

Alessandro Fambrini, TOLKIEN, LA FANTASCIENZA, IL FANTASY: paradigmi per mondi possibili

Dicembre 23, 2019

Tolkien isn't a science fiction writer. He came closer to science fiction through a vague project that, based on a challenge with C. S. Lewis within the group of the "Inklings", to which both belonged, was to see him as the author of a time travel story, while Lewis wrote a space travel novel that would eventually result in the trilogy composed of *Out of the Silent Planet*, *Perelandra* and *That Hideous Strength*. Moreover, Tolkien's fantasy deals with other paradigms. More than on Tolkien's uncertain or non-existent relationships with science fiction, the present article is focused on the questions whether Tolkien offered something to science fiction and possibly what.

A scanso di equivoci: Tolkien non è uno scrittore di fantascienza. Anche se una tra le più valide e originali scrittrici britanniche – lei sì, autrice anche di brillanti e poco convenzionali opere di fantascienza – della sua stessa generazione, la scozzese Naomi Mitchison, salutò l'uscita del *Signore degli Anelli* con un roboante «it's really super science fiction»[1], tutto ciò che si può assimilare alla fantascienza, nella vasta produzione di Tolkien, è il vago progetto che, in base a una sfida con C. S. Lewis in seno al gruppo degli Inklings di cui entrambi facevano parte, avrebbe dovuto vederlo autore di una storia di viaggi nel tempo[2], mentre a Lewis ne era toccata una di viaggi spaziali, ciò che sarebbe poi sfociato nella trilogia composta da *Out of the Silent Planet*, *Perelandra* e *That Hideous Strength*. L'accento, allora, più che sugli incerti o inesistenti rapporti di Tolkien con la fantascienza, andrà posto sull'interrogativo se Tolkien abbia offerto qualcosa alla fantascienza ed eventualmente che cosa. È su questo interrogativo che si concentra il presente intervento.

Gli anni Sessanta del Novecento sono gli anni di Tolkien. Nel 1965 *The Lord of the Rings* appare in *paperback* negli Stati Uniti per gli "Ace Books", in un'edizione pirata, priva dell'autorizzazione di Tolkien o quantomeno dei suoi editori. Si tratta di un grande successo popolare, nonché della sola ristampa basata sulla prima versione della trilogia uscita nel decennio precedente (in seguito a questa pubblicazione non autorizzata Tolkien rivide il suo testo e le edizioni successive terranno conto di tale revisione). Ciò che passò alla storia come «the war over Middle-Earth», con le lettere indignate di Tolkien ai fan americani e molta copertura sulla stampa, provocò un notevole incremento di fama (e di vendite) della trilogia e segnò di fatto la sua ascesa nell'olimpo della cultura pop di quegli anni[3]. Anche in conseguenza di ciò, alla ventiquattresima edizione della "World Science Fiction Convention" che si tenne dall'1 al 5 settembre 1966 tra Cincinnati, Detroit e Cleveland (e per questa tripartizione è passata alla storia come "Tricon"), *The Lord of the Rings* si ritrovò a gareggiare come "Best All Time Series" per il premio Hugo, la massima onorificenza della fantascienza, che quell'anno fu assegnato per la prima e unica volta in quella categoria. L'opera di Tolkien non si aggiudicò il primo posto, che toccò invece alla trilogia *Foundation* di Isaac Asimov,

ma appare già significativa la sua presenza nella cinquina di finalisti, che annoverava anche tre cicli molto apprezzati dai fan e di carattere decisamente fantascientifico: *Barsoom* di Edgar Rice Burroughs (anche se in questo caso la mancanza dell'elemento tecnologico sposta l'opera verso il *planetary romance*, sorta di intertesto sul quale si appoggiano molti esempi di "fantasy eroico"), *Future History* di Robert A. Heinlein e *Lensmen* di Edward E. Smith. Il pubblico che leggeva e gradiva Tolkien era, con ogni evidenza, lo stesso che amava la fantascienza, secondo un principio che privilegia il *sense of wonder* senza limitazioni di genere, come vorrebbero i puristi (e del resto vittorie di opere fantasy al premio Hugo si sono ripetute nel corso degli anni: fin da *That Hell-Bound Train* di Robert Bloch nella categoria "racconto" nel 1958 a quella di *Unicorn Variation* di Roger Zelazny nella categoria "racconto lungo" nel 1982, fino a quella – la più clamorosa – di *Harry Potter and the Goblet of Fire* nel 2001), e nell'alternanza *Foundation*–*Lord of the Rings*, Asimov-Tolkien, sono contenuti i due estremi dello spettro del fantastico, quello della *hard science fiction* più ortodossa e quello del fantasy, distanti eppure in risonanza, necessari l'uno all'altro. Sembrano dimostrarlo i reciproci riconoscimenti che i due autori così diversi tra loro si tributarono l'un l'altro nel corso del tempo. Sappiamo che Tolkien stimava Asimov. In una lettera a Charlotte e Denis Plimmer dell'8 febbraio 1967[4], l'autore inglese afferma di essere poco interessato alla narrativa contemporanea, ma aggiunge che proprio Asimov è uno tra i pochi scrittori capaci di catturare la sua attenzione («I enjoy the S.F. of Isaac Azimov [sic!]» (*Letters*, n. 294, p. 377). Asimov, da parte sua, non ha mai nascosto la sua ammirazione per Tolkien. Proprio a proposito dell'esperienza della "Tricon" del 1966, Asimov scrive nel suo volume di memorie *I, Asimov*:

Nel 1966 la Worldcon fu tenuta a Cleveland dove, undici anni prima, ero stato l'ospite d'onore. Decisi di andare poiché il comitato della convention aveva stabilito di attribuire un premio Hugo alla migliore serie composta da almeno tre romanzi.

«Come esempio, avevano indicato la serie del *Signore degli Anelli* di Tolkien, formata da tre libri (o da quattro, se si considera *Lo Hobbit*). Questo era un chiaro indizio che si aspettavano la vittoria di Tolkien, ed era tale la popolarità dei suoi libri (io stesso li avevo letti cinque volte) che lo consideravo anch'io il favorito, in qualsiasi competizione si fosse presentato». (ASIMOV 1994, p. 300)

Tracce di questa ammirazione emergono nella produzione di Asimov, ad esempio in *Nothing Like a Murder* (1974), un racconto poliziesco della serie dei "Vedovi Neri". Qui il complicato intreccio viene sciolto grazie a un riferimento a Tolkien, e il commento che Asimov, com'è consuetudine in questa serie, offre in appendice alla storia, è una viva testimonianza della popolarità del *Signore degli Anelli* e dell'autentico interesse che l'autore americano nutre per l'opera di Tolkien:

«J.R.R. Tolkien morì il 2 settembre 1973. All'epoca io mi trovavo a Toronto per partecipare alla 31^a Convention Mondiale di Fantascienza, e fui profondamente colpito dalla notizia... Tuttavia, lo stesso giorno in cui seppi della sua morte vinsi il premio Hugo per il mio romanzo *Neanche gli Dèi* e non potei fare a meno di sentirmi felice.

Avevo già letto tre volte *Il Signore degli Anelli* prima della scomparsa dell'autore (e da allora l'ho riletto una quarta volta), e poiché l'avevo apprezzato sempre di più ogni volta, capii che il solo modo per scusarmi della mia felicità in quel triste giorno era quello di scrivere un racconto in memoria di Tolkien. Così scrissi *Mancato assassino*». (ASIMOV 2007, p. 127)

Tributi tolkieniani, del resto, non mancano neppure nella produzione fantastica di Asimov. Nell'introduzione al volume *Phases in Chaos*, della serie *Isaacs Universe* (antologie coordinate da Asimov che raccolgono opere di altri autori e ambientate in scenari asimoviani), sotto il significativo titolo *Concerning Tolkien, Il Signore degli Anelli* viene definito senza mezzi termini

come “capolavoro” e la sua struttura simbolica è chiamata in causa come controparte fantastica dell’elaborata tessitura fantascientifica dell’universo asimoviano:

«*Il Signore degli Anelli* è ambientato in una terra mitica, in cui la stessa geografia è irriconoscibile. Esistono esseri umani, e ci sono numerosi segnali che indicano che stanno prendendo piede, e che ben presto la “Terra di Mezzo” – il mondo di Tolkien – diventerà la Terra su cui viviamo noi.

Oltre agli esseri umani, c’è anche una grande varietà di altre creature. Ci sono fauni, che sono più belli e intelligenti degli esseri umani, e che sono praticamente immortali. [...] Ci sono anche i nani, forti e dalle lunghe esistenze e che sono la virtuale personificazione delle foreste; maghi come Gandalf e, ovviamente, anche Hobbit [...] Ci sono anche creature singole che sembrano esistere solo come entità uniche. Dalla parte del Bene c’è Tom Bombadil, che rappresenta la natura; da quella del Male c’è Shelob, ragno mostruoso [...] E poi c’è Gollum che, apparentemente, è un Hobbit corrotto dal lungo possesso dell’anello, e che è la più ambigua di tutte le figure della storia. In lui si combatte sempre l’eterna battaglia fra Bene e Male, e anche se appare come la figura più debole e indifesa di tutta la saga, egli s’ingegna, come può, per ottenere il massimo possibile. Di fatto egli è colui che, senza apparire, porta la storia alla sua soddisfacente conclusione. [...]

Questa ricca mescolanza di differenti tipi di creature intelligenti porta una forza inimmaginabile oltre che una grande varietà al *Signore degli Anelli*, ed è questo che dovevo avere in mente quando ho pensato a un universo in cui convivessero differenti tipi di creature intelligenti». (ASIMOV 1993, pp. 7-8)

Sembra che Asimov tocchi qui un elemento essenziale, quello della creazione letteraria di un universo perfettamente autoconsistente e coerente. Scrive John Clute alla voce “Tolkien” nella *Encyclopedia of Science Fiction*, dopo aver discusso i romanzi più rappresentativi dell’autore inglese e segnalato la loro centralità per il fantasy moderno:

«Per gli autori di fantascienza e fantasy che seguirono e che trovarono nella trilogia del *Signore degli Anelli* un modello per le loro proprie subcreazioni (il termine da lui coniato per indicare mondi fantastici inventati), questa affermazione di autonomia fu di enorme importanza [...]. Per gli scrittori di fantascienza, soprattutto coloro che praticavano il planetary romance, l’esempio di JRRT fu altrettanto liberatorio – anche se si deve sottolineare che la Terra di Mezzo non è in effetti un *mondo* in senso fantascientifico, ma piuttosto un *paesaggio* autonomo, ed è puro *high fantasy*». (CLUTE; NICHOLS 1995, p. 1232)

L’importanza di Tolkien per la fantascienza risiede dunque nella sua capacità di offrirsi come modello per la creazione di mondi, ovvero per un processo cognitivo-speculativo che la narrativa fantascientifica continuamente tende a mettere in atto. In tal senso il Mondo di Mezzo è esemplare: un mondo di finzione che possiede l’assoluta compattezza di una creazione autonoma, sostenuto da un’intima coesione di tutte le sue parti, ciò che nella terminologia tolkieniana prende il nome di “subcreazione” e che si estende a tanta produzione fantascientifica (e non solo: sotto l’ombrello del “principio subcreativo” ricade ad esempio buona parte dell’opera di H. P. Lovecraft, che inventa uno spazio fittizio, la provincia del New England estesa tra Arkham, Dunwich e Innsmouth, e vi ambienta le sue trame collegate allo spazio fantastico dei “Miti di Cthulhu”).

È proprio questo Tolkien creatore di mondi a rappresentare il modello maggiore per tanta fantascienza. Per dirla con il Brian W. Aldiss di *A Robot Tended Your Demains* (in *The Detached Retina*, 1995), «pur non essendo in sé fantascienza, *Il Signore degli Anelli* con il suo enorme successo ha deviato l’attenzione verso gli incanti di mondi alternativi al nostro. Durante un periodo in cui la fantascienza si stava espandendo e si divideva sempre più in sottogeneri, la ‘sindrome di Tolkien’ incoraggiò la produzione di mondi alternativi, tanto che il genere stesso dei mondi alternativi ha cominciato a diventare sempre più centrale al suo interno». (ALDISS 1995, p. 25)

Tempo fa *Tolkien-fans*, uno dei tanti siti web dedicati a Tolkien, ha intavolato una discussione sull’argomento “Tolkien e la fantascienza”, a partire dalla questione sollevata da un utente: «I’m in the mood to start reading a decent sci-fi series, but my library is severely lacking in that genre. I’d

like to ask for suggestions for a book series that I can maybe pick up in paperback that is at least similar in scope to JRRT's well thought out universe, but not part of a pre-established franchise»[5]. Le risposte sono state molte, a iniziare dalle più prevedibili, quelle che hanno indicato opere seriali che applicano a vicende fantascientifiche o pseudofantascientifiche il modello per il quale John Clute propone il termine di “Hero Fantasy” al posto del più convenzionale “Heroic Fantasy”[6]: il richiamo più ricorrente è quello a *Dune* di Frank Herbert, ma non mancano riferimenti a *Star Wars* (che un altro grande autore di fantascienza, James G. Ballard, ha accostato a Tolkien già nel 1977, all'epoca dell'uscita del primo capitolo dell'interminabile saga cinematografica, con l'articolo *Hobbits in Space?*[7]) e nemmeno a *Foundation* di Asimov, per ricadere infine su modelli di “subcreazione” sempre più distanti da Tolkien, da Ursula K. Le Guin (e non con il fantasy tutto sommato convenzionale di *Earthsea*, ma un romanzo di fantascienza impegnata e dai forti connotati sociologici come *Rocannon's World*) alla *space opera* di nuova generazione, da *Hyperion* di Dan Simmons[8] al “Ciclo della Cultura” di Iain M. Banks[9] fino al cyberpunk della “Trilogia dello *Sprawl*” di William Gibson[10] e alla serie di *Schismatrix* di Bruce Sterling[11]. I lettori che cercano le emozioni e la portata di visione di Tolkien tendono evidentemente a ritrovarle in queste opere che rappresentano un corpus eterogeneo, eppure coerente nella tendenza a rappresentare fino al dettaglio mondi alternativi pienamente realizzati e coesi.

Cicli, storie che si diffondono su piani spaziali e temporali ampi e articolati: un nucleo architettonico comune alle strategie messe in atto nel *Signore degli Anelli*. Con *Dune*, in realtà, si tocca qualcosa di più sostanziale. Parte della critica punta il dito sulla contingenza storica che segna sia il successo di *Dune* – di una fantascienza, cioè, diversa da quella che, come scrive Darko Suvin, “nell'era della protesta giovanile e civile, aveva sviluppato strumenti considerevolmente anti-egemonici e concretamente sovversivi di straniamento cognitivo” (SUVIN 2009, p. 43) – che l'esplosione di *The Lord of Rings* negli anni Sessanta, con il sempre più accentuato colorirsi di pulsioni misticheggianti dei movimenti di controcultura, soprattutto negli Stati Uniti, che non trovarono pieno compimento politico alle proprie azioni di protesta, mentre i loro bersagli, dal militarismo che la guerra del Vietnam ipostatizzava in termini quasi assoluti al dilagare esponenziale di scempi ecologici e ambientali, restavano sostanzialmente intoccati. (Cfr. BEN-YEHUDA 1985)

In realtà lo stesso Suvin, citato poco fa, indica anche *ex negativo* un elemento che in Tolkien scavalca il fantasy e avvicina il suo mondo a quello – per lo studioso croato diametralmente opposto – della fantascienza, quando sostiene che l'epistemologia di quest'ultima «può ricorrere all'universalismo cognitivo delle leggi naturali e/o sociali» (SUVIN 2009, p. 41), mentre l'epistemologia «individualista e pluralista del *Fantasy* ricorre all'occultismo, alla bizzarria o alla magia» (SUVIN 2009, p. 41): ma il collettivismo di Tolkien – che Suvin individua e di cui finemente sottolinea convergenze e divergenze rispetto alla gran parte del fantasy eroico cui pure l'opera di Tolkien appartiene[12], ma che trascende nel suo limite più vistoso, quello del rifiuto di «ogni lotta superindividuale per il potere» (SUVIN 2009, p. 31) – è un ponte proprio tra l'individualismo del fantasy e l'universalismo della fantascienza. Verso quest'ultima tende anche la possibile iscrizione di parte del fantasy (e quello di Tolkien tra questo) nel novero di quella storia (o realtà) alternativa che costituisce un ricco sottofilone del genere[13]: anche se poi la nuova storia che viene riscritta nel fantasy ricade al di fuori del mondo della necessità contro il quale agisce (e reagisce) la fantascienza. Per dirla ancora con Suvin, «l'era Hyboriana di Howard (*et alii*) o il Poictesme di Cabell o la Terra di Mezzo di Tolkien non sono Storie Alternative nel senso del sottogenere eponimo della Fantascienza, ma Mondi Alternativi che abbandonano la storia e la

società dell'autore chiedendo al nostro tempo sociale di fermarsi e iniziare di nuovo in un altro modo». (SUVIN 2009, p. 25)

Le "storie alternative" offerte da fantasy e fantascienza, tuttavia, sono radicalmente diverse. Come scrive Fredric Jameson, «il materiale medievale, così come la nostalgia Cristiana (o anche Anglicana) particolarmente pronunciata in Tolkien e nei suoi compagni di viaggio o nella serie di Harry Potter, deve essere per prima cosa distinta radicalmente dallo storicismo all'opera nella tradizione della fantascienza, che ruota intorno a una struttura formale determinata da concetti del modo di produzione piuttosto che da quelli religiosi» (JAMESON 2007, p. 58). Se, cioè, le storie alternative della fantascienza si imparentano almeno parzialmente con il grande filone utopico di stampo rinascimentale (che già Suvin in *Metamorphoses of Science Fiction* [1979] individuava come la sorgente della moderna fantascienza), «il fantasy ha in realtà, come genere, maggiori affinità con il contesto medievale piuttosto che con tali forme rinascimentali» (JAMESON 2007, p. 58). Però non tutto il fantasy è uguale e lo stesso Jameson individua nel metodo dialettico applicato dapprima da Hegel al contrasto "razionalismo illuministico – irrazionalismo religioso" e poi affinato da Feuerbach e Marx una piattaforma metodologica per un accostamento di fantasy e fantascienza in cui anche il primo possa esercitare un positivo valore liberatorio e conoscitivo:

«Se la fantascienza è esplorazione di tutte le coercizioni espresse dalla storia stessa – la rete di controfinalità e antidialettica generata dalla stessa produzione umana – allora il fantasy è l'altra faccia della medaglia, una celebrazione del potere creativo dell'uomo e della libertà, che diviene idealistica solo a causa dell'omissione proprio di quelle coercizioni materiali e storiche. La magia, allora, può essere letta non come semplice strumento della trama (come accade, su questo non ho dubbi, nella grande massa della mediocre produzione fantasy), ma piuttosto come figura per un ampliamento dei poteri umani e del loro superamento del limite, la realizzazione per loro tramite di tutto ciò che è latente e virtuale nel fragile organismo umano del presente». (JAMESON 2007, p. 66)

Il modello positivo per Jameson (come anche per lo stesso Suvin, che in seguito gli accosterà anche China Miéville [Cfr. SUVIN 2009, pp. 47-48, nota]) è quello di Ursula K. Le Guin, che in *Earthsea* (cinque romanzi, 1968-2001, più numerosi racconti) «inizia con l'etica e finisce con la storia» (JAMESON 2007, p. 67), percorrendo una strada che unisce «due problemi fondamentali: la questione della storia e il ruolo del binario etico di bene e male» (JAMESON 2007, pp. 66-67). Le Guin stessa a sua volta, nella sua produzione teorica, si sofferma sulle relazioni di fantasy e storia, e lo fa ponendo al centro della propria riflessione l'opera di Tolkien, da una prospettiva che esprime nei suoi confronti un debito tanto affettivo quanto intellettuale e concettuale[14]. *The Staring Eye* (1974), contenuto in *The Language of the Night* (1979), è un appassionato resoconto del suo rapporto di stima e ammirazione nei confronti del *Signore degli Anelli* e una dichiarazione del debito nutrito dall'autrice nei confronti di Tolkien. Tale ammirazione viene eletta a strumento di difesa del fantasy tolkieniano dalle accuse di infantilismo e di escapismo, cui Le Guin oppone una lettura che rivendica la complessità archetipica degli schemi tolkieniani: "la critica ha attaccato Tolkien", scrive Le Guin in *The Child and the Shadow* (1974), "per il suo 'semplicità', la sua divisione degli abitanti della Terra di Mezzo tra buoni e cattivi. E in effetti è questo che fa, e i suoi buoni tendono a essere del tutto buoni, anche se con delle fragilità che fanno tenerezza, mentre i suoi Orchi e gli altri cattivi sono cattivi fino in fondo"[15]; ma se ciò avviene è perché tali divisioni sono solo apparenti, il riflesso di una profonda lacerazione psichica che si ricompone proprio attraverso la costituzione di coppie di opposti:

«Ma [...] se si guarda al racconto come a un viaggio psichico, si vede qualcosa di completamente diverso, e di molto strano. Si vede un gruppo di figure luminose, ciascuna con la propria 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. [...] Frodo e Gollum non sono soltanto due hobbit; sono la stessa persona... e Frodo lo sa. Frodo e Sam sono il lato luminoso, Smeagol-Gollum il lato d'ombra. Alla fine Sam e Smeagol, le figure minori, scompaiono, e restano solo Frodo e Gollum alla fine della lunga cerca. Ed è Frodo il buono che cade, reclamando per sé l'Anello del Potere, ed è Gollum il cattivo che porta a termine la cerca, distruggendo l'anello e se stesso con lui. L'anello, l'archetipo della Funzione Integrativa, creativo-distruttiva, ritorna al vulcano, la fonte eterna di creazione e distruzione, il fuoco primordiale. Quando la si guarda in questo modo, si può dire che sia una storia semplice? Penso di sì. Anche *Edipo re* è una storia semplice. Ma non semplicistica». (LE GUIN 1989, p. 64)

Con Tolkien viene riscattato il genere entro il quale la sua opera s'inscrive. La dimensione introspettiva, individuale, rappresenta il piano di interazione del fantasy tolkieniano con la realtà, e proprio il fantasy come tale sembra il medium più idoneo a rappresentare i conflitti dell'io:

«Che ciò sia narrato nel linguaggio del fantasy non è accidentale, o non avviene perché Tolkien fosse un escapista o perché scrivesse per bambini. È fantasy perché il fantasy è il linguaggio naturale, appropriato per raccontare il viaggio spirituale e la battaglia di bene e male all'interno dell'anima». (LE GUIN 1989, p. 64)

È già molto, anche se il passo successivo è agganciare l'esperienza individuale al flusso condiviso della storia: un'operazione che Le Guin a differenza di Tolkien riesce a compiere fino in fondo, congiungendo il motivo fondante dell'etica (anche per Tolkien fondamentale) con quello di una storia progressiva e tesa verso il futuro, laddove in Tolkien il paradigma storico si forma nel e dal passato, e resta immutabile. Per sintetizzare il concetto ancora una volta con le parole di Jameson, «Tolkien ci offre l'espressione prototipica della sua nostalgia reazionaria per la Cristianità e il mondo medievale, e Le Guin esordisce, simile in questo a molti altri, come sua discepola. Ma il suo modello rurale, una celebrazione nostalgica delle società di un arcaico modello di produzione nativo-americano, cambia direzione dalla Chiesa d'Inghilterra alle politiche dell'imperialismo. Nel frattempo, anche il suo dislocamento del modello di lotta tra Bene e Male viene reso sociale e storicizzato attraverso il femminismo» (JAMESON 2007, pp. 66-67). Il processo di storicizzazione attuato in Le Guin evita che la sua operazione sia solo, o prevalentemente, elegiaca, o che ponga dei modelli assoluti, fuori dal tempo. Un'utopia rivolta al passato è poco più che nostalgia: ed è solo «quando il mondo della magia diviene qualcosa di più della semplice nostalgia, che l'impulso utopico può riapparire in tutta la sua fragilità e vulnerabilità». (JAMESON 2007, pp. 71)

Proprio Le Guin, tuttavia, indica una chiave di sottrazione di Tolkien alla dimensione di puro escapismo attraverso la categoria di ciò che l'autrice americana chiama "stile" e che diviene cifra di superiore realismo e al tempo stesso garantisce al *Signore degli Anelli* autentica sostanza utopica:

«Perché lo stile è di così fondamentale importanza nel fantasy? [...] Io credo che sia perché nel fantasy non c'è altro che la visione del mondo dell'autore. Non c'è una realtà presa a prestito dalla storia, o eventi di attualità, o gente normale che vive a Peyton Place. Non c'è la confortevole matrice del luogo comune da usare al posto dell'immaginazione, per fornire risposte emotive preconfezionate, e per coprire falle e debolezze di ciò che si è creato. C'è solo un oggetto costruito nel vuoto, con ogni giuntura, ogni cucitura e ogni chiodo esposti agli occhi di tutti. Creare ciò che Tolkien chiama "un universo secondario" significa creare un mondo nuovo. Un mondo in cui nessuna voce ha mai parlato prima; dove l'atto del parlare è l'atto della creazione. La sola voce che parla, qui, è la voce del creatore. E ogni parola conta». (LE GUIN 1989, p. 91)

Si torna a Tolkien, si torna al modello della subcreazione. Gli universi secondari possono avere molte forme. Non siamo lontani dalla fantascienza, anche se le specifiche di differenziazione teleologica poste da Suvin (secondo il quale nella fantascienza, a differenza del fantasy, «la lotta

contro il destino può avere successo o fallire [...], ma il suo esito *non è preordinato*»[16]) restano fondamentalmente valide.

Chiudiamo tornando a una nota leggera. Abbiamo parlato di mondi alternativi come possibile nesso, territorio comune a Tolkien e fantascienza. Ed è proprio quest'ultima, che è dopotutto la letteratura dello "if... then", a regalarci anche un Tolkien diverso, iscritto in un'altra categoria della storia: un Tolkien scrittore di fantascienza, uno di quelli veri, dell'Età dell'Oro.

È così che lo immagina Frederik Pohl nel racconto *The Golden Years of Astounding* (1997), in cui il progressista Don Wollheim, aperto a una fantascienza avventurosa e non rigidamente tecnologica, e non John W. Campbell – oltre che politicamente conservatore, un uomo con una concezione ingegneristica e tutto sommato schematica del genere, che fu al centro del grande rinnovamento della fantascienza degli anni Quaranta (l'Età dell'Oro, appunto), ma che lo forgiò secondo le proprie idiosincrasie – è diventato direttore della rivista "Astounding" nel 1937, la sua scuderia è stata "purgata" di autori controversi e/o reazionari come Ron Hubbard o Robert A. Heinlein, Tennessee Williams è diventato uno scrittore di fantascienza, ed è stato reclutato un oscuro professore di Oxford che con la sua *space opera* sfrenata in breve tempo è diventato una stella:

«Nel 1937 Wollheim lesse e apprezzò un breve racconto per bambini; era infarcito di elfi e gnomi di tipo poco convenzionale, ma in questo juvenile che prometteva così poco Wollheim scorse il germe di uno scrittore di fantascienza potenzialmente di primo piano. Il professore di Oxford rispose prontamente all'invito di Wollheim di scrivere per Astounding e accettò di buon grado i suoi suggerimenti editoriali. Il risultato iniziò ad apparire nel 1942, con il primo di una serie di racconti lunghi ambientati sul "Mondo di Mezzo" del pianeta Saturno. Da un punto di vista scientifico, questi racconti del "Mondo di Mezzo" erano alquanto discutibili perfino nel 1942 (e lo sono oltremodo adesso che abbiamo scoperto oltre ogni ombra di dubbio che Saturno non possiede un terreno solido), ma i loro dettagli immaginati con tanta magnifica accuratezza e le toccanti affermazioni di virtù quali bontà e lealtà diedero a ciascuno di essi il primo posto nella classifica dello "Analitical Laboratory" di Astounding. La loro popolarità perdurò così a lungo che persino gli editori di libri rilegati, in passato apertamente ostili alla fantascienza di ogni tipo, compresero presto che essi offrivano una nuova categoria commerciale d'importante attrattiva, e così quei racconti furono di lì a poco raccolti nel famoso romanzo *The Lord of Rings of Saturn*, che fece esplodere la fama indelebile di John R. R. Tolkien». (POHL 1996, p. 20)

Siamo fuori della storia, e al tempo stesso le siamo dentro, e come sempre il gioco è molto serio.

Bibliografia

ALDISS BRIAN W., *A Robot Tended Your Demains*, in *The Detached Retina. Aspects of SF and Fantasy*, Syracuse University Press, Syracuse 1995

ALDISS BRIAN W., *The Pale Shadow of Science*, Serconia, Seattle 1985

ASIMOV ISAAC, I, Asimov. A Memoir, Bantam Books, New York-Toronto-Sydney-London-Auckland 1994

ASIMOV ISAAC, Mancato assassinio, in *Dodici casi per i vedovi neri*, trad. di Wanda Ballin e Elisabetta Zani, Minimum fax, Roma 2007, p. 127.

ASIMOV ISAAC, Su Tolkien e altre cose, in Isaac Asimov e Martin H. Greenberg (a cura di), *Le fasi del caos*, trad. di Piero Anselmi, Mondadori, Milano 1993

- BALLARD JAMES G., *Fine millennio: istruzioni per l'uso*, Baldini & Castoldi, Milano 1999
- BEN-YEHUDA NACHMAN, *Deviance and Moral Boundaries. Witchcraft, the Occult, Science Fiction, Deviant Sciences and Scientists*, University of Chicago Press, Chicago 1985
- CLUTE JOHN, *Tolkien*, in CLUTE JOHN & NICHOLS PETER, *The Encyclopedia of Science Fiction*, St. Martin's Griffin, New York 1995
- MATHEWS RICHARD, *Fantasy. The Liberation of Imagination*, Routledge, New York-London 2002
- DROUT MICHAEL D. C. (ed.), *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, Routledge, London 2013
- JAMESON FREDRIC, *The Desire Called Utopia*, in *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, London – New York 2007
- LE GUIN URSULA K., *The Child and the Shadow*, in *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*, Harper Collins, New York 1989
- POHL FREDERIK, *The Golden Years of Astounding*, in Mike Resnick, Patrick Nielsen Hayden (ed.), *Alternate Skiffy*, Wildside Press, Berkeley Highs, Nj 1996
- RESNICK MIKE, HAYDEN PATRICK NIELSEN (ed.), *Alternate Skiffy*, Wildside Press, Berkeley Highs, NJ 1996
- SUVIN DARKO, *Discorrendo del significato di Fantasy o 'narrativa fantastica'*, in «Contemporanea», 7, 2009
- *Victorian Science Fiction in the UK*, Hall, Boston 1983

Opere di Tolkien citate

Letters of J.R.R. Tolkien, a selection edited by Humphrey Carpenter with the assistance of Christopher Tolkien, Allen & Unwin, London 1981

[1]«As for the story itself, “it’s really super science fiction”, declared Naomi Mitchison after reading the first part, *The Fellowship of the Ring*», in *FR*, rivolto di copertina.

[2]Il testo di Tolkien avrebbe dovuto intitolarsi *The Lost Road*, e in una prima stesura fu inviato in visione all’editore Allen & Unwin nel novembre 1937, ma ricevette un giudizio negativo e fu abbandonato. Cfr. CARPENTER HUMPHREY, *J. R. R. Tolkien, a Biography*, George Allen & Unwin, London 1977, pp. 170-1.

[3]Cfr. OBERHELMAN DAVID D., *Textual History: Errors and Emendations*, in DROUT MICHAEL D. C. (ed.), *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, Routledge, London 2013, p. 641; e Ace Books Controversy, in HAMMOND WAYNE G., SCULL CHRISTINA, Tolkien J. R. R., *The J. R. R. Tolkien Companion and Guide. Volume 2: Reader’s Guide*, Part 1, HarperCollins, London 2017, pp. 1-7.

[4]Nella lettera Tolkien discute con i Plimmer i contenuti e le condizioni per un'intervista, che si svolgerà poi il 30 novembre di quell'anno e uscirà in forma di articolo per il «Daily Telegraph» del 22 marzo 1968 con il titolo *The Man Who Understands Hobbits*.

[5] https://www.reddit.com/r/tolkienfans/comments/33zhrq/tolkienish_scifi/, (consultato il 15 luglio 2019).

[6]«Heroic Fantasy. There may be a useful distinction between HF and Sword and Sorcery, but no one has yet made it. The term itself – like Dark Fantasy, often used as an “up-market” term for Horror – was almost certainly coined in an attempt to avoid the garishness of the S&S tag. This seems an inadequate reason to adopt a term which might seem synonymous with Epic Fantasy (itself a term little used in this encyclopedia, and for similar reasons). A term like Hero Fantasy might be more arguable, because a central thread in any analysis of S&S is the understanding that it is a kind of Genre Fantasy which features a Hero. In this encyclopedia, the term Sword and Sorcery, being familiar and self-evident, appears often; the type of fantasy of which S&S is a facet is neologically referred to as Adventurer Fantasy». CLUTE JOHN; GRANT JOHN, *Encyclopedia of Fantasy*, St. Martin's Griffin, New York 1995, p. 464.

[7]Originariamente in “Time-Out”, 1977. Ed. it.: *Hobbit nello spazio*, in BALLARD JAMES G., *Fine millennio: istruzioni per l'uso*, Baldini & Castoldi, Milano 1999, pp. 28-32. Che Star Wars abbia aperto una “via tolkieniana alla fantascienza è argomento ricorrente, e non in senso positivo. Scrive ad esempio Aldiss nel 1985: «The awful victories of The Lord of Rings, Star Wars and Star Trek have brought – well, not actually respectability, but instant Whip formulas to sf. The product is blander. It has to be immediately acceptable to many palates, most of them prepubertal» (ALDISS BRIAN W., *The Pale Shadow of Science*, Serconia, Seattle 1985, pp. 108-109).

[8]Al romanzo originale, intitolato appunto *Hyperion* (1989), seguirono i tre successivi (*The Fall of Hyperion*, 1990; *Endymion*, 1995; e *The Rise of Endymion*, 1997) che formano insieme il cosiddetto “Ciclo di Hyperion”.

[9]Undici romanzi più alcuni racconti, scritti tra il 1987 (*Consider Phlebas*) e il 2012 (*The Hydrogen Sonata*), ambientati in un futuro distante in cui la civiltà umana si è diffusa nell'universo, raggiungendo alte vette di conoscenza e di benessere materiale.

[10]Formata dai romanzi *Neuromancer* (1984), *Count Zero* (1986) e *Mona Lisa Overdrive* (1988), ambientati nello stesso futuro prossimo tecnologicamente avanzato e dominato dalla cultura digitale.

[11]Il ciclo comprende cinque racconti e un romanzo, pubblicati tra il 1982 e il 1985, e copre un arco di tempo di circa 350 anni, tra il 2200 e il 2550, in cui una postumanità potenziata geneticamente e ciberneticamente si è diffusa nel sistema solare.

[12]Suvin scrive: «Dal concilio di Trento, se non fin da Costantino, l'ideologia cattolica è preminentemente un collettivismo provvidenziale conservatore: la storia dell'intera specie umana ha un senso preordinato con un lieto fine, quello che Tolkien ha chiamato ‘eucatastrofe’. Ci sono aspetti ammirevoli nella grandiosa piega di tale storia e, al meglio nella bellezza incarnata che lega tutte le creature naturali (incluse le immaginarie) e che Tolkien possedeva in non piccola misura» (Ivi, p. 26). In Tolkien sembra esserci tuttavia un aspetto ideologico, conservativo nel nome di una «polarizzazione in cui tutta l'industria è nella provincia di Sauron e Saruman, mentre il polo positivo è un ‘blocco storico’ alla maniera di Disraeli la cui legittimità proviene dalla discendenza

dinastica degli antichi governanti, proprietari di greggi e di terre, rinnovata dal battesimo di carne e sangue (Aragorn) e alleata ai piccoli uomini (Frodo) contro gli emergenti predoni moderni» (Ivi, pp. 26-27). È questo aspetto che prevale su quello più aereo della grazia, potenzialmente più trasgressivo, addirittura con semi di evoluzione anticapitalista, che perde tuttavia vigore quando, con Sauron, «il potere industriale» viene «codificato come magico» (Ivi, p. 27).

[13]Suvin definisce la storia alternativa come «that form of SF in which an alternative locus (in space, time, etc.) that shares the material and causal verisimilitude of the writer's world is used to articulate different possible solutions of societal problems, those problems being of sufficient importance to require an alteration in the overall history of the narrated world» (SUVIN DARKO, *Victorian Science Fiction in the UK*, Hall, Boston 1983, pp. 394-395).

[14]Su Tolkien e Le Guin, Cfr. MATHEWS RICHARD, *Fantasy. The Liberation of Imagination*, Routledge, New York and London 2002 [1997], pp. 135-142. Matthews sostiene che «Le Guin consciously builds on the techniques and characteristics of fantasy Tolkien established» (p. 136), anche se il modello utopico di Le Guin è legato al presente e al futuro, non al passato, e tende all'unità, non al contrasto come quello tolkieniano, «a splintered world of loss, of separate peoples forever fragmented and divorced from a once perfect, harmonious creation» (Ivi, p. 138).

[15]LE GUIN URSULA K., *The Child and the Shadow*, in *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*, Harper Collins, New York 1989, pp. 63-64.

[16]SUVIN DARKO, *Discorrendo del significato di Fantasy o 'narrativa fantastica'*, cit., p. 38. Suvin continua: «La norma per un protagonista in un Fantasy Horror è che deve fare una fine raccapricciante e in un racconto 'eroico' vincere eroicamente: la trama della fantascienza, invece, apre il ciclo chiuso, mitico» (Ivi).