profonde dello sconcerto e del mero terrore.

“E cosa dicono queste persone fidate del nostro amico Aldrain? Che ha occhi come caverne nere? Orecchie come quelle d’una bestia? Che guizza lampi mentre incede?”

“No. Dicono che...” Un’altra esitazione. Adesso la voce di Milacar era un sussurro. “È bellissimo, Gil. Ecco quel che dicono. Che non ci sono parole per descrivere quanto è bello.” Solo per un istante, un lievissimo brivido percorse la schiena di Ringil²⁵.

E quando prima ancora di incrociare le lame, Ringil si trova finalmente ad affrontarne uno, a minacciare di soffocarlo è qualcosa che al tempo stesso si irradia dalla creatura e da lui stesso, come ad incontrarla.

Il Dwenda incedeva verso di lui come fuoco che divori la carta, come un nubifragio blu danzante di quasi mezzo metro di larghezza: la sua radiosità cadeva sul pavimento e si rifrangeva verso l’alto – piccole fessure irregolari di luce più intensa nel fulgore generale – risucchiando la pavimentazione del cortile e l’aria gelida, come il sole che mette in fuga le ombre. E, nell’avvicinarsi, rideva; ridacchiava e canticchiava tra sé come un artigiano impegnato in un lavoro consueto, un ruscello di montagna o un fuoco vigoroso, come tutte queste cose – i paragoni venivano in mente a Ringil con nitore assoluto – ma con un’intensità sonora pari a quella di uno sciame di insetti pungenti, che gli invase le orecchie producendo un eco stridulo e micidiale, e lasciandogli un indefinibile dolore, spasmodico e persistente, sotto le costole²⁶.

Quello strazio gettato addosso è un sortilegio-specchio, quello dei nostri stessi desideri.

²⁴ Morgan 2022a: 125.

²⁵ Ivi: 78.

²⁶ Ivi: 291 ss.

Non era un uomo, non somigliava per niente a un uomo. Le inquietanti, superbe creature nei frammenti di manoscritti e nelle illustrazioni di Shalak scomparvero di colpo come accade ai fantocci quando il mastro burattinaio si presenta a sipario calato per ricevere gli applausi. Il Dwenda avanzò, sussurrò, cantò per lui e tremolò guizzante; lo voleva tutto per sé, e adesso Ringil riconobbe il dolore incessante che si annidava in tutto questo. La perdita...Era il sapore d'un rimpianto struggente, colorato di blu, così penetrante da non poterne scandagliare il fondo. Mai. Era ogni decisione sbagliata che aveva preso, ogni sentiero che non era riuscito a percorrere, tutto si schiudeva a ventaglio e gli veniva mostrato affinché lui contemplasse, lo capisse, e tutto questo lo feriva. Lo corrodeva come saliva di drago mentre lui continuava a guardare²⁷.

Tutto ciò è la nuova e contemporanea resa di qualcosa di molto più antico, l'alterità temuta e al tempo stesso vagheggiata delle Ninfe e degli Elfi, il primo fondamentale pericolo del reame fatato, la sua straziante bellezza. Lungi dall'essere pallide copie della nostra vita naturale, gli elfi e le fate seducono e avvincono proprio perché in essi pare costante ciò che in noi è fuggevole e perituro. E furono proprio Lewis e Tolkien a esplicitare questo elemento decisivo, in alcuni dei loro saggi teorici o di critica letteraria. Il Lewis de *L'Immagine scartata* dedica un intero capitolo ai *Longaevi* dell'immaginario medievale e rinascimentale, rimarcando che

Se li definiamo "soprannaturali", dobbiamo essere chiari su ciò che intendiamo. La loro vita è, in un certo senso, più "naturale" – più forte, più spericolata, meno inibita, più trionfante e impenitentemente appassionata – della nostra... In tutto questo si può sospettare una certa volgarità dell'immaginazione, come se essere una Fata Alta fosse più o meno come essere un milionario. Né ovviamente migliora le cose ricordarci che il Paradiso e i Santi erano spesso raffigurati in termini molto simili. Indubbiamente è ingenuo, ma tale volgarità forse implica un malinteso. Il lusso e lo splendore materiale nel mondo moderno non devono essere collegati ad altro che al denaro e sono anche, perlopiù, assai privi di grazia. Ma ciò che un uomo medievale vedeva nelle corti reali o feudali e immaginava essere superato nel mondo delle fate e superato di gran lunga più in Paradiso, non era così. L'architettura, le armi, le corone, i vestiti, i cavalli e la musica erano quasi tutti splendidi. Erano tutti simbolici o

²⁷ Ivi: 292.

significativi: di santità, autorità, valore, nobile lignaggio o, nel peggiore dei casi, di potere²⁸.

E Tolkien, anni prima, nel celebre saggio *Sulle Fiabe*, palesando la sua avversione per quel processo di “rimpicciolimento” ed “evanescenza” che lo stesso Shakespeare aveva inflitto al mondo delle fate con Puck e Ariel, si richiamava a una metafora di Gower che descriveva come *fatato* un giovane mortale bellissimo e sensuale:

Questo è un giovane mortale in carne e ossa; ma dà un ritratto molto più fedele degli abitanti delle Terre degli Elfi che la definizione di “essere fatato” alla quale, con doppio errore, egli viene associato. Perché il problema, con i veri abitanti del Regno delle Fate, è che essi non appaiono sempre quali sono; e indossano l’orgoglio e la bellezza che anche noi vorremmo fingere d’indossare. Una piccola parte della magia che essi adoperano per il bene e il male dell’uomo è il potere di giocare con i desideri del suo corpo e del suo cuore²⁹.

Bellezza e pericolo. L’intensità appassionata di un’esistenza che relega l’esperienza umana a un sogno scialbo e balbettante, la trappola di un mondo altro nel quale perdere le nostre ordinarie cognizioni dello spazio, del tempo e persino di ciò che è giusto o sbagliato, dando libero sfogo a un desiderio di “evasione” nel quale liberarsi dei nostri vincoli fisici e morali-non sono forse intrecciati?- come di una veste sudicia e appiccicosa. Anche Dioniso e le Menadi, così come gli altri dei e semidei olimpici, rapivano i mortali coinvolgendoli in banchetti che erano anche stupri e viceversa, lasciandoli poi consumati e sconvolti. Mangiare e essere mangiati. Lo stesso si verificava, o giovava pericolosamente ai suoi margini, in tante ballate e poemi medievali, dal *Cavaliere Verde* a *Ser Thomas il Rimatore*. Ciò nel *Signore degli Anelli* risulterà poi certamente “purificato” non solo dalla prospettiva morale e cristiana di Tolkien ma anche dalla dinamica narrativa stessa che farà dei suoi Elfi ancora nella Terra di Mezzo dei superstiti-esuli dilavati da lunghi secoli di esilio e sofferenze rispetto alle loro stesse colpe, maggiori o minori. L’elemento ambiguo del desiderio risulterà così tuttora presente e attivo ma confinato alle imperfezioni proiettive della caduta natura umana, come emerge da alcuni scambi di battute tra Bormir, Eomer e Aragorn e da una decisiva riflessione di Sam con Faramir.

²⁸ Lewis 2022 (T.d.A.).

²⁹ MF: 172.

“E ora dobbiamo inoltrarci nel Bosco d’Oro, dici. Ma di quella pericolosa contrada abbiamo sentito parlare a Gondor, e si dice che, una volta entrati, pochi ne escano; e, di quei pochi, nessuno illeso.”

“Non dire illeso, ma se dici immutato, allora forse ti avvicinerai alla verità,” disse Aragorn. “Ma a Gondor la tradizione è in declino, Boromir, se nella città di coloro che un tempo erano saggi ora si parla male di Lothlórien.”

“E allora guidaci!” disse Boromir. “Ma è pericoloso.” “Assai pericoloso,” disse Aragorn, “bello e pericoloso; ma soltanto il male ha da temere, o coloro che con sé portano il male.”

[...]

“Allora c’è una Dama nel Bosco d’Oro, come raccontano le antiche storie!” disse. “Pochi sfuggono alle sue reti, dicono.”

[...]

“Dev’esser davvero adorabile,” disse Faramir. “Pericolosamente bella.” “Pericolosa non saprei,” disse Sam. “Mi ha colpito che la gente si porta il pericolo appresso e poi lo trova a Lórien perché ce l’ha portato. Ma forse si potrebbe definirla pericolosa, per la forza che racchiude in sé. Uno, uno finirebbe per schiantarsi contro di lei, come una nave contro uno scoglio; o affocare, come uno hobbit in un fiume. Ma non incolperemmo per questo né lo scoglio né il fiume.”³⁰

Nei Dwenda-Aldrain di Morgan questi filtri tolkieniani crollano nuovamente, i suoi Elfi sono una invenzione o rielaborazione moderna di quanto già incontrato in Anderson più indietro ancora. Più appassionati e intensi dei mortali, la loro vita negli interstizi del tempo in un crocevia chiamato “*i Luoghi Grigi*” che comprende i fantasmi e gli echi dei diversi esiti delle nostre scelte, è una commistione di aristocratico orgoglio marziale e abbandono totale ai propri impulsi sensuali. Protofascisti come i samurai di Mishima e stregoni-estetisti che guardano con disprezzo alla brutalità e ottusità umana come a quella di primati scarsamente evoluti – «Sarebbero capaci di giustiziarti su una picca per i compagni di letto che ti sei scelto, e la definirebbero giustizia; starebbero lì a rimirarti, brindando alla tua agonia con boccali di birra e canzoni da dedicare ai loro dèi idioti. Sono brutali, ottusi, con la consapevolezza etica delle scimmie e il coraggio delle pecore»³¹ – al tempo stesso capaci di legarsi ad alcuni di loro con passione divorante, elargendo ai propri eletti poteri, conoscenze ed il proprio amore, laddove altri vengono scelti per sacrifici rituali che comprendono la tortura e l’abuso e che pure costituiscono a loro volta un “onore” tanto per chi li impone che per chi li patisce e vi aspira. Perché sono gli

³⁰ SdA: 362 ss., 461, 721.

³¹ Morgan 2022a: 317.

stessi mortali, come nelle culture azteche o negli antichi riti agresti, che vogliono donare il proprio sangue, che non si oppongono alla mutilazione e alla morte perché anche questo li rende partecipi di benefici e soprattutto li sottrae al mero ciclo dell'esistenza terrena, conferendole un senso di elezione. Ben oltre il cammino di una scienza secolare *semper reformanda* e del progresso sociale dei Kiriath, gli umani "vogliono" la magia, il miracolo, l'anello che non tiene della catena montaliana, l'evasione e la consolazione del saggio tolkieniano *Sulle Fiabe*, come dichiara un Dwenda in un passaggio palesemente metaletterario in cui il genere fantasy si fissa allo specchio:

Dillo a ogni anima che non può sopportare l'arida marcia moderna che i tuoi maestri del Flagello Nero hanno imposto all'umanità, a ogni anima che brama segretamente l'oscurità e il dolce delirio che la accompagna. Tu non hai capito niente, mortale: ti inginocchi e batti il petto nei templi e nei santuari, cerchi lo spirito dentro di te... Noi siamo la tua anima eterna, noi, i Dwenda, siamo gli Eterni. Noi siamo la vostra oscurità, siamo la vostra anima. Abbiamo infestato i vostri sogni fin dall'inizio dei tempi; vi portiamo il dono della gioia oscura e dell'evasione. Se siamo i vostri padroni, è perché non potete vivere senza di noi³².

Come già notava il Socrate di Platone a proposito dell'invasamento che Ninfe e Dei conferiscono ai mortali, in fondo "la mania è migliore della saggezza".

6. Rapiti dalla fate

*Oberon è furibondo perché lei
Ha preso come paggio un ragazzo bellissimo, rapito
a un re indiano. Mai vi fu fanciullo più dolce
scambiato dalle fate.*

William Shakespeare

*"Allora chiamiamolo semplicemente NeraRovina lo
Scambiato, dato che sono stati gli Aldrain a crescerlo
nei Luoghi Grigi. Sottratto a un'umile casa delle
paludi per il luccichio oscuro che i Dwenda
apprezzavano così tanto negli umani, e cresciuto
come condottiero Aldrain, infine gli venne affidato il*

³² Morgan 2022c: 748.

comando di un'intera legione di Dwenda, giungendo..."

"Sai," lo interruppe Jhiral mostrando espliciti segni d'irritazione "ho già ascoltato le stronzate di questi umili inizi un bel po' di volte, Timoniere. È buffo come nessuno riesca mai a portare un esempio di qualcuno ancora in vita, non è vero? È buffo come in fin dei conti siano tutti morti o personaggi leggendari."

Anasharal si arrestò, diplomatico. "Oh, NeraRovina lo Scambiato non è morto, Vostra Radiosità Imperiale. Tutt'altro."

R.K. Morgan

Ringil stesso, solo parzialmente attenendosi al ruolo di agente sottocopertura, "va a letto col nemico". Rapito dal principe Dwenda Seethlaw, che lo introduce nei Luoghi Grigi, ben più di quanto vorrebbe ammettere, anche lui è conquistato e sedotto da quella passionalità libera dalle violenze e dai rigetti che hanno segnato la sua vita di ragazzo e uomo. I Luoghi Grigi stessi rispondono alla sua presenza con un radicale, sinistro benvenuto, come lui fosse predestinato a crescervi in conoscenza magica così da vendicarsi anche di ciò e di chi gli ha spezzato il cuore. Potrebbe diventare il nuovo inarrestabile favorito umano di Seethlaw, mentre sullo sfondo, come suo doppio e futuro antagonista, in un passato che riemerge progressivamente come l'isola fantasma che è anche il suo sarcofago in animazione sospesa, incombe la figura di un altro perfettamente compiuto re-stregone, NeraRovina lo Scambiato, a sua volta grande amore umano di Seethlaw.

Lo Scambiato, dunque, venne scelto da un giovane rampollo NeraRovina più o meno quando l'umano era ancora nella culla. Sembra che il bambino fosse così bello che il nobile Aldrain rimase incantato suo malgrado. Si innamorò con tutta l'impulsiva passione della sua gente e, senza che nessuno potesse impedirglielo, attese il breve passaggio della giovinezza umana per guidare e ammaestrare il ragazzo in tutto quello che avrebbe dovuto sapere e vedere, quindi lo prese e lo condusse oltre la Porta Oscura, nonostante fosse più giovane di qualsiasi uomo eletto dagli Aldrain. Gli donarono i loro poteri quando era ancora adolescente, legandolo indissolubilmente alla Fredda Legione. Dev'essere stato un terribile colpo per lui, come dice la leggenda, ricevere tali poteri. Ma si dice anche che gli occhi dello Scambiato fossero verdi come i raggi del

sole attraverso il fogliame degli alberi, e il suo sorriso, seppure ancora infantile, poteva scioglierti il cuore³³.

Tuttavia Ringil si strappa infine – e con conseguenze terribili – a quella possibilità, come tirando via una mano conficcata in una cancellata, rifiutandosi di ignorare l’ennesima radicale delusione: ammantati di gloria e bellezza, dispensati dalle ipocrite morali umane, anche i Dwenda però infliggono sofferenza come il più brutale degli aguzzini e il più cinico dei politici. Non sono affatto migliori dei mortali, sebbene vogliano crederci ed essere creduti tali. Anche per loro in fondo il sortilegio elfico e la mitologia sono specchi e veli con cui *raccontarsi una storia* che comporta l’infelicità di qualcun altro. Persino quella menzogna va tradita e sfidata, sebbene ciò voglia forse comporti affrontare e persino uccidere chi sembrerebbe prometterti tutto ciò cui aspiravi e neppure riuscivi a confessarti, pur di restare aggrappato a quei pochi rapporti umani di autentico amore e devozione conosciuti tra tante delusioni, sperando che il sacrificio possa proteggere qualcun altro dalla stessa violenza che ha già rovinato la tua vita. Eppure lo struggimento suscitato dall’incanto resta, giacché è tanto costoso guardare i propri desideri in faccia che dargli le spalle. E la magia si è ormai fatta strada, tanto che la minaccia che si riteneva di affrontare fuori di sé non è altro che te stesso. Quali sono i passi che portano Sauron o il re-stregone di Angmar a essere diventati ciò gli altri dicono di loro?

Dalla finestra aperta la fresca brezza notturna venne a scovarlo. Portava con sé una lieve nota di sale. Un signore delle tenebre sorgerà, il suo arrivo è nel vento che soffia dalla palude. Si guardò fisso. Un signore delle tenebre sorgerà. “Dunque è così, non è vero?” sussurrò. Le tende di mussola si incresparono, la brezza soffiava nella stanza silenziosa. Ripulì le mani e il coltello di drago sulle lenzuola di seta di Grazia del Cielo, e nascose nuovamente l’arma nella manica. Sistemò l’Amica dei Corvi più comodamente sulle spalle, spostò il pomo di qualche millimetro per una presa migliore. Poi fissò ancora una volta lo specchio, e scoprì che non aveva più paura dell’immagine che gli stava restituendo lo sguardo. Aspettò, pazientemente, che il guizzo di fuoco blu si manifestasse di nuovo, assieme a tutto ciò che poteva portare con sé³⁴.

³³ Morgan 2022b: 415.

³⁴ Morgan 2022a: 476.

7. Un viso cui abbandonarsi di notte. Intermezzo sullo stile.

Quando finalmente sotto il rosso fogliame degli alti alberi d'autunno quaranta uomini si disposero in cerchio coi loro flauti, e un forte vento alpestre che squassava i tronchi dei pini aggiunse alla loro musica le sue selvagge armonie, e tra i mulinelli delle foglie cadute la Danza del Mare Blu si scatenò d'improvviso nel suo smagliante splendore-tutti gli spettatori furono presi da un rapimento prossimo quasi al terrore.

Murasaki Shikibu

Lathkeen impugna la spada dei NeraRovina con una presa diversa, stavolta con entrambe le mani. La solleva con riverenza un attimo, come la offrì al cielo, poi conficca la lama d'un piede nel terreno del cerchio di pietra a due metri da dove Ringil è immobilizzato. Un freddo grido lamentoso irrompe nell'aria, come un gabbiano solitario e smarrito sopra un plumbeo oceano senza fine. Impossibile dire da dove provenga, sembra sferzarli sulle ali del vento da tutti gli angoli del cielo assieme. La spada trema nel terreno. Ecco, dice l'Evocatore di Tempeste. Egli è qui, non c'è dubbio.

R.K. Morgan

Lo stile di un romanzo è, in misura profonda se non assoluta, il romanzo stesso. Quello della trilogia di Morgan è duro, brutale, volutamente commisto e “sporcat” dal realismo del *noir* e al tempo stesso intenso e ricco. Del *noir* padroneggia assai bene anche l'ironia dolente, sebbene i sogghigni per qualche battuta siano comunque a denti stretti. Risate perlopiù amare, se di risate si può parlare, ben diverse ad esempio dalla esplicita *vis comica* e carnevalesca di un Abercrombie. Il rovesciamento di aspettative facili sottese spesso al genere può essere evidenziato in alcuni passaggi che comunque restano esempi di un più vasto tutto armonico. Come una scogliera irta e nera che improvvisamente si slarghi in una baia dolce e silenziosa, il ribaltamento e la contaminazione, lo sporco che la voce narrante non netta via dall'esperienze umane- si tratti di un duello o una notte tra amanti-è anche e proprio ciò che consente di far spiccare con forza rinnovata ciò che nel genere stesso è oggetto di interesse e passione, strappandolo dai cliché e riconsegnare così la ferocia dei combattimenti, la potenza della magia, il terrore degli dei, l'intensità dei sentimenti che si esprimono in gesto più ancora che nelle parole. Quando ci si aspetterebbero lezzi e miasmi velenosi, ecco invece sentirci dire che

Niente, nel mondo conosciuto, ha quell'odore. Ringil ha visto uomini cresciuti farsela sotto dalla paura per il terrore sentendolo; ha visto soldati navigati impallidire sotto la loro abbronzatura da campo di battaglia. È inconfondibile. Quelli che l'hanno sentito non lo scorderanno mai. Gli altri si basano sui racconti e, sbagliandosi, se lo immaginano come un tanfo ripugnante, ma non è così. A una certa distanza, infatti, è piacevolmente narcotico: una torrida miscela estiva di spezie e profumi nel vento, con note pungenti di anice e cardamomo su una base di sandalo, e insieme, proprio là, la vaga ma sempre presente traccia di fiamme di... Drago³⁵.

Nel momento in cui i poteri oscuri si riversano su Ringil, l'improvviso rovescio di forze rispetto ai Dwenda stessi viene risolto con una immagine tratta dalla violenza domestica che rimpicciolisce di colpo chi pareva comunque superiore per forza soprannaturale:

Piovve sangue. Sangue sulla sua faccia. Sangue sui denti digrignati del suo ghigno. Ululò al soffitto che stava franando, con una voce più spaventosa di qualsiasi suono Seethlaw mai udito. Poi abbassò lo sguardo e cercò Risgillen. La trovò che tentava di rimanere in piedi, trascinando la spada con entrambe le mani. C'era del sangue sul suo viso Aldrain immacolato, un brutto taglio sulla fronte che non ricordava di averle fatto. Alle sue spalle, Atalmire si trascinava con un ginocchio piegato in un'angolazione innaturale. Più indietro giaceva Menkarak, mezzo intrappolato sotto le macerie. Ringil sollevò l'Amica dei Corvi e lanciò un urlo verso di loro, sovrastando il frastuono della pietra che si spaccava e crollava. I due Dwenda lo guardarono come bambini che devono affrontare la furia di un padre ubriaco³⁶.

Mentre invece, in quella che resta una delle scene più commoventi della trilogia, davvero capace di suscitare nel lettore gli stessi sentimenti dei personaggi implicati, un Egar che neppure riesce a scorgere Ringil sotto il sortilegio Dwenda balza comunque al suo fianco per una dedizione che precede qualunque pensiero o calcolo.

“Sono io, Eg” urlò a squarciagola. “Sono io, cazzo. La ragazza, prendi la ragazza.”

Più tardi, ripensando alla reazione del Majak, Ringil avrebbe avuto le lacrime agli occhi. Egar stese immediatamente le labbra in un ringhio feroce e si stagliò a fianco di Ringil in tutta la sua stazza. Sfoderò il

³⁵ Morgan 2022b: 328.

³⁶ Ivi: 551.

pugnale, un ampio bagliore scuro alla luce delle fiamme che ora danzavano liberamente sulla paglia del pavimento. Lo brandì contro i Dwenda barcollanti.

“Ma certo che sei tu, Gil” ruggì. “Avanti, chi lo vuole nel fottuto culo? Maledetti stregoni del cazzo.”³⁷

Forse non è del tutto soggettivo attribuire a un altro passaggio una valenza metaletteraria non dissimile dalla dichiarazione Dwenda su umani e magia, stavolta in riferimento all’intera dinamica narrativa ambita da Morgan e alla sua scrittura medesima. Nell’incontro con la regina del pantheon della Corte Oscura, sorta di Elbereth o Giunone diabolica, che ha segretamente guidato i passi di Ringil come stregone e condottiero di guerrieri fantasma, ancora una volta è lo specchio del desiderio che viene rivolto al protagonista, palesando attraverso di lui e in lui un nodo perenne della nostra basilare esperienza umana, ciò che più ci espone e rende vulnerabili. La dea ha animato un morto per conferire con lui, ma quale.

Molto lentamente, il cadavere alzò entrambe le mani all’orlo del cappuccio che indossava. Alzò la stoffa nera, scostandola dal viso che celava. A Ringil si mozzò il fiato in gola. Con uno sforzo di volontà, ricambiò lo sguardo di Firfirdar. Il cadavere che lei aveva scelto non era un orrore in putrefazione, tutt’altro. Eccetto il pallore rivelatore e le borse sotto gli occhi, era un viso che poteva appartenere ancora a un essere vivente. Ma era bellissimo. Un viso di giovane dai lineamenti delicati, divorato dalla tisi, che saresti stato pronto a baciare rischiando il contagio. Un viso cui abbandonarti di notte in un vicolo buio, per poi svegliarti la mattina seguente e passare mesi affannosi a ricercarlo inutilmente per le strade. Un viso che ti chiamava e rendeva futile ogni pensiero di sicurezza e buon senso. Un viso da cui saresti andato con gioia, quando fosse stato il momento; senza rimpianti, lasciandoti dietro solo un lieve sorriso agonizzante, impresso sulle labbra che si raffreddano. “Adesso mi vedi, Ringil Eskiath?” chiese la voce, bisbigliando, sibilando³⁸.

Simile commistione di orrore e inaspettato struggimento, di contagio accettato pur di protendersi ad abbracciare il fantasma di una felicità comunque cercata ed espressa nei balbetti dei nostri desideri, è in fondo una descrizione più che efficace dello stile di Morgan stesso.

³⁷ Morgan 2022a: 408.

³⁸ Morgan 2022c: 56.

8. Spade USB

“E come avete fatto di preciso a trovare quel piccolo portatore di morte?”

Ringil allungò la mano e toccò il pomello dell’Amica dei Corvi che gli spuntava da dietro le spalle. «È stata forgiata per me ad An-Monal da Grashgal l’Errante.»

“Ecco, a dire il vero stavo parlando alla spada.”

R.K. Morgan

*Vide, su un mucchio di arnesi, una lama dotata
Di vittoria, una spada antica di giganti,
un segno di prestigio per qualunque guerriero,
la perla delle armi.*

Beowulf

Se le spade potessero parlare. Nella trilogia di Morgan esse lo fanno. Al termine del lungo viaggio, come ruotando la manopola di un dialogo audio già in corso da quanti anni. *L’Amica dei Corvi*, la lama Kiriath donata a Ringil in giovinezza, è parte integrante della sua personalità, intrecciata ad essa in un rapporto simile e dissimile da quello di Elric e la sua *Tempestosa*, solo per citare un riferimento esplicito, o di Turambar e la sua lama nera Gurthang. Morgan stesso ha ammesso che una delle fonti di ispirazione per Ringil e l’Amica dei Corvi era stata la dimostrazione di un giovane australiano con l’arte della spada, mentre questi spiegava come tale disciplina gli avesse conferito uno spazio di autonomia e libertà. Nell’estensione di quella lama, nessuno poteva imporgli qualcosa che andasse contro le sue scelte. Ciò riecheggia nel nome completo e autentico dell’Amica dei Corvi, così come lo ribadisce la spada stessa mostrandosi infine a Ringil come un soggetto autonomo, una persona a sé, al tempo stesso composta da certi tratti della sua psiche e delle relazioni umane più profondamente sedimentate in essa, come l’amore contrastato ma comunque intenso per sua madre.

Il mio nome è una cosa complicata... Sono la benvenuta nella Casa dei Corvi e dei Divoratori di Cadaveri nella veglia dei guerrieri. Sono amica delle nere cornacchie e dei lupi. Portami con te e uccidi con me e muori per me fin dove termina la strada. Non sono la dolce promessa di una lunga

vita negli anni a venire, sono la ferrea promessa di non essere mai uno schiavo³⁹.

Ben più che mera estensione del suo braccio, la Spada si è nutrita di lui, fornendogli al tempo stesso un supporto esterno, una custodia – come le pile corticali per la coscienza della trilogia sci-fi precedente, che garantisce parimenti una scheggia di sopravvivenza –. *L'acciaio sopravvive*. Farne una metafora della scrittura o del processo creativo è possibile ma evidentemente riduttivo. In tale dinamica Morgan dà corpo a una dimensione costante della nostra natura quale specie tecnologica, da sempre capace di trasfondersi in strumenti che ampliano la gittata del nostro rapporto col mondo e che al contempo alterano la nostra individualità medesima. A differenza dell'Anello tolkieniano o degli Horocrux di Rowling, un simile processo resta per così dire moralmente neutro, e il suo esito positivo o negativo dipende dalle circostanze e dalle prospettive. Libertà o carcere, difesa o tossicodipendenza? Ogni meccanismo di crescita e forza grazie al quale abbiamo imparato a sopravvivere, come singoli o collettività, ogni tecnica o arte o strumento o magia, ogni libro amato o disciplina appresa, può risultare una prigionia. Ma pure un alleato e persino un amico, in cui persiste la fusione misteriosa di qualcosa fuori di noi capace di sostenere ciò che esiste già dentro di noi, e che solo così siamo in grado di mettere a fuoco. Al tempo stesso noi e non solo noi.

E in qualche modo, come se fosse incatenata a tutto questo, la danza gelida dei glifi sfiorati nella fessura ha lasciato tracce nella sua mente, toccandogli le dita e la gola con ciò che occorre per aprire ancora una volta quella stessa porta. Non è mai stato più pronto di così. E l'Amica dei Corvi, appoggiata contro la parete della scogliera, pare un amico losco in un vicolo di Fondo del Porto, in attesa che lui decida il prossimo posto dove farsi una bevuta⁴⁰.

Anche prigionia, si è detto: è proprio in un'altra spada che è rimasta conservata la coscienza di NeraRovina lo Scambiato, alludendo così alla possibilità che pure la magia divina della Corte Oscura altro non sia che l'eco delle pile corticali di *Altered Carbon*. E sarà all'interno dello spazio digitale della spada che Ringil lotterà infine con lo Scambiato per il possesso del proprio corpo, in un duello che gli farà perdere alcune dita della mano per un morso, come Frodo con Gollum sul baratro di Monte Fato, venendo salvato proprio dalla coscienza della spada che ormai vive in lui, è lui. Siamo ciò che creiamo,

³⁹ Morgan 2022c: 748.

⁴⁰ Ivi: 346.

aveva detto un vecchio Kiriath ad Archet. Ciò è tanto una risorsa che un limite. “Essere” un eroe, diventare una spada, comporta anche la tragedia isolante forse di non poter essere niente di diverso. Come ribatte la stessa dea Firfidar a Ringil con un sorriso e alzata di spalle, «Ci sono destini peggiori di essere vincolato a un luogo dove la scelta delle tue azioni è limitata a quelle che fanno ardere la tua anima col maggiore splendore»⁴¹. Una sconfitta-vittoria. Achille o Beowulf avrebbero potuto sentirsi domandare lo stesso.

9. La corona di ferro e spine. Frodo, Cristo e Capaneo.

“Ascoltami. Una lotta sta per cominciare, una battaglia tra poteri quale tu non hai mai visto. Una battaglia che ti annienterà, che ti distruggerà, che ti farà a pezzi. Un signore delle tenebre sorgerà, il suo arrivo è nel vento che soffia dalla palude.”

R.K. Morgan

Nessuno ha un amore più grande di questo. Dare la vita per i propri amici.

Vangelo di Giovanni

Definizioni facili da fascetta o quarta di copertina cercano spesso di esprimere il nuovo e il diverso di un’opera fondendo due elementi di ciò che già conosciamo e parrebbe distante se non inconciliabile. *Guerra e pace* scritto da Kafka, *I Miserabili* nella Cina di Mao... a volersi cimentare in un simile gioco si potrebbe dire che *Ciò che resta degli Eroi* è un *Signore degli Anelli* riletto alla luce del *Gene Egoista* di Richard Dawkins, uno dei grandi classici dell’evoluzionismo materialista. Questo per più di un motivo.

Abbiamo già citato l’acronimo di Takeshi Kovacs in Ringil Eskiath, ma anche riguardo la Corte Oscura degli Dei apprendiamo che viene appellata come *Spaa Dhi*, storpiatura del termine *Spedi* che si riferiva ai soldati modificati geneticamente nella trilogia sci-fi. E lo stesso dio-demone Dakovash-Takeshi accenna per frammenti di aver cambiato pelle nel corso dei secoli ed essere stato coinvolto nella guerra che ha lasciato in cielo l’Arcoluce dove un tempo esisteva quella che si ricorda solo come *Luhn*. Siamo dunque millenni dopo le vicende di *Altered Carbon* e persino le divinità altro non sono che la versione futura plnipotenziata di meri *io* umani, ampliati dai trasferimenti digitali? La loro potenza, per quanto grande, comunque risulta da forze più complesse ancora,

⁴¹ Ivi: 91.

che l'ha fatta emergere per selezione e sopravvivenza? Gli antichi miti teogonici per cui gli dèi – greci, norreni, indiani – sono parte del tessuto della creazione e non esterni ad essa, trova così una nuova espressione materialistica e darwiniana. Ciò dipende in fondo dalla prospettiva che si assume, giacché il dio di qualcuno può essere solo l'io futuro di qualcun altro o ciò che ne rimane. Se un novello vichingo incontrasse un bot digitale, non potrebbe cadere in ginocchio reverente? Allo stesso modo, l'eroe di qualcuno vuol dire il mostro per qualcun altro, l'eroe di un'altra storia o prospettiva. Nell'incontro finale col Signore delle Tenebre stesso, NeraRovina lo Scambiato, la prima e quasi unica frase che Ringil gli sente pronunciare non è rivolta a lui, ma all'amato Dwenda Seethlaw che l'altro non sospetta già ucciso. «Vedi, Seethlaw. Sto tornando a casa»⁴². Ossia da te. Dopo millenni di esilio in un non-luogo di follia e solitudine, quella creatura che *fu* umana, dotata di poteri spaventosi e al tempo stesso spezzata, inceppata come un disco rotto, ricorda ancora e in un certo senso riesce a sussistere per una storia d'amore. «Sto tornando a casa». La stessa frase che in misure diverse è anche il desiderio segreto di Gil, Egar e Archeth, ciascuno nella specificità del suo cammino e delle sue ferite irrisolte, che ciò sia ancora possibile o meno e in che misura. Ancora una volta, il nodo fondamentale è come ci si racconta una storia e chi è raccontarla.

Ciò letteralmente esplose nella rivelazione finale riguardante i Dwenda. Anche gli Elfi sinistri e seducenti, così fieri della loro superiorità rispetto ai comuni mortali, non hanno fatto altro che credere per primi a una fiaba pur di non affrontare una verità gradualmente dimenticata, quella di essere gli eredi delle squadre umane inviate negli interstizi del tempo durante una catastrofica guerra di un passato che per il lettore costituisce invece un futuro persino più remoto di quello prospettato in *Altered Carbon*.

Le squadre si ribellarono. Non potevano credere, non volevano credere che dopo tutto quello che avevano fatto, dopo tutto quello che era stato fatto loro, per adattarli allo scopo – che adesso non ce ne fosse più bisogno. Credettero invece, scelsero di credere, invece, di essere stati traditi. Ripiegarono negli Spazi Grigi, e portarono l'arma con sé. Qui, ebbero tutto il tempo e lo spazio per nascondersi, per vagare, per impiegare l'arma se necessario per difendersi, ma trattenendone la piena potenza, infestando invece i margini di tutta la storia umana, immergendosi, riemergendo, in ascolto, sempre in ascolto di un'autentica parola dell'Alto Comando, per impiegarla a pieno regime e tornare a casa in trionfo. Ma vi rimasero più a lungo di quanto sapessero, molto più a lungo di quanto non fosse mai stato pianificato. E col tempo i Luoghi Grigi li cambiarono, li trasformarono in

⁴² Ivi: 738.

qualcosa di completamente diverso. Si accoppiarono e dispersero, formarono clan e alleanze, diventarono un'intera razza a sé stante. E man mano che crescevano nella loro nuova esistenza, man mano la memoria si affievoliva con i secoli innumerevoli, così smarrirono ogni traccia di ciò che erano una volta. *Il breve periodo della Missione divenne leggenda, la leggenda divenne mito, il mito divenne verità indiscussa.* Si recarono ovunque con la loro nuova verità, e alla fine tornarono a casa sulla sua scia – solo per trovare casa irriconoscibile. Al posto della gloriosa patria di cui parlavano i loro miti, trovarono un mondo in frantumi e solo i primitivi resti della razza mortale cui un tempo appartenevano. E lì stabilirono una signoria costruita sui miti che credevano di ricordare. Forse mentirono a sé stessi per conforto, forse ormai avevano davvero perso di vista la *verità, costruita sui miti* che credevano di ricordare. Forse mentirono a sé stessi per conforto, forse ormai avevano davvero perso di vista la verità⁴³.

La frase riportata in corsivo (mio) è a sua volta una esplicita e significativa citazione, non da Tolkien però, bensì dal primo film di Jackson *tratto da* Tolkien – la sceneggiatura a firma di Philippa Boyens e Fran Walsh – nel prologo narrato da Galadriel, minata dall'interno di ogni pretesa di oggettività sostanziale per l'aggiunta della clausola «il mito divenne verità indiscussa». Ecco il nocciolo della questione, strappato via ogni velo consolatorio, ogni *evasione* tolkieniana, ogni narrazione come autoinganno. *L'ombra del passato* del II capitolo de *Il Signore degli Anelli* non cela altro che il perpetuo tentativo umano di conferire senso metafisico a dinamiche ben più ottuse e ripetitive. Elfi e Orchi sono solo e comunque uno specchio distorto nel quale contemplarci meglio o peggio di quanto vorremmo. Angeli o demoni preferibili al dolore di saperci «scimmie nella nebbia», come i Dwenda definivano con sprezzo gli umani, solo per narrarsi una fiaba. «Scimmie nella nebbia»: l'intero percorso dell'evoluzione. Messo a conoscenza di tutto questo, Ringil potrebbe farlo suo, assurgere allo stato di nuovo condottiero stregone dei Dwenda medesimi, il signore delle tenebre che credeva invece di dover affrontare, umiliare chi ha rovinato la sua vita e proteggere se non addirittura esaltare i suoi amici, affetti, amori. Eccoci dunque al *Monte Fato* di Tolkien in Morgan. Coronato di ferro e spine come il re stregone di Angmar nella trilogia di Jackson e, al tempo stesso, come Cristo, Ringil al pari di Frodo dice “No” al complimento di quello che pareva il suo cammino fino al quel momento, solo che rispetto a quella di Frodo la sua è, ancora una volta, una scelta ribaltata. Se l'Hobbit proprio alla fine della sua estenuante *via crucis* impugnava l'appellativo di Portatore dell'Anello arrogandosi l'oggetto del potere, Ringil proprio quando è divenuto “lo Scambiato” rifiuta la storia che gli è stata tessuta attorno dagli dèi, e la

⁴³ Ivi: 765.

soddisfazione che ne ricaverebbe. Ripudia l'Anello. Ripudia di ripudiare. Persino il ribaltamento dello stereotipo sarebbe a sua volta una imposizione e menzogna. Si auto-sigilla negli interstizi tra i tempi imprigionando così i Dwenda con sé.

Guarda giù per il pendio verso l'orda Dwenda che lo aspetta. Verso i membri della Corte Oscura in attesa e i loro sorrisi avidi e accoglienti. Le pietre silenziose che lo circondano, il cielo cupo e tempestoso sopra la sua testa. Poteva andare peggio. 'Fanculo, tutti quanti, Dei, dice stancamente. Con voi ho chiuso. Codice, sciogli i vincoli, libera la Fonte. Vede lo shock lacerare i loro volti⁴⁴.

Con un doloroso sentore di ineluttabilità, nella rivolta che dà compimento a tutte le precedenti, Ringil può e vuole solo "tirarsi fuori", apparentemente per sprezzo, più a fondo, per amore. Per amore di Egar e Archeth, persino dei suoi genitori, e più ancora, segretamente, per amore di Hijel, il principe zingaro esiliato nei Luoghi Grigi in un futuro imprecisato proprio dal re-stregone che Ringil sarebbe dovuto diventare e che, nonostante tutto, per amore, ha insegnato a Ringil a padroneggiare la magia con cui, in un passato non ancora verificatosi, egli caccerà il suo popolo. È l'ultimo gesto di rabbioso, tacito amore e sostituzione che percorre tanto l'opera di Morgan quanto, in una prospettiva diversa, anche quella di Tolkien, una immedesimazione previa e totale con la vita dell'altro, l'unico margine di libertà e scelta comunque personale. Egar che balza in piedi a difendere un Ringil pressoché invisibile, Archeth che porta avanti la vendetta di un Egar già morto contro il clan Majak che lo ha tradito, Ringil che rigetta potere e magia perché, forse, i suoi amici e un amore che neppure condivide il suo spazio-tempo, possano condurre una esistenza appena più felice. Nel ritrovarsi prigioniero coi Dwenda a quel punto disposti solo a massacrarlo, gettandosi loro contro nella definitiva *aristia* della sua vita, come Achille o Sigfrido ma pure come un Cristo secolare che sacrifica la sua vita o abbraccia con forza disperata la croce che porta già addosso da quanti anni, l'urlo che rivolge loro e al cielo nero ormai chiuso invece è lo stesso di Antigone in Anouilh. Lo stesso rifiuto di piegarsi a una menzogna per quanto dolce, lo stesso lutto disperato per ciò che la vita sarebbe potuta, dovuta essere.

Sapete, vocia loro in tono colloquiale, come faccio a capire che non siete demoni o dei? Minacciate di torture i bambini come fosse un'arma, invocate il fuoco e la rovina su moltitudini disarmate e ne lasciate migliaia a piangere eternamente nella vostra scia. Niente di queste stronzate è

⁴⁴ Ivi: 782.

demoniaco, niente di tutto ciò. Non c'è bisogno di demoni per questo. I vostri atti – sono atti di uomini. Scimmie perdute, che farfugliano nella nebbia. Questo è tutto ciò che siete, tutto ciò che siete sempre stati. No, non è così! Noi siamo il... – e ho ucciso uomini proprio come voi, per tutta la mia cazzo di vita. Voi siete uomini – non siete altro che uomini, urla loro. Siete esattamente come me. E ora è tempo di morire... Si precipita con gioia selvaggia a incontrare ciò che lo aspetta, tutte le lame e l'odio.⁴⁵

Tutte le lame e l'odio che aveva incontrato fin da ragazzino quando aveva visto impalare il suo primo amore dalle leggi della Lega. Tutto il rigetto e la stupidità e la crudeltà imposta altrui, e che lo fissano pure in quei visi efebici, eternamente giovani, in quelle dita raggianti arcobaleno. La storia a quel punto si torce a spirale. Proprio perché Ringil muore ma la sua spada *sopravvive*, Hijel stesso avrà modo di nascere e sopravvivere, per quel “qualcosa” che di Ringil indugia nella spada medesima. Il grande amore impossibile è dunque anche un'altra parte di sé stesso, il suo stesso nome l'ennesima modifica storpiatura dell'altro. Gil-Hijel. Quella che si credeva un'azione nel futuro lo è anche del passato. Nei Luoghi Grigi e – quel che più conta – nell'amore che in essi sa farsi largo, il tempo si ricompone. In una delle intuizioni emotivamente più profonde della trilogia, il primo incontro tra Hijel e Ringil non viene mai narrato, ma solo ricordato in quella che per uno dei due è già “la seconda” occasione, così come poi sarà un Hijel già invecchiato al termine misterioso della loro relazione – quella morte di Ringil che occorrerà solo nel terzo libro – a soccorrere un Ringil ancora giovane nel secondo volume. Per sinistro paradosso però, persino quel sacrificio finale di Ringil renderà possibile, forse, un'altra versione della profezia che egli voleva stornare. «Un imperatore delle tenebre, raccontano. O un'imperatrice-maga, una regina delle streghe, non è sempre la stessa storia»⁴⁶. Sarà infatti proprio una Archeth forzata infine dalla meschina stupidità imperiale ad abbracciare il tanto respinto ruolo di sovrana immortale, a diventare magari la “Sauron” delle leggende degli zingari, respinti per chissà quale necessità politica per lei, o crudeltà diabolica per loro. Nessuno è il mostro del proprio racconto. Il romanzo termina con numerosi dettagli che additano proprio in tale direzione. Niente è limpido o univoco. Non è sempre la stessa storia.

⁴⁵ Ivi: 790.

⁴⁶ Ivi: 321.

10. Postilla. La Grande Guerra II. Qualcosa a cui aggrapparsi.

E gli uomini, innocenti, a infilarsi le forcine negli occhi, a sbattere la testa contro il muro altissimo, ben sapendo che il muro non cede né men si fende, per consentirgli di vedere almeno da una fessura un po' di azzurro non offuscato dalla loro ombra e dal tempo. Eppure – chissà – là dove qualcuno resiste senza speranza, è forse là che inizia la storia umana, come la chiamiamo, e la bellezza dell'uomo tra ferri arrugginiti e ossi di tori e di cavalli, tra antichissimi tripodi su cui arde ancora un po' d'alloro e il fumo sale nel tramonto sfilacciandosi come un vello d'oro.

Ghiannis Ritsos

La voce della Regina Oscura si fa cantilenante, come recitasse una litania vuota. La città di cui parli verrà edificata – si ergerà in tutta la sua immeritata serenità – sulle ossa di miliardi di ingiuste morti dimenticate. Le sue pietre angolari saranno fondate col sangue di diecimila generazioni sofferenti che nessuno ricorderà e di cui a nessuno importerà. I suoi cittadini condurranno le loro sfarfallanti esistenze nella sicurezza di giardini coperti e saloni splendidi senza la minima idea o interesse su come abbiano ottenuto tutto ciò. Ritorna bruscamente al qui e ora. Si volta e gli scocca un piccolo sorriso duro. Credi davvero che riusciresti a vivere tra gente simile?

R.K. Morgan

Talvolta un secolo “inizia” qualche anno dopo la sua data zero, fece notare Roberto Calasso nell'*Innominabile attuale*. Il '900 è cominciato “davvero” nel '15 e non sono pochi gli elementi che oggi rendono la ricorrenza del primo, se non secondo conflitto mondiale, sinistramente attuali. Quando un dopoguerra diventa a sua volta un anteguerra? Dopo un ritorno alla sua sci-fi classica con *Thin Air* e un tentato sequel poi interrotto, un anno fa circa Morgan ha annunciato di essersi invece dedicato a un nuovo fantasy, *No Man's Land*, ambientato in una versione alternativa del nostro mondo *post*-Prima guerra mondiale, con protagonista un altro “reduce”, esplicitamente in rapporto con la stessa circostanza storica alla quale dobbiamo il definito sbocciare dell'immaginario adulto tolkieniano, il collasso fecondo tra il “vizio segreto” della Lingua delle Fate e la violenza del conflitto tecnologico. È significativo, e non poco, come lo stesso evento che ha suscitato la più importante saga fantastica dell'epoca contemporanea, e il suo complesso interrogativo su cosa

fondi una speranza che parrebbe solo follia, resti la sorgente di ispirazione per uno sguardo – lo abbiamo visto – così dichiaratamente opposto e oppositivo. Tuttavia già Pavese insegnava che l'*opposto* di qualcosa non ne costituisce necessariamente la mera negazione. Proprio le critiche mosse all'epica fantasy di Tolkien, al suo orizzonte, alla rielaborazione che essa ha apportato al calderone di *topoi* preesistenti, consente di farne emergere ancor più la specificità e anche la complessità delle sue scelte, che a loro volta non si limitano ad aggirare i quesiti posti dalla modernità o post-modernità sul valore dell'immaginazione, sulla possibilità di una narrazione condivisa, sulla posizione dell'umanità nel cosmo e quale sia l'apporto della libertà alla trama che ci coinvolge tutti. È sempre bene ricordare come lo stesso Tolkien, nel celebre saggio su *Beowulf*, abbia ribadito come per la sua stessa prospettiva, gli dèi greci, definitivi trionfatori sul caos primigenio, siano più convincenti filosoficamente, sebbene meno sul piano drammatico e umano, laddove quelli norreni, destinati a un ultimo conflitto distruttivo contro le forze dell'oscurità che li vedrà uccidere ed essere uccisi, restano più commoventi e coinvolgenti, proprio perché il loro finale schierarsi contro il male non è supportato da alcuna speranza di vittoria. E il già menzionato Lewis, nella recensione per l'uscita de *La Compagnia dell'Anello*, a sua volta notava:

E dopo tutto il richiamo più ovvio del libro è forse anche il più profondo: “Anche allora c'era panico e dolore, e l'oscurità si infittiva, ma le gesta di valore e le grandi imprese non furono del tutto vane”. *Non del tutto vane*, questo è il giusto mezzo tra illusione e disinganno.⁴⁷

Giudicare dai capitoli finora offerti in anteprima da Morgan è prematuro, ma dalle dichiarazioni dell'autore stesso e dalla poetica che percorre il resto della sua produzione è possibile ravvisare ancora una volta, in una declinazione diversa, i nodi pressoché costanti del suo orizzonte come narratore. Anche alla luce degli elementi che abbiamo cercato di inanellare finora è possibile ribadire come ogni tradizione resti comunque un'invenzione a posteriori. Siamo sempre noi a scegliere “come” leggere il passato e “cosa” guardare in esso come enzima attivo per il presente. In questo senso parlare – come talvolta si sente dichiarare – di “neopaganesimo” per il *grimdark* anarchico-aristocratico di Moorcock e ancor più per quello di Morgan è peggio che riduttivo. Una narrazione come quella di *Quel che resta...* è tanto *post-pagana* che *post-cristiana* e dell'epica antica e del folklore riprende semmai alcuni elementi declinati comunque in chiave secolare e materialista. Il “tragico” di Morgan- riprendendo così l'interrogativo posto inizialmente sulla sua possibilità nella letteratura

⁴⁷ Lewis 2005.

contemporanea, consiste semmai nel contrasto tra la violenza implicita in tutte le narrazioni collettive e l'esistenza individuale, la perenne tendenza umana a precipitare nei propri nodi irrisolti, irrisolvibili, l'alfabeto stesso di una realtà imperfetta sotto il peso di forze inconoscibili e forse cieche o avvinte a logiche che portano comunque al rifiuto di una consolazione o speranza metafisica e provvidenziale, di qualunque sorta, e insieme tuttavia, persino oltre il sorriso insanguinato a sfida e bestemmia e l'eroismo suicida a favore di altri, lo struggimento covato per come non possiamo fare a meno di sentire che la vita *dovrebbe essere* e magari affiora ancora in lacerti di riposo, amore e comprensione: nel desiderio sessuale, nella compassione o nell'amicizia, con chi si è incontrato nelle acque scure del tempo, abbracciando la nostra solitudine. Uno spinello condiviso sotto un muro assoluto, prima di una battaglia, un bagno fatto con una vecchia amante, il silenzio di una mattina a osservare le aquile in cielo bevendo una tazza di caffè... La prima – e al tempo stesso seconda – notte di passione di Ringil con Hijel potrebbe essere a sua volta il sogno di un ritorno a casa come quelli che accompagnavano e contrastavano gli orrori allucinati per tanti soldati sprofondati nel fango insanguinato della Somme o Ypres, ma anche i passi di Frodo o Sam a scalare come sorci laceri le pendici di Mordor:

Dopo la palude, dopo i Margini e i fantasmi dei Luoghi Grigi, dopo il vagare annesso, è come ridestarsi, come la luce che di mattina si riversa nelle stanze e il risveglio degli arti riposati sotto le lenzuola. È la vita che riprende. Qualcosa a cui aggrapparsi⁴⁸.

Bibliografia

OPERE DI J.R.R. TOLKIEN

Lettere = *Lettere 1914/1973*, a cura di Humphrey Carpenter, trad. di Lorenzo Gammarelli. Milano: Bompiani, 2017.

MF = *Il medioevo e il fantastico*, a cura di Christopher Tolkien, trad. di Carlo Donà. Milano: Bompiani, 2003.

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

ALTRE OPERE E STUDI

ABERCROMBIE, Joe. 2008. "[The Steel Remains](http://joeabercrombie.com)", online su joeabercrombie.com, 13 Marzo 2008 (data ultima consultazione: 15/09/2025).

⁴⁸ Morgan 2022b: 296.

- CIANI, Maria Grazia (a cura di) 2020. *Antigone. Variazioni sul mito*. Venezia: Marsilio (Edizione Kindle).
- DE BEAUVOIR, Simone 2015. *Una morte dolcissima*, trad. di Clara Lusignoli. Torino: Einaudi(Edizione Kindle).
- LEWIS, Clive Staples 1983. *Of this and other worlds*. London: HarperCollins (Edizione Kindle).
- LEWIS, Clive Staples 2005. *Come un fulmine a ciel sereno. Saggi letterari e recensioni*, trad. di Edoardo Rialti. Genova: Marietti (Edizione Kindle).
- LEWIS, Clive Staples 2006. *The Collected Letters. Volume III*. London: HarperCollins (Edizione Kindle).
- LEWIS, Clive Staples 2012. *The Discarded Image. An introduction to Medieval and Renaissance Literature*. London: Cambridge University Press.
- MORGAN, Richard Kingsley 2009. “[The real fantastic stuff](#)”, online su *fantasyhotlist*, 22 febbraio 2009 (data ultima consultazione: 15/09/2025).
- MORGAN, Richard Kingsley 2017. “[Killing the magic and putting it in a box](#)”, online su *richardkmorgan.com*, 23 Luglio 2017 (data ultima consultazione: 15/09/2025).
- MORGAN, Richard Kingsley 2018. *Altered Carbon*, trad. di Vittorio Curtoni. Milano: TEA (Edizione Kindle).
- MORGAN, Richard Kingsley 2022a. *L’Acciaio Sopravvive. Cosa resta degli eroi (Libro 1)*, trad. di Edoardo Rialti e Maria Antonietta Struzzero. Milano: Mondadori.
- MORGAN, Richard Kingsley 2022b. *Il Gelo Comanda. Cosa resta degli eroi (Libro 2)*, trad. di Edoardo Rialti e Andrea Bruno. Milano: Mondadori.
- MORGAN, Richard Kingsley 2022c. *L’Oscurità Profana. Cosa resta degli eroi (Libro 3)*, trad. di Edoardo Rialti. Milano: Mondadori.
- PLATH, Sylvia 2019. *Tutte le poesie*, trad. di Anna Ravano. Milano: Mondadori (Edizione Kindle).
- STEINER, George 2021. *La morte della tragedia*, trad. di Giuliana Scudder. Milano: Garzanti (Edizione Kindle).

L’autore

Edoardo Rialti, scrittore, traduttore e saggista, insegna Letteratura Medievale Italiana, Letteratura Comparata e Storia del Cinema e della Letteratura Italiana presso la Lorenzo de Medici Academy, Firenze. Ha curato le traduzioni di opere di J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, R.K. Morgan, G.R.R. Martin, J. Abercrombie. È editor-at-large de «L’Indiscreto» e firma di «TuttoLibri – La Stampa».

Email: rialti82@gmail.com





I Quaderni di Arda

Rivista di studi tolkieniani e mondi fantastici



Magia, donne e draghi: continuità e variazioni del modello tolkieniano in *Earthsea* di Ursula K. Le Guin

Alberto Volpi

Abstract

Il saggio esamina gli scritti critici in cui Ursula Le Guin cita opere, personaggi e stile di Tolkien. Quindi le sue riprese tolkieniane: mappe di corredo ai romanzi, genealogie mitiche e storiche del proprio universo immaginario. Confronta *Earthsea* e *Il Signore degli Anelli* su elementi comuni: la magia, specie in relazione alla parola, la presenza dei draghi. Considera le innovazioni apportate nel fantasy rispetto al ruolo della donna.

The essay examines the critical writings in which Ursula Le Guin refers to Tolkien's works, characters, and style. It then explores her Tolkien-inspired borrowings: maps accompanying the novels, mythical and historical genealogies of her own imaginary universe. It compares *Earthsea* and *The Lord of the Rings* through common elements: magic, especially in relation to language, and the presence of dragons. It also considers the innovations she introduced into fantasy concerning the role of women.

Keywords

Ursula K. Le Guin, J.R.R. Tolkien, Geografia, Magia, Donne.



Magia, donne e draghi: continuità e variazioni del modello tolkieniano in *Earthsea* di Ursula K. Le Guin

Alberto Volpi

Nel discorso di accettazione del National Book Award per la letteratura per l'infanzia, attribuito a *La spiaggia più lontana*, terzo romanzo della saga di *Earthsea*, Ursula K. Le Guin sintetizza con efficacia un po' brutale (di certo per riferirsi ad una vulgata) i generi fantasy e fantascienza, a cui si è dedicata, quali storie di hobbit e di omini verdi. E in *Da Elflandia a Poughkeepsie*, versione scritta di un discorso tenuto nel 1972 al secondo convegno degli scrittori di fantascienza all'università di Washington, identifica appunto Elflandia, ovvero la terra della fantasia, del "C'era una volta", con la Terra di Mezzo. Tolkien insomma è l'Autore di fantasy.

Entrando in alcuni aspetti più specifici della narrazione, nella prefazione a *Le leggende di Terramare*, ultimo capitolo della serie appena ricordata, Le Guin scrive:

Per quanto amiamo la transitorietà, il guizzo ammaliante dell'elettronica, desideriamo ardentemente anche l'inalterabile. Adoriamo le vecchie storie per la loro immutabilità. Artù sogna eternamente ad Avalon. Bilbo può andare e tornare e c'è sempre l'amata e familiare Contea. Don Chisciotte si accinge per sempre a uccidere un mulino a vento... Così la gente si rivolge ai regni fantastici in cerca di stabilità, antiche verità, semplicità immutabili. E le fabbriche del capitalismo forniscono tutto quanto. L'offerta soddisfa la domanda. Il fantasy diventa una merce, un'industria¹.

Non ci interessa qui dare seguito al più che giustificato affondo polemico sulle degenerazioni del genere, quanto cogliere lo spunto che inserisce il protagonista dello *Hobbit* nell'eletta schiera dei personaggi memorabili della letteratura, sia cavalleresca sia del primo romanzo moderno: un'indubbia attestazione nobilitante. Nel saggio del 1974 – nato anch'esso da una conferenza

¹ Le Guin 2018: 837.

tenuta l'anno precedente, *Perché gli americani hanno paura dei draghi?* – Le Guin, invece, difende la narrativa fantastica dal «biasimo morale»² dei suoi connazionali, che la ritengono inutile in un mondo improntato all'utilitarismo. Di fronte al suo probabile interlocutore, uno scettico e indaffarato maschio bianco, sostiene che «la narrativa fantastica serve ad approfondire la tua comprensione del mondo, dei tuoi simili, dei tuoi stessi sentimenti e del tuo destino»³. L'esempio portato riguarda ancora una volta un personaggio tolkieniano; questa volta Frodo che «cerca di gettare un anello magico dentro un vulcano immaginario». Sempre nulla che abbia a che fare con la riuscita economica o lo status sociale, tanto che la scrittrice californiana associa *Il Signore degli Anelli* agli autostoppisti sorridenti e zizzeruti, con zaino e chitarra, che spesso «sanno praticamente recitarlo a memoria»⁴.

Ne *Il fanciullo e l'ombra* (1974), forse il suo saggio più bello dedicato al fantasy, l'autrice recupera la propria lettura infantile della fiaba di Hans Christian Andersen sull'uomo che perde la propria ombra e poi ne diviene vittima, per attraversare la concezione dell'ombra di Jung quale elemento consustanziale all'io, per arrivare alla considerazione che «gli eventi di un viaggio nell'inconscio non si possono descrivere con il linguaggio della vita quotidiana e razionale»⁵, sposando cioè la causa della narrativa fantastica. Non però quella adulterata e razionalizzata di cui sopra ma l'originale, fatto coincidere ancora una volta con *Il Signore degli Anelli*. Seppure si ammetta la divisione, tante volte rimproverata a Tolkien, tra buoni e cattivi, si deve pur vedere «un gruppo di figure luminose, ognuna di esse con la sua ombra nera. Contro gli elfi, gli orchi. Contro Aragorn, il Cavaliere Nero. Contro Gandalf, Saruman. E, soprattutto, contro Frodo, Gollum. Contro di lui, e insieme a lui»⁶. L'ultima frase fa davvero la differenza tra i prodotti commerciali e gli archetipi senza tempo dell'inconscio collettivo. Non solo l'essenza del fantasy è ricondotta al maestro per scartare le contraffazioni, ma anche lo stile viene analizzato attraverso brevi brani di E.R. Eddison, Kenneth Morris, ed ancora Tolkien (alcune battute di dialogo tra Aragorn, Boromir e Elrond). Ciò per la capacità nel calibrare l'arcaismo senza cadere nella parodia involontaria, uguale e contraria ad un linguaggio sciatto e contemporaneo rinvenuto in alcuni epigoni:

² Le Guin 1986: 31.

³ Ivi: 37.

⁴ *Ibid.*

⁵ Ivi: 58.

⁶ Ivi: 61.

Tolkien scrive in un inglese semplice e chiaro, le cui virtù preminenti sono la flessibilità e la varietà. Si muove senza alcuna difficoltà dal quotidiano al solenne, e può scivolare nelle poesia metrica, come per esempio nell'episodio di Tom Bombadil, senza che il lettore disattento se ne accorga⁷.

In questo confronto a tutto tondo, esaminiamo per concludere qualche posizionamento personale, che ci offrirà poi il destro alla continuazione della dialettica tra assimilazione e reinterpretazione. In *I sogni devono spiegarsi da soli*, riflessione pubblicata nel 1973 sulla rivista di fantascienza *Algol 21*, Le Guin si confronta direttamente con Tolkien a proposito di maghi e di magia. Rivendica una differenza nel suo giovane protagonista Ged rispetto al modello: «Di solito i maghi sono dei Gandalf attempati o senza età, fatto decisamente corretto e fedele agli archetipi»⁸. E in più, in una questione decisiva che riprenderemo più avanti, sottolinea uno scarto dalla radice comune in merito al linguaggio del suo Mondo Secondario:

Provare a fare un lessico dell'hardico o della Vera Lingua non serve a nulla; quello che c'è nei libri non è sufficiente. A differenza di Tolkien, che in un certo senso ha scritto *Il Signore degli Anelli* per offrire alle sue invenzioni linguistiche qualcuno che le parlasse. Ciò è stupendo, è lo Spirito Creatore che opera senza intralcio alcuno, che rende la parola carne. Ma Tolkien è un linguista, oltre che un creatore⁹.

A conferma dell'ispirazione denunciata nei passi appena riportati, in cui Tolkien si accampa come riferimento unico del genere di cui è stato padre involontario, ecco da valutare un elemento geografico e uno storico, entrambi di carattere paratestuale. I libri della serie di *Earthsea* sono preceduti da una cartina che disegna il mondo equoreo dell'Arcipelago con tutte le sue novanta isole e isolette dove si praticano l'agricoltura, la pastorizia e la pesca, il commercio. Una società preindustriale, con popolazione stabile, senza grandi problemi economici, governata, isola per isola, da parlamenti o da signori affiancati dalle gilde mercantili e artigiane. La più estesa Havnor, già capitale in attesa di tornare a ricoprire quel ruolo; la montuosa e povera Gont, terra natale del protagonista; Roke, l'isola dei maghi dove si reca per perfezionarsi, e Pendor in cui l'ultimo drago dell'arcipelago, con la sua irrequieta progenie, cova i propri tesori; ancora quattro isole ad est, proprietà dei Kargad, pericolo costante

⁷ Ivi: 83.

⁸ Ivi: 44.

⁹ Ivi: 45.

dei commerci; quelle a nord e a sud toccate da Ged nelle molte navigazioni, ora di fuga ora d'investigazione, culminate sulla squallida Selidor, all'estremo ovest, teatro dello scontro finale con il mago Cob. Tutto attorno altre distese d'acqua inesplorate. In questo mondo non si marcia a tappe forzate per le pianure, né si scavalcano montagne, o attraversano a cavallo cupe foreste animate; qui sono le imbarcazioni a contare, e la perizia dei marinai. Ed infatti la prima disciplina nel curriculum magico della scuola di Roke, a cura del Maestro dei Venti, riguarda incantesimi per controllare il tempo atmosferico e solcare quindi i mari il più possibile in sicurezza.

Una chiara eredità della mappa della Terra di Mezzo, dunque, da far compulsare al lettore in cerca di orientamento, ma territorio profondamente diverso: mari, coste, golfi e stretti, fino agli sconosciuti confini degli oceani che rappresentano uno dei punti più affascinanti di questo universo. L'autrice stessa racconta in *I sogni devono spiegarsi da soli* di aver scritto, tra il 1965 e il '66, un lungo testo su un viaggio di un principe dalla grande Havnor verso sud, non pubblicato perché ritenuto imperfetto, ma di cui aveva la sensazione che «l'immagine fondamentale, la colonia di zattere, fosse straordinaria e che alla fine si sarebbe trovata una dimora da qualche parte»¹⁰. Vale la pena riprendere quella visione seminale a testimonianza della felicità letteraria che si lega alla creazione geografica. Ged, nel terzo capitolo della serie, *La spiaggia più lontana*, è stato ferito e in barca va alla deriva con il giovane Arren; all'improvviso, quasi come se fosse un miraggio, gli si parano davanti molte zattere,

alcune così vicine da sembrare unite, altre sparpagliate nel mare lì intorno... Basse, quasi a pelo dell'acqua, ciascuna di esse faceva da base a una o due piccole costruzioni, capanne disadorne, disposte al centro della semplice imbarcazione. Molte erano dotate anche di un albero. Galleggiavano come foglie, alzandosi e abbassandosi secondo il ritmo delle onde che scivolano sotto di esse¹¹.

In tale città fluttuante, di circa un miglio per diametro, i piccoli uomini dalla pelle brunita e dagli occhi allungati accolgono i naufraghi: Arren vivrà insieme ai ragazzini, quasi sempre in acqua, giocando e pescando, Ged invece viene condotto ad un'altra zattera, più grande dove sarà curato.

Le Guin ricorda anche che il suo primo racconto, datato 1964 e intitolato *La parola dello scioglimento*, sul tema delle regole magiche, era già ambientato spontaneamente su di un'isola, ma senza molte descrizioni; già il secondo, *La*

¹⁰ Ivi: 43.

¹¹ Le Guin 2018: 400.

legge dei nomi, sviluppando i principi magici arricchisce in parallelo di particolari il mondo dell'arcipelago. Dunque, se l'elemento geografico della mappa fisica e mentale nasce insieme alla creazione, la profondità storica viene data dal postremo libro, *Leggende di Terramare*, e da un'Appendice di sapore tolkieniano. Basta tuttavia confrontare la paginazione, dedicata dai due scrittori a tale ambito, per constatare una differente complessità. Pare perfino superfluo ripetere che Tolkien è stato mitografo e insieme, attraverso le *Appendici* alla Trilogia dell'anello, storico del suo mondo immaginario; di qui le numerose pagine dedicate agli *Annali dei re e governatori*, pieni di nomi e di date, che vanno a congiungersi con Aragorn prima della sua comparsa come personaggio. Sono presenti anche dinastie di nani, alberi genealogici e calendario della Contea, nonché notazioni etnografiche sulle varie razze in relazione ai diversi linguaggi. Le Guin, nella prefazione a *Le leggende di Terramare* del 2001 (ricordiamo che il primo volume della saga è del 1968!), confessa di sentire incompleto il suo mondo immaginario e di volerlo integrare, facendosi essa stessa storica:

Per capire gli eventi correnti, era necessario svolgere qualche ricerca storica, trascorrere un po' di tempo negli Archivi dell'Arcipelago. [...] Quando si costruisce o si ricostruisce un mondo mai esistito, una storia del tutto immaginaria, la ricerca è di tipo alquanto diverso, ma l'impulso e le tecniche di base sono piuttosto simili. Si guarda quel che accade e si cerca di capire perché accade, si ascolta quello che ci dice la gente e si osserva ciò che la gente fa, si riflette seriamente su tutto quanto e si cerca di raccontarlo con onestà, perché la storia abbia peso e senso¹².

Ne segue una storia con un preciso primo anno, segnato dall'ascesa al trono di Morred, che permette di arrivare al presente della narrazione in data 1058. Dopo il primo re governarono altri sette, uomini e donne, facendo prosperare il regno e spostando la capitale nella più centrale Havnor; di qui altri quattordici re che si affidarono sempre più ai maghi, per difendere le isole dalle incursioni dei draghi e delle flotte dei Kargad, nemici di cultura ed etnia differenti. Via via, dunque, i maghi sembrano affiancare, se non sopravanzare, il potere dei sovrani; questi ultimi finirono allorché diversi pretendenti al trono portarono alla distruzione del governo centrale. In questa cosiddetta Era oscura gli stessi maghi entrarono nei conflitti, al servizio dei vari pretendenti o cercando di affermare se stessi. Dal discredito in cui era caduta la magia, una comunità di uomini e donne, La Mano, cercò di riportare etica e responsabilità nell'utilizzo degli arcani; nacque così la scuola dell'isola di Roke che plasmò

¹² Ivi: 835-36.

un corpo di conoscenze, elaborando un metodo e promuovendo la condivisione, diventando di fatto il polo stabilizzatore dell'intero arcipelago, capace di difendere città e traffici commerciali dall'anarchia nobiliare e dalle scorrerie piratesche. Si può dire che l'intero processo politico trovi il suo culmine con il più grande Arcimago della storia, Ged il protagonista della saga. Come spesso avviene nel fantasy, avvicinandosi al presente, il mago mette a disposizione il proprio antico potere per creare un equilibrio nel mondo. Ged recupera, nelle sue avventure, la prima metà dell'Anello portato dal suo più illustre predecessore Erreth-Akbe, da una principessa decaduta, ormai anziana e relegata su un'isoletta deserta; mentre la seconda metà la rinviene nelle Tombe di Atuan, in terra kargic, con l'aiuto della sacerdotessa e futura compagna Artha-Tenar. Ged ricongiunge le due metà spezzate, donando l'oggetto integro, su cui era incisa la Runa del Vincolo o Runa della Pace, simbolo e garanzia di un ordine universale, giusto e pacifico, al giovane Arren divenuto re Lebannen; non dunque uno strumento pericoloso da distruggere come nel modello tolkieniano. Durante la terza impresa, Ged perde il proprio potere e si assiste, in un passaggio di consegne, al "ritorno del re" (per citare uno stilema medievale imposto da Tolkien) che è stato suo compagno nella lotta contro il mago Cob. La magia, apparentemente all'apice della sua forza, lascia spazio al mondo degli uomini; i draghi si dirigono verso gli oceani inesplorati dell'ovest, creature primordiali e superiori in volontario allontanamento come gli elfi.

Torniamo ancora più indietro nel tempo, confermando lo stesso parallelismo imperfetto tra i due autori. Sappiamo bene come Tolkien dedichi ampio spazio narrativo alle origini del suo mondo, a partire da *Ainulindalë* in cui Ilúvatar, l'Unico, crea gli Ainur, i santi musicisti, nel cui canto si fa strada palesa «la dissonanza»¹³ del più forte tra loro, il malvagio Melkor, promettente fattore di futuri contrasti, e quindi di narrativa, con i Valar, le Potenze del Mondo (Arda) di cui si continua a raccontare nel successivo *Valaquenta*. Dalla visione del «Mondo Nuovo»¹⁴ si è passati alla sua concretizzazione con la comparsa degli Elfi e degli Uomini; e poi anche nei primi capitoli del *Silmarillion* ecco di nuovo la creazione. Anche Le Guin, nelle sue Appendici, attraverso la citazione di poemi e canti tramandati per secoli oralmente, risale ai primordi di Earthsea, cioè alla creazione all'inizio del tempo da parte di Segoy (divinità incerta il cui etimo significa «fare, formare, diventare intenzionalmente»¹⁵) con la nomina nell'Antica Lingua della Creazione. Questa origine è tuttavia relegata ad un paio di paginette dove si dice che il poema sta a fondamento dell'educazione dei bambini; è quindi in un certo senso

¹³ IS: 50.

¹⁴ Ivi: 51.

¹⁵ Le Guin 2018: 1067.

a sua volta storicizzata, anche se gli antichi poteri restano manifesti in alcuni angoli delle isole, come per esempio il Poggio di Roke, sede stabile dei maghi, e ancor più nel suo punto misterioso, il Boschetto Immanente. Che il poema più antico e sacro sia appunto quello della creazione di Éa – e che «Eä! Vengano queste cose all'Essere!»¹⁶ si legge nel *Silmarillion* –, ci suggerisce di nuovo la più autentica vocazione demiurgica di Le Guin, quella geografica. Lo conferma lei stessa nel già citato *I sogni devono spiegarsi da soli*, allorché racconta che fin dal suo primo testo ha individuato il nominare quale essenza della magia, a sua volta identificata con l'arte: «La Trilogia, in un certo senso, tratta dell'artista. L'artista come mago. Il Trickster. Prospero»¹⁷. Quando comincia a dar forma al proprio mondo immaginario, lo fa a partire dalla geografia: «Per me, come per i maghi, conoscere il nome di un'isola o di un personaggio vuol dire conoscere l'isola o la persona»¹⁸.

Dunque, seppur con differente resa qualitativa e quantitativa della storia pregressa e del mito, Le Guin evidenzia la specificità del narratore fantastico, maggior demiurgo rispetto a quello realista:

non c'è altro che la visione del mondo dello scrittore. Non c'è realtà presa a prestito dalla storia, o avvenimenti d'attualità, o semplicemente la gente comune di Peyton Place. Non c'è il comodo stampo del luogo comune a sostituire l'immaginazione, a fornire reazioni emotive già pronte, o a dissimulare i difetti e le mancanze della creazione¹⁹.

Una sottolineatura del maggior rischio corso dal narratore fantastico, che deve quindi essere all'altezza sul lato stilistico, per «una costruzione eretta nel vuoto, con tutti gli snodi, le giunzioni e i chiodi in vista», e perché tutt'uno con il lato immaginativo: «Un mondo in cui nessuna voce ha mai parlato prima; un mondo in cui l'atto della parola è l'atto della creazione. La sola voce che lì parla è la voce del creatore. E ogni parola conta»²⁰. Di qui la chiusa del saggio, che

¹⁶ IS: 56.

¹⁷ Le Guin 1986: 46.

¹⁸ Le Guin 1986: 44. O viceversa, visto che l'autrice confessa di aver dato a tre isolette il nome dei vezzeggiativi dei propri figli da piccoli – «si diventa leggermente irresponsabili e giocondi, quando si ha la libertà di creare un mondo dal nulla più completo» (*Ibid.*) –. L'unione risulta così stretta che «se il nome fosse stato sbagliato, sarebbe stato sbagliato il personaggio, mal creato, mal compreso» (Ivi: 45).

¹⁹ Ivi: 85.

²⁰ *Ibid.*

resta la più citata dell'autrice: «quando la fantasy è vera, non c'è niente, in fondo, di più vero»²¹.

Dopo aver esaminato le parole di Le Guin su Tolkien, l'introduzione geografica della mappa e la conclusione storica delle Appendici, entriamo adesso dentro la saga di *Earthsea* per un raffronto con *Il Signore degli Anelli*. Inutile soffermarsi su un'ambientazione profondamente differente, sia dal punto di vista geografico che sociale, o sulla singolarità autoconclusa dei primi tre libri all'interno di una pentalogia, o ancora la presenza di eroi o antagonisti differenti; meglio considerare il fondamento stesso del genere, ovvero la magia²². Nell'universo di *Earthsea* vi sono persone umane, non Maiar o Elfi, dotate di latenti poteri magici, che necessitano di sviluppo e addestramento. Questo si compie seguendo il corso scolastico quinquennale messo a punto nei secoli a Roke: dal controllo del tempo atmosferico alle illusioni e manipolazioni, dalle guarigioni agli incantesimi di ritrovamento e di ritorno, per arrivare alle materie più complesse e pericolose quali la metamorfosi e l'evocazione, necessarie ma noiose come l'apprendimento del Vero Idioma, misteriose come il significato e l'intento che viene insegnato dal Maestro dei Modelli.

Ged, nato da umile famiglia su di un'isola povera, fin da ragazzo, allorché crea un banco di nebbia per difendere il villaggio da una banda di razziatori, comincia a mettere in mostra i suoi grandi poteri. Viene allora indirizzato dal taciturno Ogion, che lo prende come allievo, impartendogli saggi consigli:

Da ragazzino tu pensavi che il mago è colui che può fare ogni cosa. Lo pensavo anch'io, un tempo. E tutti noi l'abbiamo pensato. Ma la verità è un'altra. Via via che cresce il potere reale di un uomo, via via che si allarga la sua conoscenza, le strade che può seguire si fanno sempre più strette: e alla fine quell'uomo non sceglierà affatto, ma farà solo ciò che deve fare, e lo farà fino in fondo...²³

Il giovane però morde il freno, non è quanto vorrebbe sentire e gli sembra di non combinare niente; allora, per continuare la formazione, viene mandato a Roke, centro di condivisione del sapere e di «controllo etico sulle pratiche»²⁴. Qui la raccomandazione dei maestri grigiovestiti come Gandalf è ancora la stessa, all'insegna della responsabilità, tipicamente tolkieniana, dell'esercizio del potere, a cui Le Guin aggiunge un connotato taoista («il mondo in

²¹ Ivi: 86.

²² Cfr. Volpi 2024.

²³ Le Guin 2018: 72.

²⁴ Ivi: 1077.

equilibrio»): «non devi cambiare una sola cosa, nemmeno una pietruzza o un granello di sabbia, se prima non sei cosciente di quale possano essere il bene e il male che deriveranno da questo atto»²⁵.

Le Guin è un'autrice che quanti altri mai, più di Tolkien, struttura il mondo magico dei suoi romanzi. Anche se la scuola sembra avere uno scopo molto pratico: sfornare maghi diplomati che lavorano sulle navi per condurle a buon fine sui mari capricciosi, che aiutano nella cura e che consigliano i potenti nella politica e nell'amministrazione, diventando decisivi nel contrasto ai pirati e nella difesa di persone, città e confini. Ged tuttavia, da *parvenu* orgoglioso e in cerca di rivalsa, si mette in competizione con Diaspro, l'allievo di famiglia più ricca di denari e tradizione magica, fino all'evocazione prematura che libera una creatura d'ombra, provvisoriamente cacciata dall'Arcimago Nemmerle a costo della propria vita. Tutto il primo romanzo sarà una lunga lotta del protagonista, in giro per l'Arcipelago, con il suo doppio che può sopraffarlo e usare la sua magia facendone una marionetta (Gebbeth). Tema tolkieniano, come già segnalato da Le Guin, che risolve in senso junghiano e filosofico secondo l'intreccio (e non la contrapposizione) di bene e male come nel simbolo dello Yin-Yang: l'integrazione dell'Ombra, allorché pronunciano in contemporanea i propri nomi²⁶. Il secondo romanzo invece estrinseca il tema del doppio attraverso la figura di Cob, il mago ambizioso come Saruman che non vuole morire e sconvolge così l'intero mondo di *Earthsea*, aprendo una entrata-uscita tra il mondo dei morti e dei vivi che alletta molti maghi, fa impazzire i draghi e porta una specie di morbo nella popolazione. Ged, ormai maturo Arcimago, suturerà quella ferita con l'aiuto del futuro re Arren e del drago Orm Embar a prezzo del sacrificio dei suoi poteri²⁷.

²⁵ Ivi: 47. Anche ne *I doni* (2004) la magia, prerogativa dei capi clan (brantor) delle montagne che sono spesso in lotta ma si sposano tra loro per rafforzarla, va esercitata con lo sguardo ed il gesto usando cautela. In particolare il disfare della casata protagonista dei Caspromont. L'avo Caddard, non riuscendo più a controllare il suo dono divenuto selvaggio, addirittura volontariamente si acceca di fronte a uno specchio. Il padre del narratore a sua volta attiva le proprie facoltà distruttive solo in caso di stretta necessità: «Il suo senso di responsabilità era molto forte, forse esagerato. Per lui i privilegi erano un obbligo, il comando un servizio, il potere, il dono in sé, comportava una grande perdita di libertà» (Le Guin 2004: 65).

²⁶ Sul tema si veda Nejrotti 2020. Sull'inestricabile vincolo all'interno dell'uomo, Le Guin a proposito della fiaba nel già citato *Il fanciullo e l'ombra*. E ancora, sulla centralità individualistica più che epica, Monda, Simonelli 2004: 127.

²⁷ Nel già citato *I doni*, il giovane protagonista Orrec, che ha sviluppato altre facoltà al posto del micidiale disfare, abbandona le selvagge montagne degli stregoni per dirigersi verso le più progredite e civili pianure insieme all'innamorata Gry, disposta a sacrificare tra gli uomini normali il suo potere di comunicazione con gli animali.

Venendo ora all'essenza della magia, constatiamo che il punto di tangenza con l'impostazione tolkieniana è di carattere linguistico. Gli uomini o le donne manifestano il dono innato attraverso la conoscenza di alcune parole del Vecchio Idioma, o Lingua della Creazione, che poi dovranno ampliare imparando dai propri insegnanti, fino a parlarla quasi correntemente. Questa lingua arcaica è necessaria a realizzare i grandi incantesimi con una parola performativa, accompagnata da testi e dall'uso di un bastone. Ormai l'apprendimento avviene tramite la scrittura, a sua volta inventata dai Maestri delle Rune, grandi maghi del passato che desideravano trasmettere il proprio sapere. A differenza della lingua comune dell'Arcipelago, resa in una scrittura runica non magica, Le Vere Rune non sono solo simboli, ma elementi reificatori: possono essere usate per creare in modo concreto una cosa o una situazione, o per determinare un evento («Scrivere una simile runa equivale ad agire»²⁸). Si dice che il Vecchio Idioma sia infinito, e di conseguenza lo sono anche le rune; più un mago padroneggia in modo ampio la lingua, più accresce il suo potere. Prerogativa fondamentale del mago è dunque la conoscenza del vero nome delle cose, che sono poi le cose stesse, la loro essenza. Ciò vale anche per le persone che si identificano «nel modo più letterale e assoluto»²⁹ con il proprio nome. Dunque il mago conosce il vero nome dei bambini e glielo impone all'inizio dell'adolescenza in una cerimonia presso un albero o una sorgente. Il vero nome sarà custodito sia dal datore che dal possessore con la massima segretezza, perché conoscere il nome di qualcuno significa avere su di lui potere di vita e di morte.

Ged, giovane imprudente e arrogante, nell'ostentare la convinzione che un mago «avesse il potere di fare ciò che voleva, e potesse bilanciare il mondo come meglio gli pareva per scacciare le tenebre con la propria luce»³⁰, si sottoporrà nella biblioteca della Torre Solitaria presso il Maestro dei Nomi, a una silenziosa, pausata memorizzazione dei nomi nell'antica lingua della creazione, espiazione e completamento della sua arte. Tale preparazione risulta necessaria per le sue avventure, perché sia in una lotta con un mago (come tra Gelluk e Lontra nel racconto *Il Trovatore*), sia con un drago che possiede e parla il Vero Idioma da sempre, bisogna impadronirsi del nome altrui. Così nella sua prima impresa fa Ged con studio, astuzia e intuizione a Pendor, costringendo Yevaud a un trattato di non belligeranza verso la popolazione dell'isola. Ma, pur affamato e in fuga con Tenar, chiama un coniglio con il suo vero nome,

²⁸ Le Guin 2018: 1062.

²⁹ Ivi: 1083.

³⁰ Ivi: 48.

kebbo, ma non si sente poi in grado di ucciderlo, poiché «significherebbe»³¹ tradire la fiducia riposta nel richiamo individuale.

Non è il caso qui di riaprire la *vexata questio* della misoginia di Tolkien, uomo di cultura vittoriana e religiosa, nonché autore che ha a che fare con la tradizione del mito nordico e della letteratura cavalleresca³²; ma certo Le Guin nei suoi ultimi tre libri della saga opera uno scarto rispetto al genere scritto da maschi e con protagonisti maschi. Così aveva fatto anche lei, pur mettendo al centro di *Le tombe di Atuan* la giovane Tenar, che si libera dalle ombre del sottosuolo in cui è relegata in veste di sacerdotessa, parallelamente al giovane Ged del primo romanzo; tuttavia, il maturo mago gioca in ciò ancora una parte decisiva. Allora, con il passare del tempo, Le Guin dichiara di aver avvertito l'esigenza di un nuovo protagonismo femminile, in particolare nella *lecture* tenuta il 7 agosto 1992 al Keble College dell'Università di Oxford, dal titolo *Children, Women, Men and Dragons*, poi pubblicata con il titolo *Earthsea Revisioned*³³.

Alla chiusura della prima trilogia troviamo infatti Ged, privato dei poteri per lo sforzo di chiudere il varco tra mondo dei morti e dei vivi, e un po' immalinconito nei lavori agricoli e domestici a Gont. Dal canto suo, il giovane sovrano Lebannen, a cui il mago aveva affidato la guida dell'Arcipelago, è alle prese con due grattacapi di origine femminile. Il primo riguarda il matrimonio con Sesarakh, la principessa di Kargad inviatagli un po' proditoriamente quale condizione per stipulare la pace tra i due popoli. La ragazza appare terrorizzata dal trasferimento per il mare sofferto nella traversata, dalla popolosa capitale, dai suoi abitanti, dai suoi usi e costumi, dai maghi che teme le rubino l'anima attraverso la conoscenza del nome. Si occulta allora completamente sotto una tenda di rigidi veli rossi, senza parlare una parola di hardic in mezzo alle sue ancelle. Serve allora la mediazione di un'altra donna, e sua conterranea, Tenar, per rassicurarla, farle capire il contesto culturale nuovo, partendo canonicamente da una prima alfabetizzazione linguistica. Solo così il re ritornato, con a fianco la sua regina, potrà risolvere il secondo problema di carattere più generale.

Il regno appena restaurato viene minacciato dalle impreviste incursioni di stormi di draghi, che sembravano da tempo autoreclusi a nord-ovest, oltre i

³¹ Ivi: 281.

³² Un'equilibrata sintesi offre Wu Ming 4 2019.

³³ Di per sé, la sostituzione di figure femminili al posto dei tradizionali uomini, per esempio quali esploratori del circolo polare artico nel racconto *Sur* (pubblicato per la prima volta da Le Guin sul «New Yorker» nel 1982), le vale l'inserimento in VanderMeer, VanderMeer 2018.

mari. Qui si concretizza la revisione “femminista e dragonista”³⁴ degli ultimi tre libri. Le donne diventano protagoniste e così i draghi, di cui dobbiamo fare una breve ricapitolazione. Di Yeuvad, imponente, maligno e astuto, avaro e avido secondo tradizione, abbiamo già parlato per la sfida non cruenta persa con Ged: enorme e antichissimo, parlante in modo minaccioso, tentatore e beffardo, è con tutta evidenza della famiglia nordica dei Fáfñir, che si scontrano anche dialetticamente con l’eroe e a cui appartengono le creature tolkieniane³⁵. Seguono evolutivamente due alleati nel secondo e terzo libro: Orm Embar, saggio e altruista, che si sacrifica insieme al mago per riportare l’equilibrio terremotato da Cob nell’Arcipelago. Kalessin, il più antico, maschio e femmina insieme (o privo di genere), forse identificabile con lo stesso creatore Segoy, che chiama figlia Therru, la trovatella bruciata adottata da Ged e Tenar³⁶. I draghi, ormai allontanatisi nello spazio, provengono da un remotissimo passato, avvolto da leggende: una di queste sostiene che in un tempo originario uomini e draghi erano una cosa sola. Ogion, il maestro di Ged ha sentito la storia dalle labbra di una vecchia campagnola: «Lei stessa era un drago oltre che una donna, ed essendo un mago, Ogion la vide come un drago»³⁷. In *Libellula*, un’altra delle *Leggende di Terramare*, si racconta di una giovane contadina e allevatrice dalla prepotente vocazione magica che si scontra con l’atteggiamento conservatore e misogino della maggior parte tra i presunti saggi di Roke, la cui Regola impedisce l’accesso alle donne, già presenti tra le fondatrici dell’antica comunità. Il celibato accresce il potere, mentre l’amore e il sesso contaminano e distruggono, questo si insegna rigidamente agli apprendisti. Il racconto termina con una svolta imprevista, perché l’Arcimago provvisorio Thorion, il più avverso a far mettere piede a Libellula (o Irian secondo il suo Vero Nome) nella scuola, la invita sul poggio dell’isola; ma qui lei si trasforma

³⁴ Cfr. Suvini 2021: 15. I cambiamenti autocritici nei saggi lungo il corso del tempo sono sottolineati da Raimo 2022. Possibile allora l’estensione di quella definizione di «narrativa speculativa», coniata da Atwood per la propria peculiare fantascienza e allargabile, secondo Le Guin (2009) a un più vasto ambito di scritture. Interessante in merito Vitale 2019.

³⁵ Con una certa evoluzione interna lungo la cronologia logica (e non editoriale) delle opere: primo, il terrificante Glaurung del *Silmarillion*, misteriosamente creato da Morgoth per le sue guerre contro gli elfi, ucciso da Túrin e suo uccisore; secondo, Smaug, ugualmente geloso covatore di tesori nelle profondità della terra, alto-loquente e maldicente ma in fondo più facile da ingannare da parte di Bilbo e ad uccidere per mano di un arciere di villaggio. Fino all’assenza di draghi nel *Signore degli Anelli*.

³⁶ Sul tema si veda l’intero saggio di Calabrese 2022.

³⁷ Le Guin 2018: 731.

all'improvviso in un drago che lo incenerisce sul posto, volandosene poi verso ovest «come una fiamma rossa e d'oro»³⁸.

Irian e Therru/Tehnau, tra l'altro entrambe abusate da uomini, sono dunque esempi di questi rari figli dei draghi che, durante una generazione umana, nascono a ricordare l'unità primigenia di cui si è smarrita la memoria. La gente della capitale Havnor assiste stupefatta prima alla planata di un drago sulla terrazza del palazzo reale, tra le torri svettanti, poi al tremito della sua mole in mezzo al fumo e alla trasformazione in donna. Il giovane re illuminato, e ben consigliato da Tenar, chiama le due donne-drago all'assemblea di Havnor, per discutere la ricomposizione del riaperto conflitto tra draghi-draghi e uomini. L'accordo si trova sulla base dell'assicurazione che i maghi, con la loro sete d'immortalità e onnipotenza, non si intromettano più tra vita e morte, come aveva fatto Cob e lo stesso Thorion, cosicché i draghi si separeranno per sempre dagli uomini, volando verso la loro definitiva libertà, «alti nel cielo, nel sole, nel chiarore stellare»³⁹.

Dunque la donna, che (come le disprezzate e utili streghe di villaggio), sperimenta la totalità della vita, se non può accedere all'ordine chiuso di Roke, possiede naturalmente il Vero Idioma e i poteri ancestrali, anche superiori, dei draghi. E però non li adopera in una replica, ormai più volte vista nei romanzi di scrittrici, degli eroi guerrieri o dei maghi, ma nel paziente e avveduto esercizio della mediazione che va di pari passo al compimento della propria natura a tutto tondo. L'esito finale è dunque cautamente ottimistico, come in Tolkien, ma alla piccola gente che affianca in modo decisivo il re, fanno riscontro vicino al sovrano giovani donne, forti e sapienti, pronte al dialogo e alla cura.

Le Guin ha del resto teorizzato questa differenza in *La teoria letteraria del sacchetto della spesa* del 1986 (saggio apparso originariamente due anni dopo in *Women of Vision* a cura di Denise M. Du Pont). Lo scritto prende le mosse dalla preistoria, con la contrapposizione tra il lavoro di raccolta, di piccola caccia e pesca, cura della prole, e la grande caccia al mammut da parte dei guerrieri più abili. Questi «se ne tornavano barcollanti a casa riportando con sé una quantità enorme di carne e di avorio, e una storia. Non era la carne a fare la differenza, ma la storia»⁴⁰. Ovvero, il raffronto tra il racconto delle

³⁸ Ivi: 729.

³⁹ Ivi: 1059.

⁴⁰ Le Guin 2022: 141. «Quasi tutta la storia della Terra è stata raccontata in balia di una fantasia: la fantasia delle prime bellissime armi e delle prime bellissime parole; la fantasia delle prime bellissime armi *come* parole, e viceversa» (Haraway 2019: 63). Così la filosofa femminista, nell'elaborazione della sua prospettiva di con-divisione

occupazioni quotidiane e quello, violento e pericoloso, dell'assalto all'enorme mastodonte, con la morte dei compagni del narratore e infine l'uccisione sanguinosa della bestia per mano di quello che a tutti gli effetti può essere definito il primo eroe. Lo stesso che afferra un pesante osso da usare per colpire e poi lo scaglia euforico al cielo, mentre in *2001: Odissea nello spazio* il genio di Stanley Kubrick lo trasforma, senza soluzione di continuità, in un'astronave. Ecco quindi il monopolio maschile delle storie con al centro il tecno-eroe. Tuttavia, riprendendo studi di antropologia, Le Guin osserva che le prime invenzioni culturali sono state probabilmente recipienti (grandi foglie, zucche scavate, reti, ciotole e vasi) dove mettere e trasportare i prodotti raccolti; insomma strumenti che non vanno verso l'estroffessione aggressiva ma che portano «l'energia dentro casa»⁴¹. Questa teoria del sacchetto della spesa di Elizabeth Fisher (*Woman's Creation*, 1980) viene traslata in ambito letterario per decostruire polemicamente il modello trionfalistico «(l'Uomo che conquista la Terra, lo spazio, gli alieni, la morte, il futuro) e inevitabilmente tragico (l'apocalisse, l'olocausto, prima o poi)»⁴², nonché per proporre una narrazione alternativa. Se «già secondo Aristotele e poi secondo Campbell l'arte imita chi agisce, ma è considerata azione ciò che avrà un effetto visibile sul mondo, non la cura del mondo stesso»⁴³, il racconto nuovo deve sabotare in primo luogo l'andamento lineare e progressivo del tempo – «come freccia (assassina)»⁴⁴ – nell'agire dell'eroe, favorendo invece un movimento più dubbioso ed erratico che tenga presente appunto l'immagine della borsa culturale.

Il saggio di Le Guin ha per bersaglio la fantascienza nella sua tradizione sclerotizzata, prometeica o distopica, e fa venire subito alla mente, quali controesempi, due tra i migliori romanzi già scritti a quel tempo dall'autrice. *La mano sinistra del buio* (1969) in cui il protagonista Genly Ai, inviato dell'alleanza stellare chiamata Ecumene, sul pianeta semif feudale Gethen, cerca di capire cultura e biologia (ermafrodita nel sesso) profondamente diverse dalla propria, per proporre un'integrazione futura. Cinque anni dopo viene pubblicato *I reietti dell'altro pianeta*, con il geniale scienziato Shevek, proveniente da Anares, pianeta collettivista e frugale, libero ma paranoico verso l'esterno, che si dirige sul gemello Urras, tecnologico, capitalista ed opulento, in cerca di una pacifica comunicazione culturale e politica. Protagonisti ancora maschi ma dai

del pensiero e delle storie per coesistere con la devastazione odierna del pianeta, fa riferimento a Le Guin, ed in particolare al saggio in questione.

⁴¹ Le Guin 2022: 143.

⁴² Ivi: 148.

⁴³ Fayolle 2024: 129.

⁴⁴ Le Guin 2022: 148.

connotati femminili dentro storie di scoperta e faticosa comprensione di articolate differenze sociali. Qualcosa ancora in più succede a Le Guin con i suoi due ultimi, eccentrici romanzi di *Earthsea*, e il completamento dei racconti, perché si allontana come nella fantascienza dal canone, che aveva precedentemente assunto sia pure con originalità, per restituire ancor maggiore equilibrio tra maschile e femminile e rivisitare il *topos* del drago, proponendo così al fantasy una revisione dall'interno dei suoi stessi valori.

Bibliografia

OPERE DI J.R.R. TOLKIEN

IS = *Il Silmarillion*, a cura di Christopher Tolkien, trad. di Francesco Saba Sardi, nuova ed. a cura di Marco Respinti. Milano: Bompiani, 2024.

ALTRE OPERE E STUDI

CALABRESE, Maria Cristina 2022. “Nessuno può spiegare un drago”. In *Lo splendore del Drago. La creatura più leggendaria in 10 indimenticabili storie del fantastico*, a cura di Marina Lenti. Padova: Runa Editrice: pp. 112-125.

FAYOLLE, Azélie 2024. *Scrivere femminista. Per un altro canone in letteratura*, trad. di Laura Marzi. Roma: Nero.

HARAWAY, Donna 2019. *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, trad. di Claudia Durastanti e Clara Ciccioni. Roma: Nero.

LE GUIN, Ursula K. 1986. *Il linguaggio della notte*, a cura di Susan Wood, trad. di Anna Sacchi. Roma: Editori Riuniti.

— 2004. *I doni*, trad. di Riccardo Valla. Milano: Nord.

— 2009. [“The Year of the Flood by Margareth Atwood”](#). «The Guardian», 29 agosto 2009 (data ultima consultazione: 15/09/2025).

— 2018. *Terramare*, trad. di Roberta Rambelli, Riccardo Valla e Piero Anselmi. Milano: Mondadori.

— 2022. *I sogni si spiegano da soli. Immaginazione, utopia, femminismo*, trad. di Veronica Raimo. Roma: Sur.

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

NEJROTTI, Chiara 2020. “Le tenebre come ombra e doppio”. In *L’ombra del cattivo. L’antagonista in 10 saghe del fantastico tra letteratura, cinema e televisione*, a cura di Marina Lenti. Napoli: CentoAutori: pp. 67-82.

RAIMO, Veronica 2022. *Prefazione* a Ursula K. Le Guin, *I sogni si spiegano da soli. Immaginazione, utopia, femminismo*, trad. di Veronica Raimo. Roma: Sur: pp. 5-14.

SUVIN, Darko 2021. “On U.K. Le Guin’s ‘Second Earthsea Trilogy’ and its Cognition: A Commentary (2006)”. *Disputing the Deluge. Collected 21-st Century Writings on Utopia, Narration, and Survival*, ed. Hugh O’Connell. New York: Bloomsbury, pp. 187-201.

VANDERMEER, Ann, VANDERMEER, Jeff (a cura di) 2018. *Le visionarie. Fantascienza, fantasy e femminismo: un’antologia*, trad. di Claudia Durastanti e Veronica Raimo. Roma: Nero.

VITALE, Marina 2019. “Racconti speculativi del futuro”. In *Femminismi futuri. Teorie. Poetiche. Fabulazioni*, a cura di Lidia Curti. Roma: Iacobelli Editore: pp. 19-36.

VOLPI, Alberto 2024. *Il fantasy e il suo territorio. Luoghi, popoli ed eroi dell’immaginario*. Verona: Fede & Cultura.

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

L'autore

Alberto Volpi è insegnante e dottore di ricerca. Ha pubblicato *Il nero seme. La scrittura come nullificazione nel Novecento italiano* (2009), *Raid. Una fenomenologia del contemporaneo* (2012), *La Resistenza e i suoi poeti* (2013) e l'antologia di poesia sulla Resistenza *E sulla terra faremo libertà* (2017), *Il fantasy e il suo territorio* (2024), *Dizionario del trono di spade* (2025).

Email: volpi.alberto@libero.it



Extra



Tra l'*Ainulindalë* e il *Máelvarstal*: *poiesis, mitopoiesis e cosmopoiesis* in J.R.R. Tolkien e Francesco Benozzo

Paolo Pizzimento

Abstract

Questo saggio confronta la concezione di *poiesis*, *mitopoiesis* e *cosmopoiesis* in J.R.R. Tolkien e Francesco Benozzo. Se nell'*Ainulindalë* tolkieniano il mito cosmogonico riflette il ruolo del sub-creatore che partecipa all'opera divina, nel *Máelvarstal* di Benozzo la poesia diventa strumento di nominazione e reinvenzione del mondo in dialogo con la scienza contemporanea. L'analisi mostra consonanze nell'idea del linguaggio come forza generativa e nell'atto poetico come creazione di senso ma anche differenze radicali: la cosmopoiesi mitica e provvidenziale di Tolkien contrasta con la visione di Benozzo, segnata da casualità, imperfezione e continua rigenerazione. Entrambi, tuttavia, propongono la poesia come via di accesso all'immaginario e come risposta al bisogno umano di mito.

This essay compares the concepts of poiesis, mythopoiesis, and cosmopoiesis in J.R.R. Tolkien and Francesco Benozzo. While in Tolkien's Ainulindalë the cosmogonic myth reflects the role of the sub-creator participating in the divine work, in Benozzo's Máelvarstal poetry becomes a tool for naming and reinventing the world in dialogue with contemporary science. The analysis reveals similarities in the idea of language as a generative force and the poetic act as the creation of meaning, but also radical differences: Tolkien's mythical and providential cosmopoiesis contrasts with Benozzo's vision, marked by chance, imperfection, and continuous regeneration. Both, however, propose poetry as a gateway to the imagination and as a response to the human need for myth.

Keywords

J.R.R. Tolkien, Francesco Benozzo, *Ainulindalë*, *Máelvarstal*, Cosmopoiesi.

Tra l'*Ainulindalë* e il *Máelvarstal*: *poiesis*, *mitopoiesis* e *cosmopoiesis* in J.R.R. Tolkien e Francesco Benozzo

Paolo Pizzimento

*So vergehe denn auch, wenn es die Zeit einst ist
Und dem Geiste sein Recht nirgend gebracht, so sterb
Einst im Ernste des Lebens
Unsre Freude, doch schönen Tod!*

Friedrich Hölderlin

Introduzione: Tolkien e Benozzo, filologi eslegi

Se J.R.R. Tolkien ha esercitato un influsso diretto – e persino decisivo – sulla narrativa fantastica contemporanea, è pur vero che gli studi più recenti e criticamente attrezzati hanno attivamente promosso la collocazione dello scrittore inglese nel più ampio canone dei classici del Novecento. Sicché, non sembra impresa vana né metodologicamente azzardata ricercare tracce dell'opera tolkieniana anche al di fuori della policroma galassia del *fantasy*. Tracce che non necessariamente vanno intese nel senso di un'influenza diretta ma possono declinarsi, in termini comparatistici, anche quali consonanze, coincidenze, complanarità, divergenze e persino opposizioni che, per loro stessa natura, implicano un rapporto di qualche tipo tra testi. È quanto sembra emergere analizzando, ad esempio, alcune delle opere di Francesco Benozzo, straordinario esempio di studioso e poeta la cui recente scomparsa ha costituito una perdita incalcolabile per la nutrita comunità di amici ed estimatori riunitasi attorno a lui nel corso degli anni.

Una prima, palmare analogia collega i due autori già a livello esistenziale. Proprio come Tolkien, infatti, Benozzo è stato anzitutto un filologo: docente di Filologia e linguistica romanza presso l'Università di Bologna, ha firmato circa 800 pubblicazioni sull'epica e la lirica medievali, sulle radici preistoriche delle culture eurasiatiche, sulle origini del linguaggio e non da ultimo su un ambito disciplinare, da lui battezzato "etnofilologia", che si ispira agli studi di Mario Alinei e coniuga l'analisi dei documenti letterari con l'approfondimento del *côté*

etnico, culturale e performativo che li ha generati¹. Già da questa sommaria presentazione si intuisce che tanto Tolkien quanto Benozzo scorgevano nella disciplina professata tutt'altro che una scienza della ricostruzione in laboratorio della *facies* originaria del testo: se il primo criticava i cattedratici che usavano le storie «come una miniera da cui estrarre testimonianze o informazioni, su argomenti cui essi [erano] interessati»² ma rigettavano i mostri e i portenti come anticaglie poco consone al trasporto dello studioso, *mutatis mutandis* Benozzo si scagliava contro la medesima attitudine che, a suo modo di vedere, non scaturiva che da uno specioso preconetto, ovvero «che la tradizione sia semplicemente una corruzione di ciò che è originale, un suo deterioramento»³. Donde l'atteggiamento di distacco “scientifico” dal testo, l'attenzione ai suoi aspetti formali a discapito dei suoi contenuti, la volontà di osservarlo ponendosi all'esterno della sua tradizione, agendo da giudici più che da continuatori della stessa. Al contrario, secondo Benozzo, l'unica forma originaria di un testo era proprio la sua tradizione; ne consegue che la filologia andasse intesa come «un apprendistato a sentirsi parte attiva della tradizione che si tradiziona»⁴.

Scendendo più nel dettaglio del confronto che questo studio si propone, Benozzo ha dimostrato a più riprese di conoscere Tolkien e di averne assimilato in un certo grado la teoria letteraria quale emerge, in particolare, dal saggio *Sulle fiabe*. Lo dimostra, ad esempio, l'inedito (o persino eretico) paragone da lui proposto tra lo scrittore inglese e Carducci: secondo lo studioso, i due autori sarebbero accomunati dall'idea che «la filologia è, alla fine, al servizio della poesia e della letteratura, o – potremmo dire – è filologia solo se si fa poesia, se diventa parola letteraria»⁵. Si direbbe che, parlando di Tolkien e Carducci, Benozzo parlasse anche di sé: come studioso, infatti, ha indagato una concezione della poesia come ποιησις, come “linguaggio creatore” dalla natura pre-verbale, pre-mitologica e pre-religiosa ma capace di creare parole, immagini e immaginari sempre nuovi; e ha guardato con grande interesse ai più antichi contesti poetico-rituali nei quali «il supporto del sapere era, letteralmente, il corpo dello specialista» ed il *côté* comunitario «era [...] fortemente orientato alla performance capace di attivare, tanto nel sapiente quanto nel suo pubblico, quelle connessioni sinaptiche bilaterali che [favorivano] sia l'intensità dell'esperienza vissuta sia il processo di

¹ Mi limito a citare Benozzo 2004, 2007, 2008, 2010, 2016, 2022, 2024 e Benozzo, Otte 2017.

² MF: 180.

³ Benozzo 2020: 20.

⁴ Ivi: 25.

⁵ Benozzo 2015: 265.

memorizzazione all'interno di una comunità mnemonica»⁶. Una simile visione performativa dell'atto poetico – che radicalizza il naturale “istinto di narrare”⁷ inscritto nella costituzione biologico-cognitiva dell'essere umano – configura l'atto poetico stesso come «azione per eccellenza, cioè azione magica»⁸ che presentifica il mito e con esso riempie le “fessure”, i *blank spaces* del mondo, dotandolo di senso. Si direbbe dunque che Benozzo, come Tolkien, ravvedesse nell'arcaico atto di nominazione poetica del mondo («non creammo le parole», scriveva nel suo ultimo saggio, «traducemmo i nomi; i nomi del mondo furono il mondo»⁹) una “*Urform* della performance” tale da costituire la relazione primigenia, essenziale e immediata dell'essere umano tanto con ciò che lo circonda quanto con ciò che lo trascende. A tal proposito, egli parlava dell'*Homo poeta*, un idealtipo che «non è ancora sacerdote, non è ancora guaritore o terapeuta, non è nemmeno ancora solo poeta», ma esercita la funzione fondamentale «di *produrre* inconscio, di *creare* desideri, di *espandere* l'immaginario»¹⁰. L'*Homo poeta* è – ontologicamente, se non storicamente – «l'uomo che parla»¹¹, il nominatore ancestrale del mondo, il creatore dei miti, il detentore della *ποίησις* creatrice. Non è una concezione troppo lontana, a ben vedere, da quella di Tolkien, secondo la quale l'atto poetico intesse il Mondo Primario di Mondi Secondari.

Non solo: Benozzo si diceva convinto che una *continuità di tradizione* congiungesse gli sciamani indoeuropei del paleo-mesolitico ai trovatori occitanici del XII secolo e perfino ai poeti moderni e attuali attraverso la *lingua poetica*, «intesa come luogo della progressiva codificazione e standardizzazione di millenarie forme di sapienza, caratterizzata da riconoscibili vestigia di tipo

⁶ Galloni 2013: 203.

⁷ Il riferimento è, naturalmente, a Gottschall 2014. Cfr. Donald 1991: 258: «Myth is the inevitable outcome of narrative skill and the supreme organizing force in Upper Paleolithic society. Judging from the continuing role of mimetic representations, as seen in ritual, song, dance, and games, the construction of narrative and myth did not displace mimetic cognition but rather complemented it perfectly. Myth had its special place in the cognitive armamentarium; it stood at the very center, in a controlling role». Quanto detto è, in ogni caso, genialmente anticipato già da Vico (1990: 589) nella *Scienza nuova*: «Come la metafisica ragionata insegna che “*homo intelligendo fit omnia*”, così questa metafisica fantastica dimostra che “*homo non intelligendo fit omnia*” e forse con più di verità detto questo che quello, perché l'uomo con l'intendere spiega la sua mente e comprende esse cose, ma col non intendere egli di sé fa esse cose e, col transformandovisi, lo diventa».

⁸ Seppilli 1962: 297.

⁹ Benozzo 2024: 35.

¹⁰ Benozzo 2014: 17

¹¹ Benozzo 2024: 41.

linguistico, rituale, mitico e cognitivo»¹². Anche qui si intuisce una certa consonanza con quanto Tolkien espresse nel saggio *Sulle fiabe* attraverso le ben note immagini del “Paiolo della minestra” e del “Calderone del Racconto”, da cui emerge la visione profondamente performativa di un patrimonio tradizionale di “ingredienti” – mito, racconto popolare, fiaba, storia vera e propria, senza alcuna distinzione preconcepita¹³ – che vengono messi a “cuocere” in epoche diverse e che, con ogni evidenza, non restano “crudi” ma cambiano durante la “cottura”, assumono ciascuno il gusto dell’altro e contribuiscono a dare alla “minestra” il suo sapore complessivo¹⁴. Tolkien e Benozzo, dunque, si mostrano concordi nella loro consapevolezza intorno ai legami tra *traditio*, *intentio* e *inventio*.

Tutto ciò, beninteso, non resta confinato ai volumi di filologia ma aggetta fortemente anche sulla produzione poetica di Benozzo. Se, infatti, da un lato egli *inventava* – nel pieno senso etimologico del termine – la figura dell’*Homo poeta* indagando il passato più remoto, dall’altro, guardando al presente, individuava una possibilità vitale proprio «nella testimonianza poetica di se stessi, nel fatto di vivere poeticamente la propria, di speranza»¹⁵. Ecco perché la poesia si configura, per Benozzo, anche e soprattutto come una forma di lotta: essa celebra «le vite maestose della terra» contro ogni fallacia antropocentrica e denuncia *da e per* sempre quel «disastro percettivo e civile degli ultimi novemila anni dell’evoluzione di *Homo Sapiens*»¹⁶. Ed è proprio in questa lotta che il poeta doveva acquisire una rinnovata consapevolezza di sé in quanto individuo gettato nel mondo, dotato delle caratteristiche irripetibili di interprete singolo, unico, peculiare e, al contempo, verticalmente esistente quale anello dell’ininterrotta catena di *Homo poeta* che lo affratella ai professionisti della parola del Neolitico, ai bardi e ai trovatori medievali come ai poeti delle umanità avvenire¹⁷. Ne consegue che l’*intentio* poetica primaria di Benozzo era proprio

¹² Benozzo 2007: 11.

¹³ Come rileva giustamente Galloni (2013: 144), solo a partire dal XII secolo «le forme narrative, e di riflesso cognitive, che oggi chiamiamo, distinguendole, *storia* e *finzione*, cominciano (lentamente) a prendere vie separate».

¹⁴ Vale la pena confrontare le parole di Tolkien con quelle di Seppilli 1962: 314: «Il mito è sollecitato dunque, per la sua stessa natura, ad attrarre a sé qualunque episodio che noi diremmo storico, personale o sociale che sia, e che in qualche modo vi corrisponda. Ne segue che ogni episodio storico tenderà a definirsi secondo i motivi del mito, trasformandosi in tal guisa, ma, naturalmente, a sua volta esercitando una qualche azione trasformatrice sulle forme del mito stesso».

¹⁵ Benozzo 2020: 53.

¹⁶ Benozzo 2023: 7.

¹⁷ Benozzo 2014: 18: «I bardi gallesi, i trovatori occitani, i poeti tradizionali, le guaritrici di campagna dell’Europa, le lamentatrici funebri dall’Irlanda alla Magna

ripercorrere e ricapitolare «in scala ridotta e individuale la grande storia della letteratura del mondo, nata ed evolutasi oralmente e solo successivamente trascritta (fino a diventare prevalentemente scritta)»¹⁸. In questo senso, la *ποίησις* è anche, ed essenzialmente, *auto-ποίησις*: più che produzione di testi letterari, dunque, percorso di iniziazione allo *status* di *Homo poeta*.

1. Benozzo, dalla “poesia di paesaggi” alla mitopoiesi

La produzione in versi di Francesco Benozzo consta principalmente di sette lunghi poemi in gran parte composti per via orale: si tratta di *Onirico geologico* (2013), *Felci in rivolta* (2015), *La capanna del naufrago* (2017), *Stóra Dimun* (2019), *Poema dal limite del mondo* (2019), *Máelvarstal* (2020) e *Autoktonia* (2021). Come ho già supposto altrove – ricevendo poi conferma dal poeta stesso – queste opere «sembrano formare una macro-unità di notevole tenuta stilistica e tematica, un “romanzo poetico” al crocevia tra “poesia di paesaggi”, riflessione metapoetica e meditazione sull’esistenza»¹⁹. Dunque, i primi tre poemi di Benozzo presentano un mondo in rovina, quasi una *waste land* arturiana. Il poeta, beninteso, non intende farsi *laudator temporis acti* invocando un passato aureo in contrapposizione al grigiore del presente. La rovina accompagna l’intera esistenza del mondo, nel quale ogni possibilità di poesia pare irrimediabilmente estinta; i due poemi successivi si aprono, invece, alla ricerca di mondi *altri* (l’arcipelago faroese e, attraverso quest’ultimo come per effetto del «riacquisto di una chiara visione»²⁰, l’Appennino centrale, luogo natio di Benozzo) nei quali possa sorgere una nuova parola ma devono, infine, prendere atto dell’arretramento di quest’ultima dinnanzi alla propria immolazione nell’espressione poetica ed al suo ritorno al quel mondo senza tempo di mari, montagne, rocce e silenzi donde proviene; *Máelvarstal* e *Autoktonia* si propongono, infine, come due opzioni opposte e complementari per sottrarre la poesia da un simile scacco che, di per sé, ne annienterebbe la possibilità stessa: mi riferisco alla creazione di mondi e il suicidio. È sul poema

Grecia, gli interpreti in forma scritta della grande tradizione di testi legati al viaggio onirico, fino a Dante e oltre Dante, *non sono* “eredi” degli antichi sciamani, ma, al pari di essi, *essenza, presenza originaria, evoluzione di Homo poeta*».

¹⁸ Benozzo 2021: 116 ss. Del resto, se performative erano le modalità di produzione della poesia di Benozzo, lo erano in senso ancor più stretto quelle di restituzione: egli, infatti, era solito interpretare in *live* i propri componimenti accompagnandosi all’arpa celtica e bardica e alternando declamazione e canto.

¹⁹ Pizzimento 2023: 119.

²⁰ MF: 215.

del 2020 che intendo soffermarmi, poiché in esso Benozzo parrebbe confrontarsi più strettamente con la lezione tolkieniana: non già, però, sul piano tematico della narrativa fantastica bensì su quello metaletterario della mitopoiesi di argomento cosmogonico. E, dunque, *Máelvarstal* può essere accostato all'*Ainulindalë*.

2. *Ainulindalë* e *Máelvarstal*: cosmogonie e mitopoiesi a confronto

Come ho già detto, sembra che la mitopoiesi resti, per Benozzo, l'unica opzione praticabile dopo che la "poesia di paesaggi" e la ricerca di mondi *altri* che offrirono materia di poesia hanno raggiunto i propri esiti estremi e non paiono oltrepassabili se non nella direzione di una nuova creazione di mondi. Donde l'intento di *Máelvarstal*, il cui sottotitolo recita eloquentemente: *Poema della creazione dei mondi*. In proposito, Benozzo afferma:

Dopo molti anni in cui ho messo in pratica l'oralità sia come procedura di composizione che come resa performativa, e dopo avere composto gli ultimi cinque poemi epici nella più concreta e meno menzognera fisicità dei crinali e dei paesaggi, ho sentito che era per me fondamentale che, in quanto poeta del mondo contemporaneo, io mi mettessi in gioco come creatore di miti²¹.

Proprio come Tolkien, dunque, Benozzo avverte la *necessità* dei miti in un mondo moderno. Certo: la mitopoiesi tolkieniana prende avvio dall'originario – e mai realizzato – desiderio dello scrittore di creare una "mitologia per l'Inghilterra"²² e poi si precisa sempre più alla luce della lunga composizione del *legendarium* e delle riflessioni sulla fiaba ed il mito mentre Benozzo, poco più di mezzo secolo dopo, è cosciente di agire in una società postmoderna che, tra disincanto, cinismo e ironia, celebra il crollo delle "grandi narrazioni" – salvo poi produrre, consumare e metabolizzare a ritmi sconcertanti nuovi, spesso effimeri miti²³ –. Per questo, egli si domanda se la poesia possa ancora assolvere a una funzione mitopoietica. La risposta che si dà è certamente affermativa:

²¹ Benozzo 2021: 120.

²² *Lettere*: n. 131.

²³ Cfr. Gottschall 2014: 211.

È [...] adesso, e in futuro lo sarà ancora di più, quando si sarà spezzato per sempre il sia pur flebile legame di continuità con i mondi, i volti e i luoghi pre-postmoderni di cui ancora abbiamo memoria, che la poesia può e potrà esercitare la propria funzione archetipica di produrre immaginario attraverso la mitopoiesi. Da quando siamo comparsi sul pianeta, non c'è mai stato più bisogno di quanto ce ne sia oggi, dell'*homo poeta*, della nominazione poetica del mondo²⁴.

2.1. Tolkien e l'*Ainulindalë*

Per saggiare le similarità e le differenze tra la narrazione cosmogonica di Tolkien e quella di Benozzo credo sia necessario anzitutto illustrare brevemente la vicenda compositiva dell'*Ainulindalë* ed illustrare le principali difficoltà che questo testo ha posto al suo autore. La prima versione, intitolata *La musica degli Ainur* (c. 1918-1920) costituisce il primo dei racconti che Eriol riceve dalle Fate – e precisamente da Rúmil – nella Casetta del Gioco Perduto²⁵. Per quanto, in quest'epoca, Tolkien volesse creare «no more than another primitive mythology»²⁶, il racconto presenta già «una concezione così evoluta da subire in seguito poche trasformazioni di ordine essenziale»²⁷: così, vi si scorgono tutti gli elementi di quanto si ritroverà nel *Silmarillion*, con l'unica evidente differenza che il mondo mostrato da Ilúvatar agli Ainur è già *per se* reale («Proprio ora il mondo si rivela e la sua storia comincia»²⁸) piuttosto che costituire una visione successivamente posta in essere dalla parola creatrice «Eä! Vengano queste cose all'Essere!»²⁹, qui non proferita, e dall'azione demiurgica dei Valar.

L'*Abbozzo della mitologia* (c. 1926)³⁰ non fa menzione di questo racconto, mentre il *Quenta Noldorinwa* (c. 1930)³¹, i *Primi annali di Valinor* (c. 1930) e i *Tardi annali di Valinor* (c. 1935)³² ne offrono solo una sommaria ricapitolazione che però non modifica la narrazione originaria. A metà degli anni Trenta, tuttavia, Tolkien stese una nuova versione del racconto

²⁴ Benozzo 2020: 107.

²⁵ Cfr. LRP1: 67-86.

²⁶ MR: 370. Cfr. Houghton 2003: 171: «the *Ainulindalë* fits neatly amongst the real cosmogonies known to early medieval Europe».

²⁷ LRP1: 87.

²⁸ Ivi: 80.

²⁹ IS: 56.

³⁰ FTM: 17-51.

³¹ Ivi: 95-194.

³² Ivi: 317-331 e SP: 139-156.

cosmogonico intitolata *Ainulindalë* (B)³³: essa è ancora attribuita a Rúmil – stavolta in qualità di redattore del testo – e, nonostante una revisione stilistica e lessicale, non subisce modifiche essenziali in termini narrativi. Al 1948 risale un’ulteriore versione del racconto (C*) in cui Tolkien tentava di riallacciare il racconto alla cosmologia moderna: se prima la Terra era presentata come una superficie piatta entro un cosmo sferico conchiuso³⁴ e la nascita degli Alberi di Valinor precedeva la creazione del Sole e della Luna, qui il pianeta è *sempre* stato sferico, il Sole esiste sin dall’inizio di Arda e l’origine della Luna è posta in relazione alle guerre tra i Valar e Melkor. Questa scelta appare fondamentale perché dimostra le preoccupazioni di Tolkien: a impensierirlo, certamente, non era tanto l’inesattezza scientifica delle sue storie quanto il rischio che la loro cosmologia “assurda” riuscisse irricevibile per un lettore informato anche solo delle più elementari conoscenze astronomiche moderne; e che, pertanto, richiedesse uno sforzo di sospensione dell’incredulità tale impedire la Credenza Secondaria, rendendo il Mondo Secondario totalmente inaccessibile³⁵.

Va da se che nella versione C* ogni associazione dei due astri con gli Alberi di Valinor appare «de-mythologised»³⁶: un radicale cambiamento che doveva ben presto rivelarsi «fatale in maniera palese e immediata per quello che era diventato il mito cardine del *legendarium*»³⁷. Nel dubbio, Tolkien sottopose le versioni B e C* a Katherine Ferrer, che espresse una netta preferenza per la prima³⁸. Non del tutto confortato ma consapevole delle radicali modifiche che il racconto “demitizzato” avrebbe imposto all’intero *legendarium*³⁹, lo scrittore approntò dunque una nuova versione dell’*Ainulindalë* (C)⁴⁰. Il racconto – ancora presentato come opera di Rúmil ma, si apprende, anche narrato da Pengolođ ad Ælfwine⁴¹ – tenta una mediazione tra la cosmologia mitica e

³³ SP: 197-207.

³⁴ Questo assetto cosmologico è simile a quello di cui Tolkien scrisse più diffusamente nell’*Ambarkanta* (FTM: 283-291) la cui composizione è, ancora una volta, attribuita a Rúmil.

³⁵ Sulle questioni legate alla teoria letteraria di Tolkien, cfr. Flieger 2007 e 2012.

³⁶ MR: 43.

³⁷ Cfr. Edwards 2019: 287.

³⁸ Cfr. MR: 6.

³⁹ Cfr. Ivi: 5: «The Elvish myths are ‘Flat World’. A pity really but it is too integral to change it».

⁴⁰ Ivi, pp. 3-29. Come scrive Witthingham (2008: 118 ss.), il maggiore cambiamento in termini cosmologici apportato dalla versione C dell’*Ainulindale* «is evident in his altered use of the term “World”. [...] Tolkien’s concept of “the World” has grown to include much more than the earth and its surrounding layers of air; it has become a cosmos of immense proportions and infinite space».

⁴¹ MR: 8.

l'astronomia moderna: qui, la Terra appare nuovamente come una superficie piatta sormontata da due atmosfere sferiche e circondata da un mare esterno ma non costituisce più il centro di un cosmo conchiuso oltre il quale vi è solo il Vuoto, bensì un pianeta «in the midst of innumerable Stars»⁴². Si tratta, essenzialmente, della cosmologia matura del *Silmarillion*, tant'è che in questa versione è finalmente introdotta la parola creatrice «*Ea! Let these things Be!*»⁴³. Da C, Tolkien trasse «a manuscript of unusual splendour, with illuminated capitals and a beautiful script»⁴⁴, rubricato D, da cui Christopher Tolkien avrebbe tratto il testo definitivo dell'*Ainulindalë* del *Silmarillion*.

La soluzione di C poteva essere soddisfacente. Eppure, gli scritti di Tolkien degli anni Cinquanta – tra tutti, il fondamentale saggio *Myths Transformed*⁴⁵ – testimoniano i continui dubbi dell'autore sulle questioni cosmologiche. L'unica strada che egli ritenne infine percorribile era, perciò, che Arda fosse *sempre* stata rotonda, che questa evidenza fosse nota agli Elfi e che fossero stati invece gli Uomini a concepire l'idea di un mondo piatto: in questo modo, l'antico mito astronomico dei *Racconti Perduti* sarebbe stato mantenuto nella forma di un "errore creativo" da attribuire solo a questi ultimi⁴⁶. Ma ciò determinava ulteriori problemi riguardanti la cornice narrativa del *legendarium*: il fatto che questo mito venisse trasmesso in forma "erronea" dagli Elfi di Tol Eressëa ad Eriol-Ælfwine⁴⁷ non sarebbe stato giustificabile, cosa che obbligò Tolkien a «rendere meno rigida l'attribuzione di questi testi a quella che potremmo chiamare la tradizione Ælfwine-Pengolodh, dissolvendo così ulteriormente il vecchio legame tra il *legendarium* e l'Inghilterra». ⁴⁸ Ma un

⁴² Ivi: 12.

⁴³ Ivi: 31.

⁴⁴ Ivi: 29 ss.

⁴⁵ Ivi, p. 370. Cfr. *Lettere*: n. 325: «Ma le leggende sono di origine "umana", mischiate a quelle dei Sindar (Elfi Grigi) e di altri che non hanno mai lasciato la Terra di Mezzo».

⁴⁶ Tutto questo è confermato dalle note di Tolkien all'*Athrabeth Finrod Ah Andreth* (MR: 303-366). Qui è detto che «presumably the Eldar could have had as much and as accurate information concerning this, its structure, origin, and its relation to the rest of Eä (the Universe) as they could comprehend» (337). Gli Elfi, dunque, avrebbero trasferito alcune delle loro conoscenze agli Uomini, i quali svilupparono «myths and cosmogonic legends, and astronomical guesses, of their own» (*Ibid.*). Questa elaborata spiegazione rappresenta un ulteriore tentativo di conciliare i miti sulla Terra piatta in un cosmo sferico conchiuso con le concezioni moderne sull'universo.

⁴⁷ Cfr. Drout 2007, s.v. *Ælfwine* e *Frame narrative*, e Scull, Hammond 2017, s.v. *Eriol and Ælfwine*, coi relativi rimandi bibliografici. Cfr. SD: 281: «Do the Atlantis story and abandon Eriol-Saga».

⁴⁸ Edwards 2019: 288.

problema ancor più grande era costituito dal fatto che questa idea avrebbe irrimediabilmente comportato che gli eventi narrati fossero *falsi* anche all'interno del Mondo Secondario e dunque non fossero che «a fairy-story, in the bad sense of the word (*just a fairy-tale*)». ⁴⁹ Come avrebbe potuto possedere «l'intima consistenza della realtà» ⁵⁰ un Mondo Secondario la cui storia narrata non era che un mito “erroneo” e che, quindi, mostrava apertamente il proprio statuto finzionale? Quanto si legge nel *Silmarillion* (che, val la pena ricordarlo, rinuncia del tutto al gioco di cornici narrative) rappresenta, più che l'ultimo convincimento di Tolkien sulla cosmologia di Arda, il tentativo del curatore di dirimere l'irrisolvibile questione e di rendere *per quanto possibile* coerenti le numerose inconsistenze accumulate nel corso di lunghi anni, salvaguardando l'unità narrativa e la coerenza del testo ⁵¹.

2.2. Benozzo e il *Máelvarstal*

La lunga vicenda dell'*Ainulindalë* mostra come Tolkien abbia patito il dissidio tra l'originario assetto cosmologico arcaizzante e “assurdo” del suo *legendarium* e l'evidenza scientifica che, secondo lo scrittore, avrebbe rischiato di renderlo del tutto irricevibile per il lettore moderno. Benozzo, dal canto suo, è testimone di un'epoca in cui la scienza esercita un'influenza molto più consistente nella vita quotidiana di quanto non lo facesse soli cinquant'anni fa e nella quale, del resto, mito e scienza appaiono non più come opposti inconciliabili bensì come forme che si influenzano reciprocamente. Ne è un esempio lampante la divulgazione scientifica contemporanea, che spesso utilizza, il più delle volte inconsapevolmente, schemi narrativi, metafore e figure proprie del mito ⁵². Si pensi al *Big Bang*: nato come efficace modello teorico ad uso degli addetti ai lavori – evidentemente dotati degli strumenti necessari per comprenderlo ed elaborarlo ma anche per individuarne i limiti –, esso ha assunto nel tempo i connotati di una vera e propria “nuova mitologia” che, nelle sue versioni più divulgative e accessibili al grande pubblico, sembra aver sostituito gli antichi miti nella loro funzione di esplicazione cosmogonica. Col risultato che, al pari di questi ultimi, è avvertito nell'odierna vulgata come

⁴⁹ Rateliff 2020: 14.

⁵⁰ MF: 206.

⁵¹ Cfr. IS, p. 6: «Il lettore non si aspetti di trovare un'assoluta coerenza (né nell'ambito de *Il Silmarillion* stesso, né tra questo e altri scritti di mio padre dati alle stampe), che del resto potrebbe essere raggiunta, semmai, soltanto a prezzo assai caro e oltretutto inutile».

⁵² Cfr. Schrempp 2012, 2016, 2020.

un'illustrazione "vera", completa e definitiva dell'universo (senza parlare delle sue molteplici interpretazioni contemporanee in chiave religiosa o pseudo-religiosa). Di questo, Benozzo appare ben consapevole: appare perciò inevitabile che, per addivenire al suo scopo – la mitopoiesi –, egli non avverta più come possibile una ripresa o una riscrittura (come quella tentata da Tolkien) delle cosmologie mitologiche arcaiche e medievali che pure costituiscono il suo riconoscibile *humus* poetico. Ritiene necessario, piuttosto, che la potenza generativa del linguaggio di queste ultime sia messa a frutto attraverso le inaspettate possibilità poetiche offerte dalla scienza degli ultimi anni; possibilità che, secondo l'autore, «sarebbe folle ignorare»⁵³.

Emerge, dunque, una profonda differenza rispetto a Tolkien: se questi – cresciuto in un'Inghilterra rurale «distante quanto la Terza Era»⁵⁴ dal presente modernizzato – non poteva che percepire un conflitto tra scienza e mito, Benozzo è invece favorito dallo *Zeitgeist* contemporaneo nel convocare l'una e l'altro ad una cooperazione che il lettore non potrebbe più avvertire come speciosa. Cooperazione i cui segni si scorgono sin dalle prime prove del poeta: in effetti, già in *Onirico Geologico* il vocabolario specialistico penetrava nel discorso poetico: se, allora, quest'uso poteva ricordare certe opzioni lessicali di Pascoli, del tardo Montale, della neoavanguardia, della poesia sperimentale (il primo Sanguineti, Balestrini o Pagliarani) e da più di un contemporaneo (penso a Ruffato, Magrelli, Raos, Strumia, Galluccio o Calandrone), in Benozzo pareva tuttavia scaturire più che altro «dal bisogno di reperire parole che, ancora prive di una connotazione poetica, aderis[sero] alle cose con un'inopinata freschezza. Come a dire che la scienza [poteva] offrire possibilità poetiche per una rinnovata nominazione del mondo»⁵⁵.

In *Máelvarstal*, questa tendenza per molti versi di radicalizza e giunge a livelli inediti: il poema è tutto costruito sulla relazione tra cosmologia moderna e cosmogonie tradizionali e perciò, da un lato, sviluppa un linguaggio immaginifico che ricorda la poesia arcaica e medievale (l'*Enûma Eliš*, la poesia bardica gallese, l'epica romanza e germanica), gli etnotesti delle società sciamaniche ancora esistenti (dalla Groenlandia all'Australia) ma anche la potenza evocativa di moderni mitografi (ancora Melville, Whitman, Walcott e Miłosz) mentre, dall'altro, assume le prospettive teoriche delle più recenti sintesi dell'astrofisica. Ne scaturisce una struttura poematica che, grazie al sapiente uso dell'oralità, assume un andamento a spirale tramite il quale la relazione tra parole antiche e conoscenze moderne resta sempre fecondamente agonistica e non perviene mai a una risoluzione del conflitto in termini di

⁵³ Benozzo 2021: 120 ss.

⁵⁴ *Lettere*: n. 178.

⁵⁵ Pizzimento 2023: 125.

conjunctio oppositorum. Anzi, sono proprio le apparenti frizioni tra una visione del mondo inevitabilmente quantitativa e analitica ed una qualitativa e sintetica a *creare* un mito valido per la modernità. Tutto ciò emerge con chiarezza già dall'*incipit* del poema:

Nel Retalmárnor, prima di ogni prima,
quando le squame blu-luminescenti
non brinavano ancora il pesce drago
e Ferdheníal non possedeva un nome,
nel mondo senza alto e senza basso
il granello di polvere Lundhái
fu trascinato via da un'onda di suono
e dove aveva galleggiato fuori dal tempo
rimase una fessura, Litaliódh,
la cicatrice da cui il canto ebbe inizio,
la nostalgia da cui tutto prese vita
la prima sillaba dell'intero Máelvarstal⁵⁶.

Chi leggesse questi versi potrebbe riconoscervi il tenore evocativo, solenne, quasi rituale dei grandi poemi cosmogonici antichi e medievali – si pensi, ad esempio, all'*Enūma Eliš* («Quando in alto i cieli non avevano un nome, / e in basso la terra non era chiamata per nome, / esistevano (soltanto) Apsu, il primo, il loro genitore, / e la creatrice-Tiamat, che ha partorito tutti: / essi mescolavano le loro acque, fondendole in un tutt'uno, / prima ancora che i prati fossero formati e gli stessi canneti si potessero individuare, / quando nessuno degli dèi era (ancora) apparso / o aveva ricevuto il nome e i destini non erano fissati», I, 1-8⁵⁷) o alla *Völuspá*, («Era al principio dei tempi Ymir vi dimorava; / non c'era né mare né spiaggia né onde gelide; / terra non si distingueva né cielo, in alto: un baratro informe c'era ed erba in nessun luogo», str. 3⁵⁸) –, il medesimo che si avverte, del resto, nelle pagine iniziali del *Silmarillion*. Eppure, ai versi di Benozzo corrisponde una titolazione che assume – e vistosamente – un linguaggio ben più tecnico: *Il vuoto in cui si annullano materia ed energia* per la prima strofa, *La prima incrinatura procurata dalla schiuma quantistica (primo centomillesimo di yoctosecondo)*. – *Crescita dell'inflatone quantistico*. – *Prima radiazione uniforme per la seconda*, *La radiazione separa nuove forme dalla forza elettromagnetica per la terza*, *Le prime coppie particelle-antiparticelle*. –

⁵⁶ Benozzo 2023: 269.

⁵⁷ Ed. Pettinato 2005.

⁵⁸ Ed. Scardigli 2004.

Rottura della simmetria da parte delle fluttuazioni quantistiche per la quarta etc.

Già da questi esempi si intende con chiarezza come ai titoli sia essenzialmente affidato il compito di introdurre ed esplicitare la materia scientifica di cui i versi tratteranno nella loro forma peculiare ed oscura. Non occorre ritenere, tuttavia, che nell'apparente antinomia tra titoli e versi Benozzo proponga o suggerisca un contrasto tra scienza e poesia. Tutt'altro. Anche quando la versificazione si fa più solenne e sibillino, Benozzo non rinuncia all'esattezza del dato scientifico ed anzi proprio da essa trae materia poetica. Se, ad esempio, egli conia numerosi nomi le cui radici sono prese dal protoindoeuropeo (Retalmárnor, Ferdhenial, Lundhái etc.), ciò non significa che stia con ciò creando un nuovo *pantheon* fantastico alla maniera di Tolkien o di altri autori della narrativa fantastica. Questi nomi non additano nei fenomeni astrofisici delle figure dotate di «un significato e una gloria individuali»⁵⁹ – quali, ad esempio, sono i Valar e i Maiar tolkieniani – bensì precisi, impersonali, ciechi processi naturali. Di fatto, non si potrebbe parlare nemmeno di una divinizzazione o di un'ipostatizzazione degli stessi, tutt'al più di epiteti poetici, soprannomi gloriosi, la cui qualità vagamente formulare non deve generare equivoci sulla loro natura puramente oggettivistica: il “mito naturale” criticato da Tolkien nel saggio *Sulle fiabe* non riceve alcuna convalida nei versi di Benozzo.

Del resto, la cosmopoiesi articolata da Benozzo si distanzia risolutamente da quella di Tolkien: se quest'ultima reca una chiara impronta teleologica e persino teologica, l'altra appare ben più erratica: nessuna divinità buona ed intelligente, per il poeta, nessun Eru che prospetta il mondo avvenire dinanzi alle potenze demiurgiche, non una parola creatrice che pone in essere il tutto ma un'«onda di suono» (se ne colga la natura essenzialmente pre-verbale) che nel vuoto di Retalmárnor trascina via Lundhái e lascia al suo posto una ferita inconcepibile, un indicibile *vulnus* primigenio, Litaliódh, da cui scaturisce il canto: nella volontà dell'autore, questa immagine rivisita poeticamente le fluttuazioni della schiuma quantistica, secondo un modello fisico che ipotizza che il nostro universo sia emerso da strutture microscopiche dello spaziotempo di un universo “genitore”. Altra grande distanza da Tolkien: non creazione *ex nihilo* ma ri-creazione seriale, un universo destinato – o condannato – a ripetersi in un eterno ritorno senza origine né fine: come ho già notato, creazione *dei mondi*, di cui il poeta postula l'infinità.

Benozzo segue, di strofa in strofa, lo sviluppo dell'universo. Dall'aggregarsi e disgregarsi caotico di forze in frazioni di tempo abissalmente

⁵⁹ MF: 186.

prossime allo zero sorge Máelvarstal, un canto che è sia ricordo della catastrofe sia presagio dei sommovimenti avvenire:

Mormorio, dunque, della prima sillaba
la prima goccia che restò a oscillare:
l'esitazione – Mael – il vulnerabile
in memoria del colpo inferto a Lundhái.
Mormorio, poi, della seconda sillaba
seconda goccia che restò a oscillare:
l'irriverenza – Var – la coraggiosa
in memoria dell'onda risonante.
Mormorio, infine, della terza sillaba
la terza goccia che restò a oscillare:
il sortilegio – Stal – l'incantatore
in memoria del viaggio da intraprendere⁶⁰.

Si sarebbe tentati di scorgere in ciò quantomeno una consonanza con il «tema possente»⁶¹, contenente il mondo, proposto da Eru agli Ainur. Senonché, in Tolkien, la dissonanza introdotta da Melkor – causa prima della corruzione di Arda – è successiva all'introduzione del tema divino che dà avvio alla Musica degli Ainur. In Benozzo, invece, è proprio dal *vulnus* primigenio che scaturisce il canto. Per di più, il poeta afferma il carattere accidentale, del tutto non necessario, della cosmogenesi, frutto non di un disegno intelligente e buono com'è quello di Eru bensì di un caso, di un'imperfezione:

Nel perturbante oscuro Retalmárnor
l'anomalia variabile di un suono
addensa in sé premonizioni e falde
filamenti di stelle, primavere,
esitazione-irriverenza-sortilegio,
tutto rinchiuso in una particella
tutto svelato da un'imperfezione⁶².

Ha così inizio la nucleosintesi primordiale: all'interno di Retalmárnor, «un regno opaco prende a diradarsi / raffredda e assorbe ogni sobbalzo informe / popola trame di materia oscura»⁶³. Per questa via si giunge all'era della materia, «quando la vita ancora non esisteva / quando la morte non esisteva ancora /

⁶⁰ Benozzo 2023: 275.

⁶¹ IS: 47.

⁶² Benozzo 2023: 277.

⁶³ Ivi: 279.

quando erano equità insieme raccolte»⁶⁴. Ancora una volta, nessun disegno intelligente, nessuna direzione provvidenziale o quantomeno teleologica per l'universo, solo un caotico scorrazzare di «nuove particelle: / improvvisi, casuali, inarrestabili / che svelavano recessi di energia / dentro la grande espansione del tutto»⁶⁵. E ancora una volta, per quanto affiorino figure come «il coleottero della densità» ed «il pesce-drago della gravità» – indicanti rispettivamente l'interazione elettromagnetica e l'interazione gravitazionale – a scalfire «il riverbero del vuoto»⁶⁶, non si potrebbe parlare divinizzazioni o ipostatizzazioni di fenomeni astrofisici bensì di semplici immagini poetiche.

Mentre tutto prende forma,

Il guaito del maestoso Retalmárnor
assomigliava a un'incombente morte:
e poiché morte ancora non esisteva
fu il primo dubbio di caducità⁶⁷.

Proprio la caducità, l'erranza caotica, la rovina sembrano sostanziare di sé l'universo: se è possibile rinvenire in quest'immagine un parallelo con la corruzione di Arda occorre, del resto, considerare ancora come in Tolkien quest'ultima sia una causa diretta dell'opera degenerata di Melkor. Certo: lo scrittore inglese si mostra consapevole di come, a differenza che nel Cristianesimo nel quale il male «fu portato dall'esterno, da Satana», nel *legendarium* esso è invece «introdott[o] sub-creativamente [...] già da quando *Che sia* fu pronunciato»⁶⁸. Benozzo, dal canto suo, presenta la rovina come un processo connaturato all'espansione stessa dell'universo, addirittura pressoché coincidente con essa, e non la aggettiva in senso morale o teologico.

Infine, l'universo si cristallizza nella sua forma definitiva – esito di un processo simile più a una costrizione che a una costruzione – ma Máelvarstal continua a risuonare, a narrare se stesso:

Narrava ciò che era prima di Ferdheníal
ciò che era prima del serpente del terzo sogno
ciò che era prima della ferita di Litaliódh
ciò che era prima del granello Lundhái
ciò che era stato prima di ogni prima

⁶⁴ Ivi: 283.

⁶⁵ Ivi: 283.

⁶⁶ Ivi: 285.

⁶⁷ Ivi: 301.

⁶⁸ *Lettere*: n. 212.

nel Retalmárnor, canto di ogni canto⁶⁹.

E dunque, la memoria di ciò che è stato si proietta per forza di poesia all'indietro, lì dove le osservazioni empiriche non possono giungere e i modelli teorici non possono concepire senza diventare a loro volta pura cosmogonia mitica. E Máelvarstal scorge in Retalmárnor che i quattordici miliardi di anni dell'universo snocciolati dal poema non siano altro che un ricordo già vissuto, un sogno già sognato, una storia raccontata infinite volte:

Nel poema-organismo senza organi
c'era ora il sentore di un passato
di un'altra storia esposta e poi scomparsa
[...]
come il dubbio che l'intero Retalmárnor
non fosse che il ricordo di altri regni⁷⁰.

3. *Dissonanze e armonie*

Con *Máelvarstal*, dunque, Benozzo offre una peculiare forma *mitologia de-mitizzata* che, a differenza di quella di Tolkien, non confligge con la scienza ma ne sfrutta ogni possibilità poetica fino alle estreme conseguenze. Con ciò, beninteso, egli non rinuncia all'ἔπος: se mancano le gesta guerriere di eroi e dèi (si sarebbe tentati di pensare che il poeta avverta, come già Tolkien quasi un secolo fa, un ostacolo riguardante l'«intima natura degli eroi, che oggi non sono più credibili e tendono quindi a essere giudicati con ironia»⁷¹.), sono invece presenti la narrazione oggettiva da parte di un narratore onnisciente, il contenuto sapienziale, lo stile vagamente formulare e persino la modalità orale di creazione, cui consegue la trasmissione performativa con accompagnamento musicale.

Certo: sotto il profilo contenutistico e tematico le cosmogonie di Tolkien e Benozzo non potrebbero sembrare più distanti. Sotto un altro, però, presentano invece una consonanza decisiva. In entrambi, infatti, quanto sul piano narrativo si palesa come cosmopoiesi di carattere mitico, sul piano metanarrativo si presenta invece come metafora della sub-creazione letteraria. Così, i Valar che testimoniano e pongono in essere la visione di Ilúvatar nel dominio di Arda sono figura del sub-creatore riuscito che «costruisce un Mondo Secondario in cui la

⁶⁹ Ivi: 313.

⁷⁰ Ivi: 325.

⁷¹ Shippey 2018: 115.

nostra mente può introdursi»⁷². Allo stesso modo, Máelvarstal è «il poema da cui nasce ogni poema»⁷³, la parola seminale dalla quale scaturisce ogni poesia e della quale ogni poesia non è che espressione particolare: «il poeta, ciascuno di noi in quanto poeta», afferma Benozzo, «non ricostruisce l'antico aspetto del mondo primevo, ma lo risveglia, lo riattiva, e ne riproduce la sua prima demiurgica qualità»⁷⁴. Da qui, un'ulteriore somiglianza può essere individuata: in Tolkien, il linguaggio si “frantuma” nel tempo esattamente come la luce primeva di Eru si degrada attraverso l'opera dei Valar; in Benozzo, lo si è visto, la nascita dell'universo è presentata come «un moto irreparabile», «una nausea d'assenza, irreversibile»⁷⁵ ma tali sono anche, a suo modo di vedere, il linguaggio umano e la stessa poesia. In quanto specie umana, afferma, noi «non eravamo destinati a parlare: all'origine c'è stato uno scarto evolutivo, una forma erratica di anomalia, un gesto dissidente»⁷⁶. D'altro canto, la poesia è «il superfluo, il degenerato, il distaccato. [...] La poesia è sospensione, ostinazione, disordine; è l'ecceità di un destino irrevocabile»⁷⁷.

La differenza evidente sta nel fatto che, secondo Tolkien, il sub-creatore partecipa all'opera del Creatore mentre, secondo Benozzo, risveglia e riproduce l'antico aspetto del mondo. In ciò, forse, il poeta sembra più in linea con la teoria dell'antica unità semantica espressa da Owen Barfield⁷⁸. Se, insomma, le parole sono per Tolkien «la chiave del rapporto perduto tra Dio e l'umanità, il cui unico ricordo è il senso della Caduta», per Benozzo, come per l'autore di *Poetic Diction*, sono piuttosto «una finestra sul passato»⁷⁹, un passato di cui rimane comunque un senso di nostalgia e di perdita e che rimane inattuabile se non per forza di poesia.

Il confronto tra l'Ainulindalë di Tolkien e il Máelvarstal di Benozzo rivela, pertanto, due modalità differenti ma complementari di intendere la poesia come atto fondativo. Se per Tolkien la mitopoiesi ha radici provvidenziali e si lega all'idea del sub-creatore che coopera all'opera divina, Benozzo pone invece al centro la casualità e l'imperfezione come principi generatori, offrendo – o restituendo – al mito una vitalità capace di dialogare con la scienza contemporanea. Entrambi, tuttavia, riconoscono nel linguaggio poetico una forza primigenia: in Tolkien come eco della luce divina riflessa nei Mondi

⁷² MF: 197.

⁷³ Benozzo: 275, 317.

⁷⁴ Benozzo 2024: 47.

⁷⁵ Benozzo 2023: 305.

⁷⁶ Benozzo 2024: 31.

⁷⁷ Ivi: 51

⁷⁸ Cfr. Flieger 2007: 67-81; Pizzimento 2021.

⁷⁹ Flieger 2007: 37.

Secondari, in Benozzo come impulso pre-verbale e performativo che dà senso al reale.

La distanza fra le due cosmopoiesi – l’una teleologica e teologica, l’altra erratica e scientifica – non annulla ma anzi valorizza la consonanza profonda che le accomuna: la convinzione che il mito, lungi dall’essere un relitto del passato, costituisca una necessità antropologica e una via privilegiata per accedere all’immaginario. Se l’*Ainulindalë* testimonia la nostalgia di un’origine sacra e perduta, il *Máelvarstal* incarna la possibilità di una rigenerazione continua. In questo modo, Tolkien e Benozzo, pur mossi da prospettive e sensibilità diverse, consegnano alla modernità una stessa lezione: la poesia resta, oggi come ieri, un gesto di resistenza e di creazione, capace di ricollegare l’essere umano tanto al mondo che lo circonda quanto a ciò che lo trascende.

Tra l’*Ainulindalë* e il *Máelvarstal* si apre così uno spazio di risonanze e dissonanze che racconta, in fondo, la medesima sete umana di mito. Tolkien ci parla di un cosmo intessuto dalla musica degli Ainur, ordinato dalla parola di Eru e custodito nella nostalgia di un’origine sacra; Benozzo ci consegna un universo nato da una ferita, da un’imperfezione luminosa che non promette compimento ma rigenerazione infinita. Due visioni lontane, eppure accomunate dalla fede nella poesia come forza generativa, come canto che dà nome al mondo e lo salva dall’insignificanza.

Se Tolkien mostra la via della sub-creazione, che riflette e partecipa al disegno divino, Benozzo invita ad accogliere il caso, la frattura, l’anomalia come principi vitali. In entrambi, tuttavia, la parola poetica resta il varco: soglia che apre all’immaginario, gesto di resistenza contro il silenzio, eco di un canto che precede e oltrepassa l’uomo.

Così, nelle armonie ordinate della Musica degli Ainur e nei vortici instabili di *Retalmárnor*, si riflette un’unica verità: che l’essere umano, nel suo destino di *Homo poeta*, non smetterà mai di creare mondi, di risvegliare memorie, di intessere con le proprie parole quella fragile, necessaria trama che chiamiamo mito.

Bibliografia

OPERE DI J.R.R. TOLKIEN

Lettere = *Lettere 1914/1973*, a cura di Humphrey Carpenter, trad. di Lorenzo Gamarelli. Milano: Bompiani, 2017.

FTM = *La Storia della Terra di Mezzo*, vol. IV, *La formazione della Terra di Mezzo*, a cura di Christopher Tolkien, trad. di Stefano Giorgianni e Edoardo Rialti. Milano: Bompiani, 2023.

- IS = *Il Silmarillion*, a cura di Christopher Tolkien, trad. di Francesco Saba Sardi, nuova ed. a cura di Marco Respinti. Milano: Bompiani, 2024.
- LRP1 = *La Storia della Terra di Mezzo*, vol. I, *Il Libro dei Racconti Perduti: Prima Parte*, a cura di Christopher Tolkien, trad. di Cinzia Pieruccini. Milano: Bompiani, 2022.
- MF = *Il medioevo e il fantastico*, a cura di Christopher Tolkien, trad. di Carlo Donà. Milano: Bompiani, 2004.
- MR = *The History of Middle-earth*, vol. X, *Morgoth's Ring*, ed. Christopher Tolkien. London: HarperCollins, 1993.
- SD = *The History of Middle-earth*, vol. IX, *Sauron Defeated*, ed. Christopher Tolkien. London: HarperCollins, 1992.
- SP = *La Storia della Terra di Mezzo*, vol. V, *La Strada Perduta e altri scritti*, a cura di Christopher Tolkien, trad. di Stefano Giorgianni e Edoardo Rialti. Milano: Bompiani, 2023.

ALTRE OPERE E STUDI

- BENOZZO, Francesco 2004. *Landscape perception in early celtic literature*. Aberystwyth: Centre for Advanced and Celtic Studies.
- 2007. *La tradizione smarrita: le origini non scritte delle letterature romanze*. Roma: Viella.
- 2008. *Cartografie occitaniche: approssimazione alla poesia dei trovatori*. Napoli: Liguori.
- 2010. *Etnofilologia: un'introduzione*. Napoli: Liguori.
- 2014. "Homo poeta. Il segreto sciamanico dell'Eurasia". *Quaderni di Studi Indo-Mediterranei*, 7: pp. 15-20.
- 2015. *Carducci*. Roma: Salerno Editrice.
- 2016. *Il giro del mondo in ottanta saggi*. Roma: Aracne.
- 2020. *Poesia, scienza e dissidenza. Interviste (2015-2020)*. Bologna: Clueb.
- 2021. "Tecniche performative arcaiche nella poesia contemporanea: una riflessione autobiografica". *Oblio*, 11, 42-43: pp. 115-123.
- 2022. *Poeti della marea. Canti bardici gallesi dal VI al X secolo*. Udine: Forum.
- 2023. *Sciamanica. Poemi dai confini del mondo*. Udine: Forum.
- 2024. *Homo poeta. Le origini della nostra specie*. Lucca: La Vela.
- BENOZZO, Francesco, OTTE, Marcel 2017. *Speaking Australopithecus. A New Theory on the Origins of Human Language*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- DONALD, Merlin 1991 [1993]. *Origins of the Modern Mind. Three Stages in Evolution of Culture and Cognition*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- DROUT, Michael D.C. (ed.) 2007. *J.R.R. Tolkien Encyclopedia. Scholarship and Critical Assessment*. New York-London: Routledge.
- EDWARDS, Raymond 2019. *Tolkien. La biografia definitiva*, trad. di Daria Usacheva. Milano: Alcatraz.
- FLIEGER, Verlyn 2012. *Green Suns and Faërie. Essays on J.R.R. Tolkien*. Kent, OH: The Kent State University Press.

- GALLONI, Paolo 2013. *La memoria e la voce. Un'indagine cognitiva sul Medioevo (secoli VI-XII)*. Roma: Aracne.
- GOTTSCHALL, Jonathan 2014, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, trad. di Giuliana Maria Olivero. Torino: Bollati Boringhieri.
- HOUGHTON, John William 2003. "Augustine in the Cottage of Lost Play. The *Ainulindalë* as Asterisk Cosmogony". In *Tolkien the Medievalist*, ed. Jane Chance. London-New York: Routledge: pp. 171-182.
- SCULL, Christina, HAMMOND, Wayne C. 2017. *The J.R.R. Tolkien Companion and Guide*. London: HarperCollins.
- PETTINATO, Giovanni (a cura di) 2005. *Mitologia assiro-babilonese*. Torino: Utet.
- PIZZIMENTO, Paolo 2021. "“Like Flowers beneath the Ancient Song”. Language and Myth in Owen Barfield and J.R.R. Tolkien". *Mantichora*, 11: pp. 103-130.
- 2023. "“L'uomo-dei-confini che muove l'argilla”: oralità e performance nella poesia di Francesco Benozzo". *Mantichora*, 13: pp. 117-138.
- RATELIFF, John D. 2020. "The Flat Earth Made Round and Tolkien's Failure to Finish The Silmarillion". *Journal of Tolkien Research*, 9, 1: pp. 1-17.
- SCARDIGLI, Pieggiuseppe (a cura di) 2004. *Il canzoniere eddico*. Milano: Garzanti.
- SHREMP, Gregory 2012. *The Ancient Mythology of Modern Science*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- 2016. *Science of Myth and Vice Versa*. Chicago, IL: Prickly Paradigm Press.
- 2020. *The Truth of Mith. World Mythology in Theory and Everyday Life*. Oxford: Oxford University Press.
- SEPELLI, Anita 1962 [2011]. *Poesia e magia*. Palermo: Sellerio.
- SHIPPEY, Tom 2018. *J.R.R. Tolkien. La via per la Terra di Mezzo*, trad. di Roberto Arduini et al. Genova: Marietti 1820.
- VICO, Giambattista. 1990 [2007]. *Opere*, a cura di Andrea Battistini. Milano: Mondadori.
- WHITTINGHAM, Elizabeth A. 2008. *The Evolution of Tolkien's Mythology. A Study of the History of Middle-earth*. Jefferson, NC: McFarland & Co.

L'autore

Paolo Pizzimento è dottore di ricerca in Scienze Cognitive. Collabora con il Dipartimento di Scienze Cognitive, Psicologia, Pedagogia e Studi Culturali (COSPECS) dell'Università di Messina. Già docente a contratto di Culture dell'Italia Contemporanea presso lo stesso Ateneo per gli a.a. 2022/2023 e 2024/2025, fa parte del comitato di redazione delle riviste «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies» e «Magisterium. Rivista di filosofia, letteratura e arti» ed è caporedattore de «I Quaderni di Arda». I suoi ambiti di ricerca sono la Letteratura comparata, la Teoria della letteratura e l'applicazione dei Performance Studies alla letteratura, con un'attenzione particolare, da un lato,

Paolo Pizzimento, *Tra l'Ainulindalë e il Maelvarstal*

al Medioevo e, dall'altro, al Novecento. Ha all'attivo numerose pubblicazioni dedicate a Dante e ad autori come J.R.R. Tolkien, Ernst Jünger e Curzio Malaparte, nonché alla letteratura fantasy e a fumetti.

Email: paolo.pizzimento@unime.it



Recensioni



I Quaderni di Arda

Rivista di studi tolkieniani e mondi fantastici



Thomas P. Hillman
*Pity, Power, and Tolkien's Ring. To Rule the
Fate of Many*

Kent (OH), The Kent State University Press, 2023.

Recensione di Nicola Nannerini

Il saggio *Pity, Power, and Tolkien's Ring: To Rule the Fate of Many* di Thomas P. Hillman costituisce un'analisi testuale del *Signore degli Anelli* e dello *Hobbit*, dipanando, al contempo, una riflessione teologico-letteraria sulle modalità con cui i due poli concettuali della pietà e del potere determinano l'azione morale, il fallimento e la possibilità di azione della Grazia nel *Legendarium*. La tesi centrale dello studio, secondo cui la pietà è moralmente indispensabile ma in ultima analisi insufficiente contro l'Anello senza un intervento provvidenziale, è sviluppata attraverso un'analisi intertestuale puntuale delle vicende dei due hobbit, dalla menzogna iniziale di Bilbo fino all'ultimo viaggio del portatore dell'Anello. Hillman è attento tanto ai dettagli narrativi quanto ai saggi, alle lettere. L'intento – seguire il viaggio degli hobbit con l'Anello dalla sua scoperta da parte di Bilbo alla partenza di questi con Frodo attraverso il Mare, per poi ampliare all'orizzonte temporale del *legendarium* – è perseguito con coerenza, conferendo al volume una struttura rigorosa e analiticamente verificabile.

L'introduzione definisce il quadro concettuale dell'opera: il tema tolkieniano della Morte e dell'immortalità, l'Anello come strumento di dominio e autoinganno e la pietà quale virtù paradossale, al contempo protettiva e fallibile. Hillman esplicita qui la premessa che impregna l'intera analisi: contro l'Anello, la pietà offre l'unica vera difesa ma infine anche la pietà di questo mondo non può resistere alle lusinghe di un tale potere: Frodo fallirà. A partire da tale presupposto, il libro traccia la convergenza delle esperienze di Bilbo e di Frodo al Monte Fato, dove la pietà rende possibile l'Eucatastrofe senza poterla attuare direttamente. Questa conclusione non rappresenta un'inversione tematica ma si sostanzia come la conseguenza logica dell'argomentazione, dichiarata fin dalle prime pagine. La presentazione della struttura del volume delinea con precisione la traiettoria argomentativa: i capitoli iniziali analizzano

gli effetti morali dell'Anello sui suoi portatori e il ruolo costitutivo dell'inganno; quelli centrali seguono le oscillazioni morali e percettive di Frodo; i capitoli finali interpretano la crisi ed il fallimento di Frodo alle Sammath Naur alla luce della teologia dell'Eucatastrofe, estendendo la dialettica pietà-potere ad altre opere (tolkieniane e no): al *Beowulf*, come all'*Akallabêth* e alla filosofia della letteratura del professore oxoniense.

Il primo capitolo "Bilbo's Lie and the Ring" prende le mosse stabilendo che la trasformazione dell'"anello magico" di Bilbo nell'Unico Anello – stabilito nella revisione dello *Hobbit* del 1951 – non costituisce un mero artificio narratologico retroattivo ma è tematicamente radicata nella deformazione morale che inizia con la menzogna dello hobbit sulla sua acquisizione. Tale falsità è segno immediato dell'azione dell'Anello, che orienta la percezione e l'azione del suo portatore verso una logica autoprotettiva. L'enfasi posta da Hillman sull'inganno è funzionale a dimostrare come Tolkien utilizzi la revisione narrativa per instaurare un'ambiguità morale e per trasportare il lettore verso una narrazione in cui la verità, la pietà e l'autocoscienza sono esse stesse oggetto di contesa. Come afferma Hillman, l'inganno di sé e degli altri è un elemento chiave del potere, e ciò condiziona le modalità di esercizio della pietà. Il pregio del capitolo è duplice: dimostra come un dettaglio testuale acquisisca una valenza etica strutturale e definisce il metodo del saggio, che consiste nel leggere i testi pubblicati in dialogo con la loro storia compositiva.

Nel secondo capitolo, "Bilbo's Pity and the Ring", l'analisi passa dalla valutazione critica della menzogna alla misericordia, sostenendo che il rifiuto di Bilbo di uccidere Gollum costituisca un cardine morale e un contrappeso narrativo che impedisce il fallimento dell'intera impresa al momento della crisi di Frodo. L'argomentazione rifugge da interpretazioni aneddotiche: il capitolo conferma che la pietà non protegge *sic et simpliciter* dal potere dell'Anello: è piuttosto una virtù, allorché sempre limitata di fronte a un potere orientato al dominio. La pietà di Bilbo svolge esattamente il ruolo che Gandalf aveva previsto, anche se il potere dell'Anello travolge la pietà che Frodo ha faticosamente conquistato per Gollum. Hillman afferma esplicitamente che Frodo diviene intoccabile dalla pietà, una formulazione che evita di idealizzare la sua parabola e prepara a una caduta che è al contempo prevedibile e, nell'economia della provvidenza, funzionale. L'analisi si dimostra efficace nel bilanciare la psicologia morale (la transizione dalla percezione di Gollum come mostruosità al suo riconoscimento come persona) con la teleologia e la soteriologia di Arda (la pietà come strumento anziché come causa efficiente della liberazione). Si distingue dunque, già in questa fase, una *pity* (pietà compassionevole) in lettere minuscole – che non può far altro che stornare un singolo evento negativo ma non ha alcun carattere globalmente apotropaico – da una *Pity* con l'iniziale maiuscola, la quale si origina quando tale disposizione

d'animo si innesta nel disegno provvidenziale; essa diviene, allora, *facies* umana della Provvidenza, alla cui realizzazione partecipa assieme alla *Mercy* (Misericordia): l'atto divino che redime i fallimenti, ingenerando l'Eucatastrofe.

Il terzo capitolo, "The 1951 Hobbit and 'The Shadow of the Past'" costituisce uno dei punti di maggior valore analitico del volume. Hillman illustra come la revisione dello *Hobbit* del 1951 ricontestualizzi l'incontro di Bilbo, rendendolo un testo di riferimento per la prova morale de *Il Signore degli Anelli*. Esaminando attentamente tutti i vari stadi di riscrittura, egli dimostra che Tolkien utilizza la riscrittura non solo per armonizzare la trama ma per collocare l'orrore, la pietà e la prospettiva dell'omicidio in un registro morale nuovo ed inusitato. Il tentativo di Gandalf di risvegliare la pietà in Frodo, sostiene Hillman, inizialmente suscita invece la paura, poiché la verità – presupposto della pietà – è la prima vittima dell'influenza dell'Anello. L'analisi puntuale e non deterministica esemplifica la competenza di Hillman come interprete del processo narrativo, dei protagonisti e delle loro interazioni, dirette ed indirette, con gli effetti dell'Anello.

Il quarto capitolo, "From Bag End to Rivendell", mette in luce la finezza di Hillman nella minuziosa analisi di scene in cui concetti metafisici vengono riflessi attraverso minimi indizi somatici e percettivi. Quando Frodo si osserva allo specchio nella Casa di Elrond, la sua somiglianza con il suo stato precedente è descritta come sorprendente; Gandalf nota una trasparenza incipiente. Hillman resiste ad offrire un'interpretazione univoca: la trasparenza può indicare santificazione o dannazione spettrale, e l'incertezza dello stesso Gandalf funge da monito contro qualsivoglia interpretazione apologetica dell'uso dell'Anello, di per sé connotando negativamente qualsiasi volontà impositiva e controllante: l'unica via è quella del rifiuto del suo potere, che comunque esercita i suoi effetti laddove esiste, nello spirito, la tentazione sommersa (ed inespressa) ad utilizzarlo.

Per elucidare maggiormente la centralità salvifica della rinuncia, Hillman giustappone immediatamente a Frodo la figura di Tom Bombadil. La sua analisi confuta la lettura critica che sovente considera il personaggio narrativamente irrilevante o analiticamente sfuggente. Hillman dimostra che le domande di Tom Bombadil a Frodo e la docile obbedienza dello hobbit costituiscono un *unicum*. Tom è padrone di sé stesso, immune al desiderio di dominio; la sua immunità non è indifferenza ma rappresenta l'attitudine di chi ha rinunciato al controllo, rendendo privi di valore i mezzi del potere. Hillman non risolve l'enigma ontologico del personaggio; piuttosto, sostiene che questi funga da contrappunto mitico alla logica del dominio che, nella vicenda, sembra permeare la logica terrena della Terra di Mezzo. L'implicazione è assai persuasiva e di notevole portata: anche le disposizioni positive, come la pietà, possono essere sovvertite dall'attrazione dell'Anello, e la casa di Tom Bombadil

rappresenta sia un'oasi sia un monito sulla rapidità con cui tali conquiste edificanti possono essere perdute.

Il capitolo quinto, “From Rivendell to Amon Hen”, consolida il modello interpretativo. Hillman legge congiuntamente la guarigione e la ferita residua di Frodo, contestando le letture trionfistiche della luminosa mattina di ottobre a Valforra che confondono la guarigione provvisoria del protagonista con una palingenesi definitiva, perché il ristabilimento non impedisce, in potenza, un'inauspicabile deriva verso il mondo dell'Ombra: l'autore lo mostra ponendo rilievo sulla “trasparenza” e “l'opacità” di Frodo e sottolinea come il coraggio di Frodo coesista con un latente desiderio di passare dalla sfida al dominio, al dominio vero e proprio, una tendenza già implicita nel tentativo di impartire ordini agli Spettri al guado del Bruinen. Il pregio di questa sezione risiede nella sua coerenza argomentativa: Hillman non isola gli episodi ma mostra come essi sviluppino motivi ricorrenti – la percezione di Frodo, il fardello dell'Anello, la tentazione di dominio – che determineranno le azioni del Portatore ad Amon Hen e, in ultima istanza, alle Sammath Naur.

Il capitolo sesto, “From Eryn Muil to the Dead Marshes”, si concentra sulla prima prova (fallita) di Frodo alla resistenza ad esercitare dominio coercitivo: il vincolo imposto a Gollum mediante un giuramento, assunto sotto l'influsso dell'Anello, e la dinamica di un rapporto padrone-servo costruito sulla paura. Hillman non idealizza la pietà di Frodo; nella sua lettura l'ammonimento di Gandalf risulta confermato: la pietà non offre difesa contro l'Anello e può perfino diventare occasione di nuove tentazioni. Il passaggio di Frodo dalla compassione alla coercizione – che lo si qualifichi come sfruttamento del fascino esercitato su Gollum oppure come prima espressione della volontà di dominare – segnala un'erosione progressiva della sua capacità di resistere. Hillman resta cauto su questo punto: può risultare impossibile stabilire se Frodo impieghi il potere dell'Anello in senso metafisico; ciò che rileva è la disponibilità a esercitare il potere sociale dell'Anello su una creatura già schiava di esso. Tale disponibilità appesantisce il fardello e, secondo Hillman, rende quasi impossibile soccorrere davvero Sméagol.

Nel capitolo settimo, “From The Black Gate To Ithilien”, l'analisi è estesa al tema della scissione identitaria, di cui sono palesi i risvolti etici. Il dualismo Sméagol-Gollum non è presentato solamente alla stregua di un tratto patologico: costituisce piuttosto lo specchio in cui si rifrange l'oscillazione di Frodo tra severità e benevolenza, oscillazione che Sam e il lettore percepiscono con crescente chiarezza. Il dilemma al Cancellino Nero è, in questo senso, esemplare: la risolutezza esterna di Frodo si incrina alla luce del giorno, quando la percezione diretta del pericolo dissolve ogni proposito eroico. In quel vuoto s'inserisce l'offerta di Gollum di percorrere una “via senza nome”, che lo turba perché insieme facilita il suo scopo (avanzare verso Mordor evitando lo scontro

frontale) e alimenta la paura (affidarsi a un traditore). Frodo rinuncia al confronto immediato ma, secondo Hillman, continua ad intendere il legame con Gollum come interdipendenza predestinata, dunque inevitabile e gravida di senso. Il punto focale di quest'analisi consiste nell'affermare che ciò che appare come una supposta crudeltà crescente di Frodo sia bensì il risultato del peso del proprio fardello, e dell'Anello, così come dell'affioramento sempre maggiore di un desiderio di supremazia: minacce, dichiarazioni e comandi rivelano quanto labile sia il confine tra pietà e dominio, e come la volontà di soccorrere, anche indirettamente, il prossimo, possa slittare, quasi impercettibilmente, in una gestione coercitiva della sua volontà.

Nell'ottavo capitolo, "From Ithilien to Cirith Ungol" prende forma uno dei passaggi più densi dell'analisi teologico-psicologica di Hillman. Il rifiuto dell'Anello da parte di Faramir – il potere a cui nessun mortale può resistere – è letto come contrappunto sistematico alla caduta di Boromir: non è un mero gesto di temperanza ma l'affermazione di una signoria priva di dominio. In altri termini, Faramir non oscura la natura del potere eludendola; la purifica rinunciando al possesso e rifiutando di fondare l'autorità sulla coercizione. La sua è una sobrietà insieme politica – senza alcuna strumentalizzazione dei propri mezzi per scopi politici, appunto – e spirituale, vale a dire epurata di ogni sovrapposizione tra giustizia e dominio. Proprio su questo sfondo, Hillman mette a fuoco l'autoinganno di Frodo: pur prudenzialmente concedendo che il Re Stregone non è ancora affrontabile, la sua mente partorisce fantasie di supremazia, come se il tempo e il progresso della missione garantissero in seguito ciò che ora è impossibile. Questa deviazione immaginativa prepara, sul piano psicologico, la rivendicazione finale ("l'Anello è mio"): la prudenza che si tramuta in previsione di potere prefigura la logica del dominio che esploderà alle Crepe del Fato.

L'analisi del potenziale pentimento di Gollum è condotta con particolare finezza. Per un istante, riattivato dal ricordo dell'amore, il personaggio di Sméagol riemerge, rendendo manifesta la distinzione concettuale tra la pietà (in minuscolo), in grado di contenere l'influenza dell'Anello, e un amore capace, in condizioni favorevoli, di avviare un processo di dissoluzione del suo potere. Hillman, tuttavia, sottolinea il carattere provvisorio di tale efficacia, limitata a un tempo circoscritto e condizionata da un amore profondamente radicato e da uno sguardo saldo. In questo contesto, l'esitazione di Sam – la sua incapacità di manifestare compassione nel momento di massima vulnerabilità dell'altro – non è interpretata come mera debolezza caratteriale: essa diviene, nell'economia della narrazione, il punto di svolta che determina la traiettoria verso l'esito tragico. Il capitolo, pertanto, presenta in parallelo tre elementi: un modello virtuoso di autorità priva di dominio esemplificata da Faramir; l'insorgere in Frodo di una volontà di supremazia celata dietro la prudenza; e la fragile

possibilità di redenzione offerta dall'amore e dalla pietà – possibilità che svanisce per l'assenza di una sua adeguata custodia nel momento decisivo.

Il nono capitolo, "Hobbits in Darkness", applica la medesima linea argomentativa al registro metaforico della luce e della memoria. Hillman analizza con efficacia la duplice dimenticanza della fiala di Galadriel da parte di Frodo, prima nella valle di Morgul e poi nella tana di Shelob, confutando l'interpretazione secondo cui tale oblio sia imputabile unicamente all'oscurità fisica. La cecità che affligge il protagonista è di natura morale e cognitiva: la luce della fiala, infatti, non è attivata dal portatore dell'Anello ma dall'intervento esterno di Sam. Tale dinamica produce un effetto di decentramento della figura di Frodo, proprio nel momento in cui l'analisi potrebbe essere incline a riconoscergli lo statuto di eroe solitario.

L'intento di Hillman non è quello di sminuire il personaggio, quanto piuttosto di definire con maggiore precisione lo spettro d'azione dei protagonisti in condizioni di estrema pressione. La memoria, la speranza e la capacità di interdipendenza appaiono come facoltà distribuite tra i membri superstiti della Compagnia. In questa prospettiva, l'azione di Sam nel capitolo "Le scelte di mastro Samwise" acquisisce il suo corretto peso all'interno dell'architettura argomentativa di Hillman, sebbene lo sguardo rimanga prevalentemente incentrato sull'esitazione di Frodo.

Il capitolo decimo, "From the Black Land to the Undying Lands", porta a compimento l'esame dell'arco narrativo. L'interpretazione che Hillman offre della crisi al Monte Fato si distingue per il rigore con cui applica i concetti di causalità e provvidenza. La rivendicazione dell'Anello da parte di Frodo non è un evento accidentale, bensì l'esito necessario di un percorso che dimostra come la pietà di questo mondo sia, di per sé, insufficiente a resistere al potere. L'ultima azione malvagia di Gollum si trasforma nell'evento più benefico possibile, non attraverso una trasmutazione ontologica del male in bene, ma con l'ausilio della provvidenza guida un'Eucatastrofe che scaturisce dalla natura e dalle scelte contingenti di Frodo, Gollum e Sam. Per Hillman, come per Tolkien, l'intervento decisivo è attribuito a Eru, ma si manifesta in modo indiretto, rispettando l'integrità del creato e i suoi limiti.

Il capitolo undicesimo, "Pity and Power in Time", funge da conclusione sintetica dell'analisi. Dopo aver esaminato in una prospettiva sincronica l'operato della pietà nella vicenda di Frodo, Hillman estende l'indagine ai fondamenti del *legendarium*: l'*Ainulindalë*, la figura di Nienna e le economie talvolta divergenti della Natura e della Grazia. In questo quadro teorico, la pietà non è definita come un mero sentimento, ma come la partecipazione a un ordine cosmico superiore. Essa si manifesta come una scelta la cui efficacia non è garantita ma che può essere orientata dalla Provvidenza, al di là della comprensione di coloro che la operano, verso un bene ineffabile.

L'interpretazione che Hillman offre dell'epilogo di Frodo rende esplicita tale visione teologica: il viaggio verso Valinor rappresenta l'accoglimento del dolore e del desiderio irrisolto; il tempo non sana ogni ferita, come dimostra la ricorrenza della sofferenza perdurante di Frodo; ciononostante, l'Anello distrutto nel Fuoco ha effettivamente determinato il destino di molti. La conclusione del saggio non offre una risoluzione definitiva, preferendo tratteggiare un orientamento ermeneutico: la pietà e il potere possiedono entrambi una propria storicità nell'opera di Tolkien, e il loro intreccio costituisce la trama stessa della speranza.

La validità dello studio di Hillman poggia su alcuni meriti fondamentali. In primo luogo, il volume si fonda su una lettura rigorosa della prosa di Tolkien, che non si limita alla citazione di passaggi noti ma indaga pedissequamente la struttura dei dialoghi, della sintassi e del punto di vista dei personaggi, fino a formulare solide tesi interpretative. Tale approccio trova puntuale riscontro nell'analisi dedicata a Tom Bombadil, nelle oscillazioni psicologiche osservate nell'Ithilien e nel confronto con l'Occhio nelle Paludi Morte. In secondo luogo, l'impianto teologico di H. – centrato su Eucatastrofe, *evangelium à la Tolkien* e Provvidenza – non si configura come un'imposizione confessionale ma trova la propria legittimazione nelle categorie e nei testi stessi di Tolkien. La disamina delle lettere 131 e 181, così come del materiale tardivo su “Fato e Libero Arbitrio” e *Sulle Fiabe*, dimostra una notevole sensibilità per la cronologia e per lo spessore concettuale delle fonti. In terzo luogo, l'articolazione del saggio asseconda il ritmo narrativo tolkieniano, permettendo all'autore di illustrare la lenta formazione e dissoluzione dei dispositivi morali del racconto. – che verranno comunque ristabilite nell'Eucatastrofe e nella Misericordia. Questo principio si applica tanto al piano della trama (la svolta al Cancellero Nero), quanto a quello dei personaggi (la maturazione del coraggio di Frodo, del pari a una crescente suscettibilità al dominio) e dei simboli (la luce rammentata e dimenticata, i nomi recuperati e perduti).

Ulteriori pregi attengono all'impostazione metodologica e all'approccio intertestuale. La scelta di Hillman di privilegiare un'esegesi morale, anziché un'indagine ecocritica o un compendio della letteratura secondaria, si dimostra feconda. L'autore non ignora altre voci di acclarato rilievo – Shippey, Flieger, Frye – ma si sottrae alla tendenza, diffusa in certa critica, a sostituire il testo tolkieniano con il dibattito che lo circonda. Il risultato, specialmente nel capitolo finale che spazia da *Beowulf* all'*Akallabêth*, è una dimostrazione convincente di come la visione cristiano-cattolica di Tolkien illumini, senza omogeneizzarla, la polifonia del suo mondo secondario.

È possibile, tuttavia, rilevare alcuni limiti, di ordine metodologico e concettuale. In certi passaggi, le ricapitolazioni narrative, pur necessarie alla sequenzialità dell'argomentazione, tendono a privilegiare la sintesi della trama

a scapito dell'inferenza analitica. Le pagine dedicate a Isildur e al “Disastro dei Campi Iridati”, per esempio, sono corredate da giuste cautele – Hillman stesso rileva la composizione tardiva di quei testi e le esigenze di un'armonizzazione retrospettiva che li valuti in modo sorvegliato. Tuttavia, proprio la scrupolosità con cui l'autore avverte il lettore circa l'affidabilità di tali fonti finisce per dilatare una sezione la cui tesi avrebbe potuto essere esposta con maggiore sintesi. Sebbene tale approccio attesti un'innegabile onestà intellettuale, l'esposizione avrebbe tratto giovamento da una maggiore concisione.

Analogo rilievo critico merita il confronto, necessariamente selettivo, con approcci paralleli. Hillman accenna a letture di matrice ecologica ma, coerentemente con il suo centro tematico sulla pietà e sul potere, non approfondisce come la “bellezza delle driadi” di Ithilien o l'oscurità di Shelob, che tutto ammantano, potrebbero arricchire il quadro teologico del lavoro in dialogo con l'etica ambientale. Pur non potendo muovere al saggio la critica di non essere un'opera diversa da quella che si prefigge, la pregnanza delle analisi paesaggistiche di Hillman avrebbe potuto giustificare una breve sezione volta a situare esplicitamente la sua posizione rispetto alle interpretazioni ecocritiche. Gli elementi per tale dialogo sono presenti nel testo – si pensi, ad esempio, all'analisi lessicale della desolazione ambientale – ma le connessioni rimangono implicite.

Un'ulteriore osservazione riguarda il fulcro dell'analisi. Poiché il saggio elegge la pietà a proprio asse portante, le singolarità morali di Sam – in particolare la sua lucida repulsa dell'Anello e la sua manifesta crescita compassionevole – ricevono un'attenzione talvolta minore nell'economia generale della trattazione. D'altronde, Hillman sottolinea la pietà tardiva di Sam e colloca le sue scelte tra i momenti cruciali della narrazione. Ciononostante, il testo non delinea un ritratto simmetrico di Frodo e Sam; l'attenzione, per scelta, rimane fissata sull'arco narrativo del portatore dell'Anello. Pur riconoscendo la piena legittimità di tale preferenza metodologica, sarebbe stata auspicabile un'articolazione più esplicita del modo in cui la lucidità di Sam completa e, al contempo, qualifica la tesi sui limiti della pietà di fronte alla logica dell'Anello.

A dispetto di queste riserve, le conclusioni del libro sul Monte Fato e sugli eventi successivi si distinguono per la loro esattezza. Hillman rimarca come il fallimento di Frodo non costituisca una sconfitta morale ma l'epilogo prevedibile di un percorso umano sottoposto a una pressione sovrumana; come l'atto violento di Gollum, pur rimanendo intrinsecamente malvagio, sia provvidenzialmente orientato al bene; e come l'Eucatastrofe di Tolkien non venga contraddetta ma trovi incarnazione in un Mondo Secondario che manifesta ciò che la lettera 181 definisce il “dito di Dio” che interviene nel tempo senza violare la natura delle creature. I lettori di formazione teologica non potranno che apprezzare la perizia con cui Hillman recupera l'assioma

tomista *gratia non tollit naturam, sed perficit* quale analogia del modo in cui l'Eucatastrofe santifica, per così dire, la storia; i lettori di formazione filologica, d'altro canto, apprezzeranno come egli sappia ricondurre tale schema ai termini e alle testimonianze compositive reperibili nelle Lettere. Questa duplice aderenza – al testo e alla teologia che lo informa – conferisce allo studio una solidità superiore a quella di molte altre analisi che, pur richiamandosi alla fede cristiana di Tolkien, non ne vagliano le affermazioni alla luce del linguaggio e della logica delle fonti primarie dell'autore.

La tesi di Hillman, secondo cui la pietà è condizione determinante ma insufficiente di fronte all'Anello, trova piena conferma. Le prove addotte nei capitoli suffragano tale assunto. Il percorso di Frodo, nella visione di Hillman una lunga educazione alla pietà, da un'idea rigida di giustizia a una compassione che, infine, egli non riesce a tradurre in atto; eppure, la misericordia originaria di Bilbo, custodita dal paradosso di Gandalf e dalla tenacia di Gollum, crea le premesse per una salvezza che nessun personaggio può attingere con le sole proprie forze. Correttamente, dunque, Hillman pone *Il Signore degli Anelli* in relazione non solo alla lunga sconfitta di *Beowulf* (la sua atmosfera profondamente mesta e melancolica, nonostante le apparenti vittorie) ma anche alla negazione della "sconfitta finale universale" annunciata in *Sulle Fiabe*, superata per tramite della speranza della Grazia. L'Eucatastrofe è tuttavia guidata, mai prodotta *ex nihilo*; la pietà è una scelta morale sempre accessibile all'uomo; e la Provvidenza è la causa remota che preserva l'agire umano dalla futilità, senza tuttavia annullarne i limiti. Hillman lo dimostra senza ridurre il racconto ad allegoria e senza cedere preda a facili sentimentalismi aneddotici.

I capitoli iniziali sulla menzogna e la pietà di Bilbo stabiliscono con efficacia le direttrici dell'analisi sull'(auto)inganno e sulla Misericordia. La parte centrale delinea in modo persuasivo la coesistenza, in Frodo, dell'intenzione di resistere e di una progressiva assuefazione al desiderio di comando e d'imposizione. L'analisi di Cirith Ungol mantiene un mirabile equilibrio tra la precipitazione di Sam e la mendacità di Gollum, e le pagine su Shelob sono particolarmente dense nel richiamare l'attenzione a come luce, memoria e azione collettiva operino in condizioni estreme. La crisi finale e l'Eucatastrofe sono argomentate con precisione e rispetto per le categorie tolkieniane, e la sezione conclusiva mostra come la dialettica che governa *Il Signore degli Anelli* sia il sostrato su cui si fonda la mitopoiesi del suo autore. I limiti rilevati – occasionali ridondanze espositive, un dialogo selettivo con campi critici affini e un baricentro analitico talvolta troppo incentrato su Frodo – non inficiano il valore complessivo del volume, ma ne definiscono i contorni.

Il lavoro di Hillman rappresenta sicuramente un'analisi accurata e testualmente fondata del modo in cui misericordia e dominio operano nella Terra di Mezzo. La sua costante volontà di leggere Tolkien attraverso Tolkien

merita una particolare menzione. È un saggio che non denigra l'interazione della pietà con il potere, né del potere con l'efficacia, e che dimostra con pazienza argomentativa perché l'Anello debba essere distrutto da una Provvidenza che non elude, ma perfeziona gli atti esitanti, spesso compromessi, ma infine decisivi, dei protagonisti. In questi termini, l'argomentazione di Hillman è solida, le sue fondamenta interpretative ben ancorate, e il suo contributo agli studi tolkieniani è di ragguardevole importanza.



I Quaderni di Arda

Rivista di studi tolkieniani e mondi fantastici



Giuseppe Pezzini

Tolkien and the Mystery of Literary Creation

Cambridge, Cambridge University Press, 2024.

Recensione di Nicola Nannerini

Il titolo dell'ultimo, ponderoso volume di Giuseppe Pezzini sembra a primo impatto preludere all'ennesima incursione all'interno di tematiche ben note alla storiografia e alla critica letteraria che, nel corso degli ultimi anni, si è dedicata allo studio delle opere di J.R.R. Tolkien. Una prima lettura superficiale potrebbe concedere, al massimo, che tale ennesima incursione è presentata in una forma che cattura l'attenzione, grazie all'impiego del sostantivo 'mystery'. Ma fin dalle prime pagine diventa chiaro ancora una volta che forma è sostanza: 'mistero', infatti, non è un semplice vezzo letterario ma l'epitome di un viaggio, come l'autore stesso sottolinea a più riprese, nei meandri e sui percorsi spesso tortuosi della pratica letteraria tolkieniana. 'Mistero' è, perciò, la chiave interpretativa dell'intera poetica del professore oxoniense: Pezzini adotta sin dall'inizio questa prospettiva, per poi guidare induttivamente il lettore attraverso il medesimo percorso da lui stesso compiuto per approdare all'interpretazione.

La scrittura è cristallina e lascia trasparire l'acutezza dell'argomentazione, ma senza risultare banale o semplicistica, oppure distaccata o asettica. Questo raro pregio permette di seguire con facilità il dispiegarsi del ragionamento e i cambi di argomento e orientarsi nella nutritissima conoscenza che l'autore possiede del *legendarium* e che profonde nel testo. Gli episodi analizzati e impiegati come strumento per scandagliare le profondità della pratica scrittoria di Tolkien non appartengono infatti solo al novero dei più conosciuti, né sono tratti esclusivamente dalle opere principali. Assolutamente meritori, nonché estremamente utili per il lettore medio così come per lo studioso, sono inoltre la pazienza e il cesello dedicati all'organizzazione di una bibliografia ragionata che, per la prima volta a conoscenza di chi scrive, tenta di ordinare la complessa geografia degli studi e degli studiosi tolkieniani (pp. 7-11). Fin dall'introduzione, dunque, emerge la capacità di Pezzini di ordinare materiale di non facile gestione e di individuare le linee di tendenza di un fenomeno, siano esse relative alla critica letteraria o alla tecnica creativa dell'autore.

Il percorso che egli dipana davanti agli occhi del lettore si articola in sei densi capitoli e un epilogo. Piuttosto che offrire in questa sede una sintesi puntuale dello svolgersi dell'argomentazione e del dispiegarsi dei temi – con la qual cosa non si renderebbe giustizia all'autore, perché egli stesso già provvede a fornire un'esaustiva panoramica di struttura e contenuti del suo lavoro nell'introduzione –, nelle pagine che seguono si enucleeranno i punti essenziali di ognuno.

Il Capitolo I, “The Cats of Queen Berúthiel: Linguistic Aesthetic and Literature for Its Own Sake”, ruota attorno alla funzione che Pezzini attribuisce a quella che possiamo definire “l'estetica” tolkieniana. Egli, infatti, ritiene che le qualità formali dei nomi precedano, all'interno del processo di creazione letteraria, la storia stessa dei personaggi; che la fonetica, quindi, venga prima della letteratura. L'ordine che potremmo aspettarci *naturale* tra contenuto e forma – con l'aspetto creativo, attivo, appannaggio del primo, e con la seconda come conseguenza esteticamente determinata – viene così totalmente rovesciato: e siamo perciò forzati ad abbandonare ogni convinzione preconstituita e seguire la dimostrazione di P. Questa si impenna su un passaggio (SdA II, IV, p. 335) in cui Aragorn, nel momento cruciale dell'attraversamento delle lande di Moria, sprona i compagni a fidarsi di Gandalf, capace di trovare, a suo dire, una via al buio «meglio dei gatti della regina Berúthiel». Quale che sia l'origine, il processo creativo e il contenuto della storia dei felini della sovrana, è importante qui notare come l'autore, ben indagando il modo in cui prende corpo questo personaggio nelle lettere e negli scritti di Tolkien (pp. 27-31), ricostruisce il processo di creazione delle storie. Queste, originandosi dalla fonetica di un nome, si sviluppano poi per agglutinazione attorno a quello, in un modo che sembra sfuggire addirittura al controllo dello scrittore.

Infatti, Pezzini presenta la pratica di scrittura e creazione di Tolkien come piuttosto *naïf*. Basandosi, infatti, su svariati accenni presenti in molti passaggi delle epistole del professore, sembrerebbe di dover prestare totalmente fede alla sua pretesa che, in sostanza, egli non inventa ma scopre. Sono le storie, in altre parole, a trovare lui e non viceversa. L'autore fa largo uso, in questo come negli altri capitoli, delle parole di Tolkien medesimo, affrontandole però in maniera piuttosto acritica. Esse vengono fatte assurgere in maniera apodittica a specchio fedele di ciò che Tolkien *faceva*. Io penso che esse, invece, dimostrino unicamente ciò che Tolkien *diceva*. Intendo dire non che egli fosse un bugiardo o un cinico o un ipocrita cronico, ma che le affermazioni di un autore devono essere adeguatamente contestualizzate prima di poter costituire la pietra d'angolo della dimostrazione di una teoria letteraria. Il mondo del *legendarium* tutto e il lavoro che ne ha permesso la nascita – all'interno del quale, giustamente, Pezzini attira per la prima volta l'attenzione sul ruolo creativo della fonetica –, al di là di quanto, per motivi meritevoli di essere studiati, lo scrittore

voglia presentarne la creazione quale illuminazione improvvisa, è un mondo sapientemente costruito, contenutisticamente meditato e formalmente raffinato. Tolkien presenta, nelle sue lettere, una ricostruzione *a posteriori* di ciò che era già avvenuto, cioè a dire la creazione letteraria stessa. Per tutti questi motivi sarebbe più prudente, a parer mio, fondarsi piuttosto sulle evidenze letterarie sì rielaborate, ma più immediate, quali i testi stessi, che sui paratesti delle lettere, che andrebbero studiati a parte con categorie probabilmente diverse.

Nonostante questa criticità, altri elementi interni ai testi confermano la validità della tesi dell'autore. È il caso del nome e quindi del personaggio di Éarendel/Eärendil (pp. 35-37). Tolkien incontrò Éarendel durante i suoi studi dedicati ai poemi in lingua anglosassone e la particolarità e la stranezza del nome si sedimentarono nella sua memoria, per poi riaffiorare come esercizio esegetico della ricerca del significato. L'“amante del mare” Eärendil si rivela così uno strumento euristico, legato al puro piacere della ricerca, e allo stesso tempo creativo, perché costituisce il primo mattone nella costruzione di una storia compiuta e indipendente. Il passaggio che lega piacere e creazione giace in un carattere fondamentale della tecnica letteraria tolkieniana, cioè la sua natura “autoriflessiva”. Pur partendo dall'estetica di un nome, manifestandosi anche *out of the blue*, il processo di creazione si espande poi alla ricerca del significato dei termini, dell'eufonia delle lingue, della complessità psicologica e spirituale dei personaggi, della complessità delle loro vicende.

A una profonda analisi dell'aspetto metaletterario delle storie di Tolkien è dedicato il Capitolo II, “The Authors of the Red Book. Meta-textual Frames and Writing as Discovery and Translation”. In queste pagine, Pezzini spiega come lo schema della “storia nella storia” vada collegato, più che alla pretesa di autorialità, a un fattore strutturale, cioè creativo. Questa interpretazione è però poco convincente. L'operazione di dichiarare che la propria storia è in realtà già stata scritta, in quanto basata su un documento ritrovato, è talmente ben nota e studiata che non vi dedicherò alcun ulteriore riferimento. Piuttosto, è il suo impiego che risulta di grande interesse: il *perché* piuttosto che il *come*. Secondo Pezzini, anche questo sistema di strutturazione della letteratura riveste una funzione creativa, che però si fatica a comprendere. È più verosimile che il significato di una simile scelta rivesta piuttosto una funzione narrativa. Guidando il lettore attraverso la propria stessa scoperta, l'autore si mette al riparo dall'“accusa” di occultamento di parti della storia – nascondimento che, allora, non può essergli imputato, ma dipende dalla natura stessa della letteratura – e instaura con lui un rapporto comunitario di scoperta. Allo stesso modo, la finezza che Tolkien riserva alla caratterizzazione dei registri linguistici dei molteplici autori del libro di Bilbo si legano, più che alle teorie dell'autore sulla creazione artistico-letteraria, probabilmente alla ricerca di un'accurata politura finale dell'opera. Precisione, credibilità e identità dei personaggi, stile letterario

e vocabolario che essi sono in grado di dispiegare fanno parte di una storia ben scritta, piuttosto che di un complesso sistema di creazione e rivendicazione autoriale (cfr. p. 105).

Nel Capitolo III, “The Lords of the West. Cloaking, Freedom, and the ‘Hidden’ Divine Narrative”, Pezzini espande ulteriormente il concetto di “scoperta casuale” delle storie del *legendarium*, ponendo l’accento su quella che egli definisce “poetica del nascondimento”. Secondo l’autore, essa si esplica tanto nella scoperta progressiva che i personaggi fanno del loro ruolo nel mondo – oppure, altrimenti detto, del destino che li attende – (pp. 170-176), quanto nella discrezione esercitata da Eru/Ilúvatar in questo processo. Non c’è spazio per alcuna contraddizione, che pure potrebbe sembrare lampante a un occhio poco uso alla maestria dell’impalcatura concettuale che Tolkien dà al suo mondo. Infatti, sebbene la presenza di Eru sia continuativa nelle vicende della Terra di Mezzo, il suo intervento non è (tranne nel caso dell’inabissamento di Númenor) impositivo o epifanico: egli preserva il libero arbitrio degli altri personaggi celando e rivelando parti del suo disegno di creazione. Travestiti sono d’altronde gli hobbit, strumento inaspettato – e sottovalutato dai più – dell’impronosticabile vittoria finale; travestito è Aragorn, il nascosto re di Gondor (pp. 186-192). Come visto sopra, l’occultamento di parti della storia da parte dell’autore non discende da una sua strategia creativa, ma dal fatto che la letteratura di per sé è il regno della frammentarietà e dell’incompletezza, dal momento che essa non può compiutamente esprimere il divino insito nella creazione.

Come si nota, l’argomentazione di Pezzini, ben strutturata e ben appoggiata a innumerevoli citazioni delle opere di Tolkien, si muove con disinvoltura tra i diversi livelli creativi, tra il Mondo Primario e quello della subcreazione, affidando ora all’uno ora all’altro l’onere di dimostrare l’ipotesi. Partendo molto spesso dalle parole di Tolkien, Pezzini tenta di verificarle nelle storie dei personaggi e viceversa, secondo una prassi che già nelle righe precedenti ho portato all’attenzione, e che è a mio giudizio poco temprata da un adeguato apparato critico e da un bagaglio di strumenti adeguati all’indagine di evidenze altamente sorvegliate quali epistole in cui un autore parla di sé stesso e delle sue opere. Queste sabbie mobili celano spesso il rischio di costruire argomentazioni vagamente circolari. Del resto, come cita puntualmente lo stesso Pezzini, «solo il proprio angelo custode, o Dio stesso, potrebbe dipanare le effettive relazioni fra i fatti personali e l’opera di un autore» (*Lettere*: n. 213).

Il Capitolo IV, intitolato “Beren and Frodo. Intertextual Parallels and the Universality of the Particular”, affronta invece la *vexata quaestio* del (presunto) valore allegorico delle storie del *legendarium*. Il ragionamento di Pezzini parte da una specifica declinazione di questo concetto, cioè l’“allegoria interna”; un elemento, di fatto, strettamente legato ai punti portati all’attenzione nelle sezioni

precedenti. Il senso “autoriflessivo” e metaletterario delle vicende della Terra di Mezzo costituisce il punto di partenza per la costruzione di una sincronia interna, di una logica e di una coerenza inerenti al mondo immaginario. Secondo Sam, nel momento immediatamente successivo al picco climatico del *Signore degli Anelli*, quando l’Anello è finalmente distrutto, l’epopea sua e di Frodo era paragonabile a quella di Beren. Ma questo riferimento metanarrativo (più che creativo) non risolve, come giustamente sottolinea Pezzini, la storia del *Signore degli Anelli* nella semplice creazione di un *pendant* speculare, solo leggermente traslato, rispetto a un’altra vicenda. Gli esempi si potrebbero moltiplicare. Il rapporto di Beren e Lúthien, ad esempio, potrebbe essere semplicisticamente assunto a simbolo della relazione tra Tolkien e Edith, operazione che avrebbe suscitato le rimostranze del professore stesso, come Pezzini correttamente sottolinea. Non che, beninteso, non esista un legame tra i due livelli della creazione e della subcreazione: Tolkien pone l’accento sulla discendenza senza fine di Lúthien (p. 233-234), il che potrebbe indicare che egli pensasse alla stessa Edith quale continuatrice di quella discendenza. Ancora una volta, però, il legame è letterario, intellettuale, e non creativo o ermeneutico. Infatti, l’allegoria necessita la riproduzione di un unico e universale significato in diverse forme, il che non è compatibile con la concezione tolkieniana della storia quale fluire continuo di storie singole, convergenti e divergenti, ognuna capace di interpretare l’universale. Infatti, secondo Pezzini, storia e allegoria partono da estremi opposti. La prima non scaturisce *direttamente* dalla verità primaria ma vi approda attraverso il suo stesso dipanarsi, mentre la seconda nasce dal riconoscimento della verità nella realtà primaria e procede con la sua riproposizione nei mondi subcreati. Lo svelamento della realtà archetipica dei valori universali per mezzo della letteratura è una caratteristica indispensabile delle storie nella visione di Tolkien: la mania esegetica di queste stesse storie attraverso criteri puramente letterari (allegoria) è dunque limitante.

Il fluire unico della storia letteraria è d’altronde evidente nel rapporto che Tolkien istituisce tra Mondo Primario e Mondo Secondario: se la storia rivela la verità nelle entità secondarie, Dio è l’autore o lo scrittore di quella archetipica. Nel *Silmarillion*, infatti, Eru crea il mondo attraverso l’azione di entità subcreate, i Valar, accordando loro non solo la capacità creativa, ma anche la “delega” alla trasmissione dello spartito iniziale (p. 259). Le entità subcreate – non ultima l’autore stesso – rielaborano e ripropongono perciò continuamente la creazione originale, dando alla storia che fluisce senza soluzioni di continuità la sua caratteristica struttura parcellizzata ma allo stesso tempo coerente. È dunque pienamente convincente Pezzini nel sostenere che l’esegesi strettamente allegorica non è in grado di rendere adeguatamente conto dei processi costruttivi e narrativi della letteratura tolkieniana. In sintesi, i caratteri precipui dell’allegoria, e cioè il suo carattere *pianificato* e *cosciente*, stridono con la

“scoperta” continua e quasi non intenzionale della storia, e soprattutto con il suo unitario fluire, pur se in rivoli autonomi.

Nel Capitolo V, “Gandalf’s Fall and Return. Sub-creative Humility and the ‘Arising’ of Prophecy”, l’Autore espande i concetti già individuati nel corso del capitolo precedente. L’episodio dello scontro tra Gandalf e Balrog nelle lande di Moria introduce il tema dell’incarnazione – e quindi, del travaso della verità prima nei mondi subcreati. La dipartita del protagonista dell’episodio è solamente temporanea: il Grigio torna Bianco e non si tratta di un semplice *divertissement* estetico. Il Maia, già incarnato in quanto entità creata, interpreta lo spartito di Eru e quindi dà testimonianza della verità universale primaria.

Ne discende una particolare strutturazione dei processi narrativi della Terra di Mezzo, che l’Autore icasticamente definisce “mise en abyme”, riferendosi alla pratica figurativa di rappresentare all’interno di un’opera una parte di essa stessa. Così, il rapporto tra Valar e Maiar e le altre creature di Eru è gerarchicamente costruito secondo la necessità e la capacità di veicolare la verità primaria della creazione. L’umiltà nell’accettazione del proprio ruolo e la capacità di interpretarlo ai fini del rinnovamento della creazione stessa è pertanto un tratto caratteristico del bene assoluto, come la vicenda di Gandalf dimostra. La stessa Galadriel, potentissimo subcreatore, accetta di rinunciare all’Anello che pure le aveva permesso di creare Lórien, una dimensione nella quale ella esercitava un potere pressoché assoluto sul tempo, contraddicendo i dettami di Eru. La sua redenzione passa non a caso dall’“abbassamento” del suo *status*, dall’accettazione della perdita dell’Anello e conseguentemente della sua personale subcreazione, in funzione di un bene più grande.

Ma Pezzini va oltre. Egli sostiene che Gandalf è assimilabile all’autore di una storia o al direttore di un’orchestra (pp. 300-302): così facendo, però, corre il rischio di cadere nella frenesia allegorica che egli stesso ben analizza e decostruisce. Piuttosto, come emerge in seguito (pp. 302-304), è Eru che, volendo impiegare questo parallelismo, è lo scrittore delle parti destinate agli altri; questi sono, infatti, sue subcreazioni, a differenza di quanto Gandalf può dire degli altri protagonisti.

Anche in questo caso, comunque, una interpretazione allegorica e meccanica della vicenda di morte e rinascita di Gandalf è contraddetta dal senso stesso della storia, come Pezzini sottolinea in chiusura di capitolo. L’interpretazione cristologica è inapplicabile, perché Gandalf non riveste alcun ruolo creativo; piuttosto egli *testimonia* (profetizza) la speranza, ma non la invera.

L’ultimo capitolo, “The Next Stage. The Death of the Author and the Effoliation of Creation”, riallaccia i fili della discussione condotta nelle pagine precedenti. In queste pagine si ricompongono i *diseicta membra* della microrstruttura letteraria attentamente vivisezionata in precedenza, ora riassunte

in un coerente quadro. Come abbiamo visto, il mistero della creazione letteraria è legato alla compartecipazione gerarchicamente organizzata della trasmissione di una verità archetipica attraverso (e grazie a) le creazioni secondarie. La continua riproposizione e rielaborazione di questa verità universale in storie sempre diverse eppure strettamente correlate sfilano dalle mani dell'autore, secondo Pezzini, il controllo sulla creazione della storia, la quale, come egli sottolinea a più riprese, è piuttosto una scoperta.

Il carattere metaletterario della subcreazione, ricca di coerenza interna e di paralleli, ben si comprende piuttosto in quanto funzione di una creazione originaria, e non come materia di continue allegorie come in una camera degli specchi. Per questo motivo il passo successivo operato da Pezzini, che paragona l'eclissi del Tolkien autore, costretto suo malgrado a scelte letterarie diverse da quelle programmate, all'Aragorn che dopo la scomparsa di Gandalf guida i suoi a continuare il viaggio per una strada diversa (p. 343) è non solo ardito, ma anche sostanzialmente ridondante. Se pure è vero che a Tolkien, che intendeva pubblicare il *Silmarillion*, viene invece richiesto un sequel dello *Hobbit*, ciò però non sembra avere alcuna connessione con la responsabilità del re di Gondor che interpreta il suo spartito. Questa allegoria piuttosto stirata non è necessaria alla dimostrazione dell'ipotesi della "morte dell'autore", che secondo Pezzini è evidente nel carattere mediato, secondario e ontologicamente autonomo delle storie di Tolkien e dal suo rigetto dell'autorialità quale imposizione di un'indebita «proprietà privata» su storie che invece hanno un carattere universale. Bisogna sempre ricordare, come che stiano le cose, che gli scritti epistolari e i commenti del professore non hanno alcun carattere di teorizzazione coerente e strutturata (oltre a tutti i *caveat* già portati all'attenzione nell'impiego di questo tipo di evidenza).

È però innegabile che l'eclissi dell'autore si concretizza nei passaggi in cui emerge la coscienza dell'imperfezione dello strumento letterario per esprimere l'assoluto della verità originaria; e allora la vera umiltà consiste nello scendere a patti con la mondanità dell'esperienza. Abdicare alle proprie elevate aspirazioni letterarie per soddisfare le necessità degli altri, come nella storia del fallimento artistico di Niggle, significa calibrare il proprio ruolo di autore. La coscienza dell'ingombranza della prosaicità della vita e del carattere non pienamente controllabile della scrittura dona dunque all'opera di creazione letteraria un carattere di artigianato intellettuale. Questo si esplica nel carattere collaborativo delle subcreazioni, come messo in evidenza dall'A. nei capitoli precedenti. Esse hanno a loro volta ricevuto da Dio capacità subcreative, che fanno dei mondi letterari delle imprese subcreative collettive, che nascono dalla trasposizione di una verità archetipica ma che hanno una propria dignità ontologica.

L'epilogo del lavoro di Pezzini non poteva che concentrarsi su un brano che ne riassume il punto di partenza concettuale: l'*Ainulindalë*. Non sorprende, alla luce dell'impianto concettuale di Pezzini, che il capitolo sia piuttosto analitico che filologico-letterario: non che questo ne infici l'utilità, anzi costituisce uno dei punti di forza del libro. Chiudendo un'ideale *ring composition* con le notazioni tecniche dell'introduzione e della bibliografia ragionata, questo epilogo lascia al lettore uno strumento di investigazione ulteriore all'interno della pratica scrittoria tolkieniana, stavolta davvero in modo emico (in senso linguistico). Nell'analisi della struttura di questo *masterpiece* cosmogonico, Pezzini acutamente sottolinea l'"autoriflessività" e la coerenza che esso intrattiene con le altre storie della Terra di Mezzo. La gratuità e il piacere del suono in sé sono realizzate in atto con il mezzo per eccellenza di entrambe: la musica (pp. 384-385). La coscienza della realizzazione in atto di ciò che la verità primaria è in potenza (dal punto di vista creativo) cresce negli Ainur di pari passo con i tre tempi della ripetizione dello spartito divino, confermando i concetti enucleati da P. nel corso dei capitoli precedenti: impresa subcreativa collettiva ma gerarchizzata, *mise en abyme*, riflessi metatestuali.

Emerge dunque il quadro di un lavoro meditato e teoricamente raffinato, nel quale Pezzini affronta temi anche spinosi ma con la freschezza di quadri interpretativi originali, costruiti sempre a partire dalla realtà dei testi – siano essi le opere principali di Tolkien o le sue lettere – e mai imposti dall'alto. Un'ultima notazione, in calce a quanto fin qui analizzato, riguarda il confronto che l'autore a più riprese abbozza con temi e personaggi della letteratura classica. Mi limito a citare, a mero titolo di esempio, il parallelo (ovvio, ma nondimeno straordinariamente stimolante) tra l'"amante del mare" Eärendil e Odisseo e la funzione di modello esercitata dai poemi omerici nella costruzione di una nuova epica nazionale inglese (p. 121). Purtroppo, tali rapidi cenni non vengono sviluppati nel corso della trattazione, lasciandone sfortunatamente solo intuire il potenziale ermeneutico e critico-letterario nell'impianto di un ambizioso e a mio giudizio ottimamente riuscito tentativo di analisi profonda, dotta e rigorosa del mondo immaginato e (sub)creato dal professore oxoniense.



I Quaderni di Arda

Rivista di studi tolkieniani e mondi fantastici



Christina Scull, Wayne G. Hammond (eds.)
The Collected Poems of J.R.R. Tolkien
London, HarperCollins, 2024

Recensione di Paolo Pizzimento

Giunto alle stampe nel settembre del 2024, *The Collected Poems of J.R.R. Tolkien* costituisce certamente una tra le più importanti pubblicazioni nel panorama tolkieniano degli ultimi anni. Gli editori, Christina Scull e Wayne G. Hammond, hanno condensato in tre ponderosi volumi gran parte dell'opera poetica dello scrittore inglese con un ricco apparato di annotazioni storico-biografiche. Gli evidenti pregi dell'opera hanno meritato ai due il Tolkien Society Award ed il Mythopoeic Scholarship Award; non mancano, tuttavia, alcuni aspetti che lasciano perplessi.

Premessa: Tolkien in quanto poeta

Lo Hobbit e Il Signore degli Anelli accolgono al loro interno quasi un centinaio di poesie che, cantate o recitate a beneficio di un'*audience* sempre ben specificata, rappresentano un aspetto persino preponderante dell'interazione comunicativa tra i personaggi. In senso metanarrativo, inoltre, queste poesie paiono spesso riconducibili a specifiche tradizioni poetiche del nostro Mondo Primario: alcune, infatti, si ispirano a metri e stilemi dell'antica poesia anglosassone, altre ripropongono forme tradizionali del folklore inglese, altre ancora esprimono più di una complanarità con la lirica romantica per la loro capacità di suggerire esperienze interiori o trascendentali. L'aspetto più notevole, in ogni caso, è la forte connessione che, in entrambi i romanzi, la sfera poetica intrattiene con quella della prosa: come notavano già Kullmann e Siepmann,

the characters do not just recite or listen to poetry, they usually set about commenting on it or interpreting it. Their interpretations do not primarily consist in elucidating the meaning; indeed, sometimes uncertainties are left as they are. What interests the characters more is the provenance of these poetic texts. The poems and songs of *The Lord of the*

Rings have a history which is often discussed by the listeners and sometimes proves to be relevant to the plot; [...] they also appear to be part of a living tradition, as some of the characters are shown as being engaged in translating and communicating ancient as well as more recent poetry¹.

Si direbbe, dunque, che la poesia – e, più in generale, l’esistenza di tradizioni poetiche che hanno una storia all’interno del Mondo Secondario – costituisca un elemento fondamentale nel *worldbuilding* tolkieniano e contribuisca a creare quel senso di antichità e profondità storica perseguito dallo scrittore inglese. Eppure, a dispetto di tanta importanza, molti lettori dello *Hobbit* e del *Signore degli Anelli* tendono ancora oggi a trascurare o persino a saltare le parti in versi per non interrompere il ritmo del racconto, perdendo così elementi integrali che illuminano di senso le trame e rimarcano gli stati d’animo dei personaggi, spesso più di quanto non faccia la prosa stessa. Tutto ciò costituisce uno strano paradosso, di cui Tolkien in persona ebbe modo di lamentarsi:

La mia “poesia” è stata poco apprezzata: i commenti, anche di alcuni ammiratori, sono più che altro sdegnosi (mi riferisco alle recensioni di tizi che si dicono letterati). Forse in gran parte perché nel clima contemporaneo, in cui la “poesia” deve riflettere solo l’agonia personale della mente o dell’anima, e le cose esteriori hanno valore solo per le loro “reazioni”, non si riconosce mai che i versi nel S.d.A. sono tutti drammatici: non esprimono la ricerca dell’anima del povero vecchio professore, ma sono adatti nello stile e nel contenuto ai personaggi della storia che li recitano o li cantano, e alla situazione in cui si trovano².

Trovo necessario sottolineare che, a differenza di quanto potrebbe evincersi dalla lettura (distratta) delle sue opere “maggiori”, l’importanza della poesia di Tolkien non risiede solo in una – pretesa – funzione ancillare nei confronti della prosa; ciò è peraltro dimostrato dal fatto che gli interessi poetici dello scrittore inglese ebbero inizio già negli anni alla King Edward’s School di Birmingham, dove le lingue e le letterature classiche venivano studiate come preparazione a Oxford e Cambridge. Il giovane Ronald aveva già appreso i primi rudimenti di latino dalla madre ma in questo periodo ebbe modo di approfondire la poesia inglese, da *Beowulf* ai *Racconti di Canterbury* fino alle opere di autori moderni come Tennyson, Swinburne, Hardy, Kipling e i poeti georgiani; Carpenter, inoltre, ricorda che egli soleva «intrattenere gli amici

¹ Kullmann, Siepmann 2021: 240.

² *Lettere*: n. 306.

recitando passi del *Beowulf*, da *Pearl* e *Sir Gawain and the Green Knight*; raccontava episodi terrificanti tratti dalla nordica *Völsungasaga*, e già che c'era prendeva in giro Wagner, del quale disprezzava l'interpretazione dei miti»³. Agli anni giovanili risale la prima poesia scritta da Tolkien di cui si abbia notizia, *Morning / Morning Song* (*Collected Poems*, n. 1), acclusa in una lettera all'amata Edith Bratt datata 28 marzo 1910. Di un anno dopo è *The Battle of the Eastern Field* (*CP*, n. 6), cronaca di una partita scolastica di rugby restituita in uno stile che riprende, parodiandolo, quello di *The Battle of Lake Regillus* di Thomas Babington Macaulay; si tratta del primo testo pubblicato da Tolkien, che vide la luce nel numero 26 della *King Edward's School Chronicle* (1911). Fu, però, l'incontro col *Kalevala* ad accendere la fantasia poetica del giovane: oltre a ispirargli una riscrittura del poema stesso, *The Story of Kullervo* (*CP*, n. 17), infatti, lo incoraggiò a comporre versi propri che *a posteriori* possono essere considerati l'inizio letterario del *legendarium*: mi riferisco in particolare a *The Grimness of the Sea*, poi sviluppatasi in *The Horns of Ylmir* (*CP*, n. 13), e *The Voyage of Éarendel the Evening Star* (*CP*, n. 16). Nel giro di un anno, i testi poetici dedicati alla nascente mitologia di Arda arrivarono a venticinque, tra cui si annoverano brani celebri come *You and Me and the Cottage of Lost Play* (*CP*, n. 28), *Kôr: In a City Lost and Dead* (*CP*, n. 30) e *The Shores of Faery* (*CP*, n. 31). Occorre dunque considerare due elementi rilevanti: il primo, notato anche da Scull e Hammond, è che il Tolkien ventitreenne «embraced poetry as a favoured mode of expression»⁴; il secondo e consequenziale è che la ricerca di una propria cifra poetica procedette, almeno in questa fase, di concerto con il primo sviluppo narrativo del *legendarium*. L'opera certamente più nota di questa fase giovanile è *Goblin Feet* (*CP*, n. 27), che comparve nel numero del 1915 di *Oxford Poetry* e nel successivo *Book of Fairy Poetry* curato da Dora Owen e illustrato da Warwick Goble (Londra, Longmans, Green & Co., 1920). Incoraggiato dalla stessa Owen, Tolkien provò persino a pubblicare un intero volume di poesie dal titolo *The Trumpets of Faërie* ma la sua proposta alla casa editrice londinese Sidgwick and Jackson ricevette un garbato rifiuto. Ulteriori tentativi presso la Swann Press di Leeds e Blackwell ad Oxford non avrebbero avuto, d'altro canto, maggior fortuna⁵.

Iniziava, frattanto, la carriera accademica di Tolkien: come *reader* di Lingua inglese a Leeds, egli lavorò a importanti traduzioni – *Beowulf*, *Sir Gawain* – ma frattanto pubblicò varie poesie in giornali locali e riviste universitarie; insieme al collega E.V. Gordon, inoltre, egli «encouraged students to sing verses in Old, Middle, and Modern English, Gothic, Old Norse, and

³ Carpenter 2009: 77.

⁴ Scull, Hammond 2024: xvii.

⁵ Cfr. Drout 2007: s.v. *Publishing History*.

Latin at social gatherings, at which they also read sagas and drank beer»⁶, dimostrando una volta ancora la sua spiccata propensione per gli aspetti performativi e musicali della poesia. Risalgono al 1921 circa diversi poemi del “Silmarillion”, come *The Lay of the Fall of Gondolin* (CP, n. 66), *The Children of Húrin* (CP, n. 67), il *Lay of Leithian* (CP, n. 92), *The Flight of the Noldoli* e un lai su Earendel (questi ultimi due titoli non sono stati inclusi nei *Collected Poems* ma erano già comparsi in *I lai del Beleriand*⁷). Di poco successivi sono *The Lay of Aotrou and Itroun* (CP, n. 116), *The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm’s Son* (CP, n. 129), i “nuovi lai” sulla *Völsungasaga* (CP, n. 131), la fondamentale poesia-manifesto *Mythopoeia* (CP, n. 136) e *The Fall of Arthur* (CP, n. 140), oltre a vari componimenti per l’Oxford Magazine come *The Adventures of Tom Bombadil* ed *Errantry* (CP, n. 128). Anche questa seconda fase poetica non trovò un felice esito poiché, com’è noto, il *Lay of Leithian* fu respinto dalla Allen & Unwin, pur desiderosa di pubblicare altre opere del fortunato autore dello *Hobbit*, col risultato che Tolkien dovette attendere ancora a lungo perché un suo libro di poesie fosse finalmente pubblicato: si tratta di *The Adventures of Tom Bombadil and Other Verses from the Red Book*, che vide la luce solo nel 1962 e solo grazie all’enorme successo del *Signore degli Anelli*, del quale era stato presentato al pubblico come “appendice” poetica.

Insomma, la vicenda compositiva dell’opera di Tolkien appare paradossale non solo sul versante delle opere narrative ma anche su quello delle opere più specificamente poetiche: anni di scritte e riscritte mai coronati da una completa pubblicazione che, vivente l’autore, ne avrebbe espresso appieno la volontà ultima. Del resto, a dispetto dell’impegno profuso da Tolkien nella sua produzione poetica, il responso della critica è stato tutt’altro che entusiastico: ne è un esempio eclatante la valutazione Brian Rosebury, il quale ha lamentato lo stile eccessivamente derivativo della produzione giovanile dello scrittore e l’ha squalificata come l’opera di un talento genuino ma limitato, incapace di conciliarsi con il gusto del ventesimo secolo⁸. Allo stesso modo, lo studioso ha espresso un parere *tranchant* su *The Adventures of Tom Bombadil* (con l’eccezione della sola *The Sea-Bell*) e su *Mythopoeia*, a suo parere niente più che un «semi-pastiche»⁹. Certo: da allora gli studiosi hanno espresso pareri più magnanimi ma, per converso, hanno manifestato la tendenza a lavorare su campioni ristretti e consolidati del *corpus* poetico tolkieniano – «evidently a zone of comfort», commentano Scull e Hammond, «even after other verse was

⁶ Scull, Hammond 2024: xxxi.

⁷ Cfr. LB: 171-177 e 184-186.

⁸ Cfr. Rosebury 1992: 82, 84.

⁹ Cfr. Ivi: 110.

published by Christopher Tolkien in *The History of Middle-earth*»¹⁰ –. Proprio qui si gioca la battaglia di Scull e Hammond: offrire, con i *Collected Poems*, un’ampia visione d’insieme della poesia tolkieniana che possa essere utile tanto ai lettori appassionati quanto agli studiosi.

I *Collected Poems*

La storia dei *Collected Poems* è raccontata nella lunga e doviziosa introduzione al testo e ha inizio molto tempo fa. Già nell’aprile del 2016, infatti, Christina Scull e Wayne C. Hammond ricevettero un invito dalla HarperCollins per discutere sulla realizzabilità di uno o più volumi che raccogliessero le poesie di Tolkien. Gli interessi della casa editrice convergevano felicemente con quelli della Tolkien Estate, ansiosa (*ça va sans dire*) di pubblicare nuove opere dello scrittore inglese, e con quelli di Christopher Tolkien, il quale più disinteressatamente ambiva a rivelare una volta per tutte il talento poetico del padre di fronte al grande pubblico. La scelta era ricaduta su Scull e Hammond in quanto rinomati biografi e bibliografi di Tolkien¹¹ nonché curatori di alcune sue opere¹² e autori di saggi a lui dedicati¹³; si erano, inoltre, già almeno in parte confrontati con la poesia tolkieniana nell’edizione ampliata e commentata di *The Adventures of Tom Bombadil*¹⁴.

Le fonti più importanti a disposizione di Scull e Hammond consistevano in due raccolte di manoscritti in possesso della Bodleian Library di Oxford: i *Blue Poetry Books I and II* contenenti i versi giovanili di Tolkien (dagli anni Dieci agli anni Trenta) e i *Verse Files I and II*, comprendenti riscritture e testi della maturità (dagli anni Trenta agli anni Sessanta). La Bodleian Library, inoltre, fornì agli editori scansioni ad alta risoluzione di altre poesie provenienti dai suoi archivi, mentre altri materiali giungevano dall’Archival Collections and Institutional Repository della Marquette University di Milwaukee e dall’E.V. and Ida Gordon Archive dell’Università di Leeds. Ulteriori ricerche avrebbero dovuto concentrarsi sui materiali in possesso di Christopher Tolkien ma la morte di quest’ultimo rese almeno momentaneamente impossibile ogni iniziativa in tal senso.

Ma veniamo, finalmente, ai *Collected Poems*. L’opera che è giunta alle stampe nel settembre 2024 (mi riferisco, nello specifico, all’edizione del Regno Unito) si presenta in tre corposi volumi stampati dall’italiana Rotolito con carta

¹⁰ Scull, Hammond 2024: LV.

¹¹ Cfr. Hammond, Anderson 1993 e Scull, Hammond 1995, 2017.

¹² Cfr. *Rov*, *LotR* e *FGH*.

¹³ Scull, Hammond 2005.

¹⁴ Cfr. *ATB*.

FSC Mix e una robusta rilegatura cartonata (ma non rivestita in tela). Ciascun volume presenta piatti color crema, impreziositi dai disegni di Tolkien, e dorsi di un blu intenso; negli uni e negli altri sono presenti impressioni dorate, mentre all'interno un segnalibro in seta blu conferisce un tocco di classe all'insieme. I volumi non hanno sovraccoperta ma sono raccolti in un cofanetto robusto e ben realizzato che riprende il design delle copertine. Se mi soffermo su questi particolari che potrebbero apparire secondari è perché con i *Collected Poems* ci si trova anzitutto di fronte a un bel prodotto librario, a un'edizione *deluxe* nella quale HarperCollins ha speso ogni cura per invogliare i collezionisti e i bibliofili all'acquisto.

Quanto ai contenuti, i tre volumi coprono rispettivamente gli anni 1910-1919, 1919-1931 e 1931-1967 e, come affermano Scull e Hammond, includono «the earliest and latest versions of each poem, if extant and legible, as well as any significant intermediate texts, either in full or in summary, as seemed best for each individual work»¹⁵. E non c'è che dire, il materiale è abbondante: parliamo di 195 testi, ciascuno dei quali è presentato in diverse versioni. Ben 77 di queste poesie erano finora inedite: tra queste si contano, ad esempio, composizioni giovanili come *Morning / Morning Song* (CP, n. 1), *The Dalelands* (CP, n. 2), *A Fragment of an Epic: Before Jerusalem Richard Makes an End of Speech* (CP, n. 7), *The New Lemminkainen* (CP, n. 8) e *Lemminkainen Goeth to the Ford of Oxen* (CP, n. 9) ma anche poesie composte al tempo della Grande Guerra come *The Thatch of Poppies* (CP, n. 49), *I Stood upon an Empty Shore* (CP, n. 57), e *Build Me a Grave beside the Sea / Brothers-in-Arms* (CP, n. 58). Queste ultime sono, a mio avviso, particolarmente interessanti perché mostrano quanto Tolkien fosse in linea per linguaggio e tematiche ai *War Poets*. A questo nucleo si aggiungono poesie finora pubblicate solo in parte, come *Wood-sunshine* (CP, n. 4); poesie fuori catalogo da tempo, come le 13 del ciclo *Songs for the Philologists* composto con E.V. Gordon (CP, nn. 76, 97, 77, 78, 79, 80, 81, 98, 82, 99, 83, 84, 85); poesie finora edite in versioni non originali, come *The Complaint of Mîm the Dwarf* (CP, n. 185); poesie già diffuse ma adesso corredate da versioni alternative, come *The Battle of the Eastern Field* (CP, n. 6). Né mancano versioni inedite dei poemi del *legendarium*, come *The Grey Bridge of Tavrobel* (CP, n. 56) o l'incompiuto *The Children of Húrin* (CP, n. 130) in metro allitterativo. Di notevole interesse infine, le Appendici: la prima comprende *limerick* e *clerihew*, la seconda adagi in latino, la terza diversi elenchi delle poesie tolkieniane stesi dall'autore stesso e la quarta una "lista di parole" tratte da opere antiche e moderne (di Chaucer, Keats, Tennyson, Thompson ma anche con una sorprendente presenza di Shakespeare!) che egli approntò da studente universitario in vista di futuri utilizzi; la quinta, infine,

¹⁵ Scull, Hammond 2024: LXIII.

contiene la gustosa *Bealuwérig*, una traduzione in Antico Inglese della celebre *Jabberwocky* di Lewis Carroll.

Fin qui, dunque, il giudizio sul lavoro di Scull e Hammond non potrebbe essere che entusiastico. Tuttavia, il metodo approntato dai due editori – sul quale mi soffermerò più avanti – impone inevitabilmente alcune economie di spazi: pertanto, i *Collected Poems* accolgono solo una selezione di testi dallo *Hobbit* (8 poesie su 24) e dal *Signore degli Anelli* (23 poesie su oltre 60) e pochi estratti dei poemi del ‘Silmarillion’ già disponibili nella *History of Middle-earth* o in altre opere postume. Così, ad esempio, gli editori ammettono che «*The Children of Húrin cannot be printed here in its entirety*»¹⁶ in quanto già pubblicato altrove: ciò, nondimeno, varrebbe a ben vedere anche per la maggior parte delle poesie incluse nei *Collected Poems*. Dunque, non ci troviamo di fronte a una scelta editoriale oggettiva e perseguita in maniera omogenea all’interno dell’opera. Un altro punto che lascia perplessi è che gli editori abbiano escluso dalla loro selezione «the majority of poems Tolkien composed in languages other than Modern English, while admitting a few examples in Old and Middle English, Latin, Gothic, Qenya (Quenya), and Sindarin»¹⁷. Per questi ultimi, in particolare, Scull e Hammond rimandano il lettore a quanto già pubblicato su *Parma Eldalamberon* e *Vinyar Tengwar*: ciò costituisce, a mio avviso, un problema poiché queste riviste, ancorché scientificamente valide e rinomate nel circuito dei *Tolkien Studies*, sono perlopiù dedicate agli specialisti. Il risultato è che una parte fondamentale della produzione poetica tolkieniana è lasciata fuori da un’opera che ambisce a fornire della stessa un quadro d’insieme al grande pubblico. Altre omissioni riguardano testi che «for one reason or another are problematic»¹⁸ (ma gli editori non specificano quali siano le ragioni di tale problematicità) e un numero imprecisato di poesie giovanili perdute o ancora sconosciute, presumibilmente contenute nelle carte in possesso di Christopher Tolkien al momento della sua morte. Ciò considerato, gli editori ribadiscono che «*The Collected Poems of J.R.R. Tolkien is not a Complete Poems, though it represents most of the works of poetry Tolkien is known to have written*»¹⁹.

Trovo necessario, alla luce di quanto detto finora, soffermarmi sulla filosofia editoriale e sul metodo di lavoro di Scull e Hammond: i *Collected Poems* raccolgono le poesie in “voci” identificate da un numero, da un titolo (o, quando non ve ne sia uno, dal primo verso) e da un intervallo cronologico che individua le date di composizione, revisione o pubblicazione del testo. All’interno di ciascuna “voce”, inoltre, è fornita ogni versione disponibile del

¹⁶ Ivi: 487.

¹⁷ Ivi: LXI.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

testo, identificata da una lettera. Così, ad esempio, la voce n. 1 è *Morning / Morning Song (1910-15)* ed accoglie le versioni A, B, C e D della poesia, ciascuna corredata di un commento riguardante per lo più il *Sitz im Leben* del testo e le principali variazioni tra una versione e l'altra; quasi inesistenti, invece, sono l'analisi metrica (ridotta, per lo più, all'individuazione dello schema di rime) e l'analisi contenutistica e tematica. Ne consegue che ogni "voce" si presenti essenzialmente come una sequenza cronologica dalla prima versione di una poesia alla più recente: un approccio che, dunque, ripropone grossomodo quello adottato da Christopher Tolkien nella *Storia della Terra di Mezzo*. Gli stessi editori ammettono che non si tratta di un metodo perfetto, dal momento che poche poesie, se non pochissime, possono essere datate con assoluta certezza; tuttavia, giustificano la propria scelta sostenendo che l'ordine cronologico «best serves to illustrate Tolkien's development as a poet, rather than, say, arranging his works by subject or theme»²⁰. I *Collected Poems*, perciò, sembrano applicare alla materia poetica un taglio più storico-biografico che *stricto sensu* letterario. Scull e Hammond prevengono le (prevedibili) critiche ad un simile approccio ammettendo candidamente:

We have not analysed every poem in this collection according to its metre, lest our book become overly technical. No doubt there will be readers eager to do that work for themselves. It has already been done for selected poems²¹.

Così, si limitano a restituire lo stato dell'arte citando studi immancabili ma necessariamente parziali come quelli di Deyo (1986), Russom (2000), Eilmann e Turner (2013), Lee e Solopova (2015), Cawsey (2017) etc. ma di fatto non offrono interpretazioni dei testi se non nel quadro di una loro generale riconduzione alla parabola biografica di Tolkien.

Pregi e difetti di quest'edizione

Tutto ciò impone, a mio avviso, una riflessione che non intende inficiare le indubbie qualità dei *Collected Poems*. Alcuni libri, forse la maggior parte di essi, devono "lottare" per conquistarsi un pubblico, per affermare la propria qualità. Di certo, la raccolta curata da Scull e Hammond non ha bisogno di affrontare una simile difficoltà: il nome di Tolkien è già *per se* sufficiente a garantire a un'opera tutt'altro che economica un sicuro riscontro di vendite presso gli studiosi, i lettori vecchi e nuovi, gli appassionati e i collezionisti

²⁰ Ivi: LXII.

²¹ Ivi: XLVIII.

bibliofili. Non solo: rende accettabile anche l'evidente, e per certi versi necessaria, provvisorietà del testo proposto da Scull e Hammond. Non è difficile prevedere, considerando anche l'andamento recente delle pubblicazioni tolkieniane, che nei prossimi anni saranno date alle stampe versioni aggiornate ed ampliate dei *Collected Poems* o che ne saranno estratte singole sezioni in volumi tematici (com'è avvenuto, ad esempio, con il recente *The Fall of Númenor*).

Con ciò non intendo insinuare che i *Collected Poems* costituiscono solo un'abile e spregiudicata mossa commerciale. Fino ad oggi, l'accesso alla poesia di Tolkien è stato relativamente limitato e il lavoro di Scull e Hammond offre certamente uno strumento essenziale per averne una maggior comprensione. Sotto questo profilo, i due studiosi hanno il chiarissimo merito di rendere disponibili a uno sguardo d'insieme testi inediti, pubblicati solo in parte o fuori catalogo; l'approccio cronologico permette, inoltre, di addentrarsi nel "laboratorio" di Tolkien e di appurare nel modo più chiaro come le sue poesie siano cambiate nel tempo. Il lettore ha, così, la possibilità di trarre l'idea – interessante anche in chiave performativa – che il "processo" sia in fin dei conti più importante del "prodotto", a dispetto della rassicurante evidenza di quest'ultimo. Se, da questo punto di vista, la filosofia editoriale di Scull e Hammond appare stimolante – e lo è senz'altro – i risultati non sembrano tuttavia pienamente convincenti. Il principale limite dei *Collected Poems*, infatti, risiede nel fatto che essi non costituiscono né una normale raccolta di poesie che presenti solo i testi "finiti" né un'edizione critica *stricto sensu* che ristabilisca per via congetturale la forma originale o ottimale delle opere e, con essa, la (soltanto ipotizzabile) volontà dell'autore. Ne consegue un'identità stranamente ibridata che si traduce in una difficoltà a comprendere con esattezza a quale pubblico sia destinata un'opera così imponente. In aggiunta, occorre constatare come i *Collected Poems* risentano – a parer mio negativamente – di una notevole ripetitività, assommando versioni su versioni sulla sola base della disponibilità di testimoni da chiamare in causa e a tutto discapito del numero di opere offerte. Ciò determina la strana situazione per la quale, da un lato, i tre ponderosi volumi dedicano pagine su pagine alla riproposizione di varianti di poesie anche secondarie ma, dall'altro, accolgono le opere più lunghe e importanti (come le traduzioni di *Sir Gawain, Pearl, Beowulf* e i grandi poemi del *legendarium*) infliggendo loro un'indebita mutilazione. Per il lettore interessato solo al piacere della poesia, la presenza di più versioni e il commento incorniciato rendono la lettura decisamente ardua – John R. Holmes conferma che l'opera «is not reader-friendly»²² –; per lo studioso, invece, la

²² Holmes 2024: 39.

frammentarietà dei testi più importanti rende i *Collected Poems* gravemente lacunosi. Pertanto, se l'obiettivo di Hammond e Scull era portare lettori e studiosi fuori dalla «zone of comfort» del ristretto *corpus* poetico tolkieniano finora consolidato, lo si può dire perseguito solo in parte.

Ritengo che con una diversa filosofia editoriale – e senza impiegare tanto spazio con infinite varianti di poesie interessanti ma francamente minori – si sarebbero potute includere tutte le opere per intero. In generale, sarebbe auspicabile che Scull e Hammond avessero optato per una scelta editoriale “forte”: o favorire il piacere della lettura approntando dei *Complete Poems* che presentassero il testo “pulito” e leggermente annotato di *tutte* le poesie finora note di Tolkien oppure prediligere le esigenze dello studio scientifico e fornire un'edizione critica degna di questo nome, con tanto di presentazione dei testimoni, analisi degli aspetti tecnici (linguistici, metrici, retorici etc.) dei testi etc. Mi rendo conto che Tolkien revisionò pesantemente molte delle sue poesie, spesso nel corso di decenni, e che a Scull e Hammond sarebbero state necessarie delle decisioni editoriali abbastanza arbitrarie per scegliere solo una versione delle poesie inedite. Ma proprio per questo, credo che la seconda opzione sarebbe risultata vincente: ad esempio, si sarebbero potuti presentare i testi nella loro versione definitiva (o, in assenza di quest'ultima, in una ritenuta dagli editori artisticamente compiuta), proponendo le varianti – aggiunte, sostituzioni, permutazioni e soppressioni – in un apposito apparato a piè di pagina o a fondo testo. Il rischio, adombrato da Scull e Hammond, di ottenere un volume troppo tecnico sarebbe stato minimo: il lettore interessato esclusivamente ai testi li avrebbe letti nella versione fissata dagli editori, lo studioso avrebbe potuto spingersi oltre consultando l'apparato critico.

In definitiva, i *Collected Poems* non sono un'edizione perfetta – posto che ciò sia possibile – della poesia di Tolkien. Nonostante ciò, costituiscono un'impresa editoriale necessaria che colma una grave lacuna nel campo delle pubblicazioni tolkieniane e che, al netto dei molti limiti, potrà favorire una generale (e auspicabile) riconsiderazione del talento poetico dell'autore inglese e costituire nel tempo il punto di partenza di ricerche e studi.

Bibliografia

OPERE DI J.R.R. TOLKIEN

Rov = *Roverandom*, ed. by Christina Scull and Wayne G. Hammond. London: HarperCollins, 1998.

LB = *La Storia della Terra di Mezzo*, vol. III, *I Lai del Beleriand*, a cura di Christopher Tolkien, trad. di Luca Manini. Milano: Bompiani, 2022.

LotR = *The Lord of the Rings*, 50th anniversary edition, ed. by Christina Scull and Wayne G. Hammond. London: HarperCollins, 2004.

FGH = *Farmer Giles of Ham*, 50th anniversary edition, ed. by Christina Scull and Wayne G. Hammond. London: HarperCollins, 2014.

ATB = *The Adventures of Tom Bombadil*, ed. by Christina Scull and Wayne G. Hammond. London: HarperCollins, 2014.

ALTRE OPERE E STUDI

CARPENTER, Humphrey 2009. *J.R.R. Tolkien. La biografia*, trad. di Franca Malagò e Paolo Pugni. Torino: Lindau.

CAWSEY, Kathy 2017. "Could Gollum Be Singing a Sonnet?: The Poetic Project of *The Lord of the Rings*". *Tolkien Studies*, 14: pp. 53-69.

DEYO, Steven M. 1986. "Niggle's Leaves: The Red Book of Westmarch and Related Minor Poetry of J.R.R. Tolkien". *Mythlore*, 12, 3, 45: pp. 28-31, 34-37.

DROUT, Michael D.C. (ed.) 2007. *J.R.R. Tolkien Encyclopedia. Scholarship and Critical Assessment*. New York-London: Routledge.

EILMANN, Julian, TURNER, Allan (eds.) 2013. *Tolkien's Poetry*. Zollikofen: Walking Tree Publishers.

HAMMOND, Wayne G., ANDERSON, Douglas G. 1993. *J.R.R. Tolkien. A Descriptive Bibliography*. New Castle, DE: Oak Knoll Press.

HOLMES, John R. 2024. "The Collected Poems of J.R.R. Tolkien (2024), edited by Christina Scull and Wayne G. Hammond". *Journal of Tolkien Research*, 20, 1: pp. 1-39.

KULLMANN, Thomas, SIEPMANN, Dirk 2021. *Tolkien as a Literary Artist: Exploring Rhetoric, Language and Style in The Lord of the Rings*. London: Palgrave Macmillan.

LEE, Stuart D., SOLOPOVA, Elizabeth 2015. *The Keys of Middle-earth: Discovering Medieval Literature through the Fiction of J.R.R. Tolkien*, 2nd ed. London: Palgrave Macmillan.

ROSEBURY, Brian 1992. *Tolkien. A Critical Assessment*. London: Palgrave Macmillan.

RUSSOM, Geoffrey 2000. "Tolkien's Versecraft in *The Hobbit* and *The Lord of the Rings*". In *J.R.R. Tolkien and His Literary Resonances*, ed. George Clark and Daniel Timmons. Santa Barbara, CA: Praeger, pp. 53-70.

SCULL, Christina, HAMMOND, Wayne G. 1995. *J.R.R. Tolkien. Artist and Illustrator*. London: HarperCollins.

— 2005. *The Lord of the Rings. A Reader's Companion*. London: HarperCollins.

— 2017. *The J.R.R. Tolkien Companion and Guide*, 2nd ed. London: Harper Collins.

