

**LA NARRATIVA *FANTASY* TRA MODERNITÀ E MEDIOEVO:
DAL *SIGNORE DEGLI ANELLI* AL *TRONO DI SPADE***

Sappiamo che, intorno alla metà dell'Ottocento, intellettuali e poeti come William Morris iniziarono a riscoprire stili artistici e opere letterarie provenienti dai cosiddetti "secoli bui". Fu un fenomeno straordinario, che caratterizzò un po' tutta l'Europa nella stagione romantica e che favorì, negli anni successivi, lo studio sistematico non solo delle opere di Dante o di Chaucer, ma anche dei *romances* scritti in antico francese e delle saghe nordiche. Da allora, il Medioevo ha continuato a esercitare un fascino duraturo che, dagli ambienti accademici, si è poi esteso pian piano anche alla letteratura, dando vita, anche in tempi recenti, a molteplici *revival* dell'Età di Mezzo. Si tratta di un fenomeno non solo letterario che include varie espressioni artistiche e di intrattenimento (miniature, videogiochi, giochi da tavolo e di ruolo) che sono spesso inserite nell'ampia categoria dei medievalismi e che dagli specialisti del Medioevo sono di solito liquidate, in modo assai sbrigativo, quali stravaganze ingenue e sottoculturali. Queste manifestazioni, che solo apparentemente contrastano con lo sviluppo ipertecnologico caratteristico dei paesi occidentali (ma in realtà sono ad esso complementari), si sono affermati nella cultura di massa con

grande evidenza a cavallo del nuovo millennio. È proprio in questo periodo, infatti, che ottengono un vasto successo di pubblico alcune produzioni cinematografiche medievalescenti, nelle quali accanto a figure sociali storicamente fondate, come re e nobili cavalieri, trovano spazio creature fantastiche come nani, maghi, draghi ed elfi. Queste produzioni presentano spesso un'interessante origine letteraria, costituita da romanzi inseriti in quell'articolato filone letterario solitamente definito *fantasy*, un tipo di narrativa nella quale in un sostrato storico sono innestati elementi epici, avventurosi oppure decisamente sovranaturali.

Gli esempi più noti di questo genere ibrido sono probabilmente i romanzi creati da due illustri accademici inglesi uniti da stima e amicizia: Clive Staples Lewis, autore delle *Cronache di Narnia*, e John Ronald Reuel Tolkien, inventore della saga del *Signore degli Anelli*. Tra le affinità manifestate da questi due appassionati studiosi del Medioevo, vi è senz'altro la capacità di scrivere storie fruibili da chiunque: una dote all'origine di un vasto e duraturo successo ottenuto in Occidente a partire dalla metà degli anni Sessanta del Novecento. Ma, in questa sede, ci interessa concentrarci su un'altra caratteristica comune ai due amici: la loro peculiare concezione del Medioevo. Si tratta infatti di un Medioevo considerato non tanto come una semplice età storica, bensì come un

quadro di riferimento epistemologico e valoriale. Infatti, i due non sono attratti solo dal codice cortese o dall'etica cavalleresca dell'Età di Mezzo, ma anche da quella fede cristiana che caratterizzò la cultura medievale.

È infatti risaputo quanto Lewis e Tolkien fossero animati entrambi da una profonda sensibilità religiosa; ma qui ci interessa soprattutto sottolineare come la sincera adesione al cattolicesimo del secondo, benché non venga mai esplicitata nei romanzi, abbia profondamente condizionato il suo lavoro di scrittura. Di certo, infatti, l'autore de *Lo hobbit* considerava il libero arbitrio un problema centrale all'interno dello schema morale sotteso alle sue opere più celebri. Il problema della caduta umana è d'altra parte connesso a quello riguardante la responsabilità morale della libertà di scelta; ma tale scelta è pattuibile solo tramite un processo di conoscenza. Proprio per questo, per esempio, il mago Gandalf racconta a Frodo la storia dell'anello, per stimolarlo alla *quest* (inchiesta) che innerva la trama de *Il signore degli Anelli*.

Di natura etico-religiosa risulta poi anche il senso della gerarchia che Tolkien immette nella coscienza dei propri eroi. La gerarchia dei rapporti tra individui rispecchia un ordine dell'universo, un ordine che trascende la storia. Non per nulla, alla fine del libro *The Lord of the Rings* troviamo la riaffermazione dell'armonia perduta nella Terra di Mezzo (il

paese di *Middle-earth*), dopo il superamento di tutte le difficoltà inerenti alla restaurazione dell'ordine perduto. Sauron, infatti, rappresenta il tentativo di instaurare una gerarchia totalitaria ad opera di un feroce tiranno che desidera sottomettere la comunità dei viventi all'unica volontà del dominatore. A tal proposito, va tenuto presente che, sebbene la società ideale configurata da Tolkien non si presenti affatto come egitaria, i personaggi che attraversano la Terra di Mezzo appaiono singolarmente liberi, pur rispettando un ordine sociale strutturato secondo un modello monarchico di stampo medievale. Il rapporto tra ordine e monarchia si articola in modo biunivoco: se per un verso sembra eticamente giusto che un re dotato di ogni virtù conquisti il potere e ristabilisca la pace e l'armonia sociale, per un altro l'ascesa al trono non appare tanto la ricompensa personale dell'eroe quanto l'affermazione di quell'ordine naturale che il male aveva temporaneamente sovvertito.

Di certo, un profondo senso morale impregna di sé Aragorn, che ci appare come la quintessenza del campione medievale: un valoroso guerriero di stirpe reale beneficiato, per di più, dall'amore della bellissima Arwen¹. Proprio in virtù di queste caratteristiche Aragorn appare profondamente differente dalla maggior parte dei protagonisti "senza qualità" che pullulano nei grandi romanzi europei del

Novecento: basti pensare agli anti-eroi di Musil, Proust e Kafka oppure, per rimanere in Italia, agli inetti al centro delle opere di Svevo e Pirandello.

Non tutti gli eroi tolkeniani appaiono però senza macchia e senza paura. Va detto, per esempio, che il Bilbo dello *Hobbit* non è spontaneamente un eroe, o almeno non lo è per sua naturale inclinazione: occorre l'intervento di Gandalf per costringerlo alla *quest* (inchiesta); e ci vogliono la malizia e la prepotenza dei Nani per indurlo a compiere azioni rischiose. Per quanto guidato dalla figura paterna del mago e, in seguito, manifestamente aiutato dal potere magico dell'invisibilità concessa dall'anello magico, Bilbo acquisisce gradualmente coscienza delle sue risorse e possibilità, proprio come i più tipici eroi medievali e, alla pari di loro, si ritrova a compiere imprese leggendarie contro un soverchiante numero di nemici. Bilbo Baggins, tuttavia, non è un eroe narcisista e autocratico, ma è un eroe che, senza rinunciare all'umiltà, si fa promotore dei più autentici valori morali della cavalleria: coraggio, lealtà e rispetto sacrale dell'amicizia.

Il nipote di Bilbo, Frodo Baggins, ha un profilo epico molto più articolato e complesso, oltre che un'impresa da compiere assai più impegnativa. L'anello magico trovato da Bilbo diviene, una volta ereditato da Frodo, l'*Anello* per antonomasia: l'anello capace di

annientare tutti gli altri anelli magici posseduti dagli Uomini e dagli Elfi. Frodo sa bene di non poter utilizzare l'anello contro il malvagio Sauron, perché esso non contiene un potere buono, bensì il medesimo potere del suo creatore. Tale terrificante potere potrà essere annientato solo se l'anello verrà distrutto nel luogo in cui è stato forgiato. Allora Frodo prende la decisione di procedere da solo verso Mordor senza il mago e il cavaliere, assumendosi finalmente una responsabilità verso i suoi amici e verso se stesso. Ma deve superare un'ultima prova, il tradimento di Gollum, la creatura di cui si fidava. Così, ingannato da Gollum, finisce per essere morso da un ragno gigante; catturato dagli orchi, viene deriso e spogliato assumendo in questi frangenti una connotazione quasi cristologica. L'eroe non soccombe, ma subisce fallimenti e umiliazioni fino alla conclusione dell'avventura intrapresa, in modo assai differente da quanto avviene nei romanzi cortesi, anch'essi fitti di eventi magico-meravigliosi, attribuiti a Chrétien de Troyes o ad altri autori di romanzi cavallereschi.

Frodo infatti non possiede la statura fisica e morale dell'eroe delle leggende medievali tanto amate da Tolkien; è un eroe del tutto particolare, un eroe che non realizza il proprio percorso di perfezionamento attraverso una *quest* dalla connotazione mistica come quella per raggiungere il Santo Graal; né afferma la propria individualità

in rapporto a una determinata comunità tribale, e neppure in rapporto all'altro-da-sé per antonomasia, cioè la donna amata. La consapevolezza di sé come individuo si rafforza piuttosto in Frodo nella lotta morale contro il potere dell'anello. Si tratta di una lotta tutta interiore, ben diversa dalle battaglie combattute dagli eroici cavalieri delle *chansons de geste* elaborate dai poeti medievali e, successivamente, riprese e valorizzate dalla cultura romantica.

In altre parole, l'eroe di Tolkien è un eroe solitario, che propende per l'isolamento proprio quando la battaglia cosmica tra Bene e Male richiederebbe la massima compattezza per conseguire la vittoria. Frodo può apparire così come un eroe tragico, una specie di re ferito che, nel suo isolamento, è incaricato di tramandare con le sue memorie gli avvenimenti di cui è stato partecipe. Nell'ultimo atto della storia troviamo la partenza di Frodo verso la tanto agognata riunione sovranaturale, e il finale della sua *quest* sembrerebbe relegare in secondo piano quelle identità individuali e sociali che non è mai riuscito a realizzare completamente. Per questa ragione, ha scritto Claudia Corti, «la sua vera, autentica identità parrebbe solo quella *autoriale*: la figura dello scrittore, dell'artista, che crea dalle proprie sofferenze una parola immortale»².

Ma, a ben vedere, la questione dell'autorialità in Tolkien si presta

anche a letture antitetiche; letture in contrasto con l'idea, tutta moderna, dell'unicità dell'autore. Mi riferisco a quanto teorizzato recentemente da un membro del collettivo Wu Ming, il quale ha sottolineato con validi argomenti la rilevanza della co-autorialità nella poetica tolkeniana. Nel saggio intitolato *Difendere la Terra di Mezzogio*³, Federico Guglielmi (noto con lo pseudonimo di Wu Ming 4) ci segnala, tra l'altro, un dato interessante: le fonti letterarie studiate da Tolkien nel corso della sua carriera accademica, cioè i più celebri poemi medievali inglesi, hanno in comune il fatto di non essere riconducibili a un autore preciso. Ciò è vero tanto per il *Beowulf* quanto per *La battaglia di Maldon*, oppure per *Sir Gawain e il Cavaliere verde*, nonostante queste opere siano state composte in epoche diverse e appartengano a fasi distinte della storia linguistica anglosassone. Tuttavia, tutte queste storie sono state trasmesse e rielaborate dal corrispettivo medievale degli aedi preclassici, cioè i giullari e i trovatori. Neppure quanti decisero di mettere per iscritto quel *corpus* di storie e di apporre il proprio nome all'opera, come nel caso di Chrétien de Troyes, potevano pensare di attribuirsi interamente la paternità dal momento che quelle storie circolavano in Europa da secoli⁴.

La letteratura che Tolkien studiava era dunque una letteratura basata sulla co-autorialità, prodotta tramite il passaggio del testimone nel corso

del tempo e, per ricombinazione, da parte del singolo cantore. Tolkien stesso, come appare dalle sue lettere, tendeva a considerarsi una sorta di collettore di poemi e leggende. In sostanza, più che un inventore o un demiurgo di un mondo immaginario, si vedeva come un artista che registrava storie tramandate da un passato mitico-storico. Ed è del tutto evidente che una tale concezione della letteratura, strettamente legata a una dimensione comunitaria, si discosta radicalmente da quella che è andata affermandosi nel corso degli ultimi trecento anni. L'idea contemporanea di letteratura si basa, infatti, su due figure legate da un rapporto profondamente asimmetrico: il lettore che legge e giudica l'opera, e l'autore che esprime individualmente il proprio genio creativo⁵.

Ma cosa rimane al giorno d'oggi di queste scelte controcorrente (sia a livello narratologico sia valoriale) che caratterizzano la prosa tolkieniana? Ben poco verrebbe da dire pensando al ciclo di romanzi pubblicati tra la fine del XX secolo e l'inizio del XXI da un appassionato lettore di Tolkien: quel George Raymond Richard Martin noto soprattutto per il bestseller da cui è tratta la serie televisiva il *Trono di Spade*⁶. Anche nelle storie dello scrittore americano troviamo, per esempio, lo scontro tra forze opposte tipica della letteratura *fantasy*. Ma se nell'opera di Tolkien è presente una netta divisione tra le forze del bene e quelle del male, i



ANTONIO CAVICCHIONI, *TODAY'S EMPIRE, TOMORROW'S ASHES* N°6, 2014

personaggi di Martin manifestano tutti una irriducibile ambiguità morale: non ci sono buoni e cattivi, ma solo individui più o meno ligi all'onore e altri disposti a tutto per raggiungere i propri fini. Mentre il *Signore degli Anelli* è la storia di una squadra, di una Compagnia che coopera per distruggere l'Unico Anello, nelle storie create da Martin ogni personaggio si trova a combattere la propria battaglia personale.

Inoltre, le ricchezze contano poco per i personaggi di Tolkien e i soldi sono menzionati prevalentemente con intenti comici, come nel

caso dell'insolita passione dei nani per l'oro. Nei libri di Martin, al contrario, la lotta per il potere è invece un gioco spietato tra esponenti di nobili casate, che si muovono come anti-eroi disposti a tutto pur di far prevalere le proprie ambizioni individuali intorno al Trono di Spade. Nel mondo di Martin troviamo poi elementi magici, ma in misura molto minore che in Tolkien; e in più, nelle guerre tra le casate dei Sette Regni, troviamo un tasso di orrore e brutalità (stupri e delitti efferati) del tutto assente nella Terra di Mezzo. In una scena che descrive un improvviso tumulto urbano contro i Lannister, all'interno del libro secondo delle *“Cronache del ghiaccio e del fuoco”*, troviamo:

«In cima alla lista del massacro c'era l'Alto Sacerdote, fatto letteralmente a pezzi mentre invocava la misericordia dei suoi dei. [...] Ser Preston era stato accoltellato e accettato con tale ferocia da venire ridotto a una carcassa marrone e porpora dalla testa ai piedi. [...] Lollys, la figlia di lady Tanda, aveva ceduto la propria virginale virtù a una cinquantina di dementi nel vicolo dietro il negozio di un tintore.»⁷

Sarebbero dunque le scene forti e lo stile iperrealistico il segreto del grande successo della saga creata da Martin? Certo, è innegabile che

questi elementi abbiano una grande rilevanza, tanto più se pensiamo alla trasposizione televisiva intitolata *Games of Trone*. Lo confermerebbero inoltre le dichiarazioni rilasciate da Martin in svariate interviste, nelle quali lo scrittore afferma che lo scopo del suo lavoro letterario sarebbe solo quello di divertire il lettore. Ma tutto ciò non significa che le sue opere siano prive di una specifica visione del mondo e dei rapporti personali. La spregiudicatezza e l'indifferentismo in campo morale che caratterizzano i suoi personaggi sono infatti distanti anni luce dall'intrinseca bontà manifestata da esseri apparentemente insignificanti come gli hobbit tolkieniani; ma proprio questi tratti amorali possono suscitare una sorta di rispecchiamento compiaciuto in tanti *fans*, persuasi, come l'autore, che non siano più credibili e sostenibili sistemi valoriali assoluti. Sarebbe inoltre sbagliato sottovalutare l'impatto emotivo ottenuto dall'insistente presenza di scene a base di sesso e violenza nella complessa trama costruita da Martin; mentre in Tolkien, come abbiamo visto, trovavano spazio solo casti dialoghi tra innamorati come quelli tra il valoroso Aragorn e la bella principessa elfica Arwen.

Va detto, a onor di verità, che le storie piccanti fin dal Medioevo (si pensi per esempio al *Decameron*) hanno sempre attirato una vasta platea di lettori e lettrici; ma in questo caso, per la ricercata crudezza dei

particolari, siamo di fronte a qualcosa di diverso, da collegare piuttosto a un lungo processo, nato in epoca moderna, che Foucault definì la «trasposizione in discorso del sesso»⁸. Secondo il filosofo francese sarebbe infatti solo dopo il Medioevo che si affermerebbe il bisogno di esporre, senza alcuna omissione, i fatti riguardanti la vita sessuale. Si pensi, per esempio, alla letteratura scandalosa dei libertini come il marchese De Sade, nella quale è presente in modo esemplare la contraddizione moderna del parlare nei minimi dettagli di sesso facendolo passare, al contempo, per un discorso destinato a rimanere segreto. Parafrasando Foucault, si può affermare che questo aumento esponenziale dei discorsi sulla sessualità ha finito per determinare in tempi recenti una sorta di imperativo alla sessualità, presentando il sesso come un elemento pervasivo e desiderabile in ogni tempo e in ogni contesto, anche quelli improbabili dei libri *fantasy*. Una letteratura che, da Tolkien fino a Martin, ha continuato a prediligere scenari latamente medievali (come da tradizione ottocentesca) e che, proprio per questo, si può interpretare anche come una risposta alla crisi dell'idea di progresso nel segno dell'evasione in un altrove spazio-temporale di matrice romantica. Una letteratura che, benché non vada mai sottovalutata la sua componente di prodotto commerciale, anche grazie ai suoi stereotipi medievaleggianti è diventata il genere letterario più diffuso in Occidente

e, proprio per questo, offre preziose chiavi di lettura per comprendere meglio la società di massa contemporanea⁹.

ANDREA MARCONI

¹ Cfr. V. FLIEGER, *A question of Time: J.R.R. Tolkien's Road to Faërie*, Kent State University Press, Kent (Ohio) 1997, *passim*.

² Vedi C. CORTI, *Dal Medioevale al Medievalismo: la nostalgia moderna del passato (W. Morris, C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien)*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*, vol. IV, *L'attualizzazione del testo*, a cura di P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, Salerno Editrice, Roma 2004, pp. 247-272, p. 270.

³ Cfr. WU MING 4, *Difendere la terra di mezzo. Scritti su J.R.R. Tolkien*, Odoia Bologna 2013.

⁴ Il parallelo con gli aedi non è casuale: ormai da tempo le ipotesi storiche su Omero si orientano sull'idea che dietro quella firma si nasconda ben più di un poeta o, addirittura, possa sottendere l'arte poetica di un'intera cultura nel passaggio dall'oralità alla scrittura: cfr. C.O. PAVESE, *Un rapsodo chiamato Omero*, in *Opuscula Selecta*, a cura di A. Camerotto – E. Fabbro, Padova 2007, pp. 53-62.

⁵ Sulla distanza tra lettore e autore nell'ideologia letteraria contemporanea, cfr. R. BARTHES, *S/Z*, Einaudi, Torino 1973, p. 10 e sgg.

⁶ Per l'edizione completa vedi G.R.R. MARTIN, *Le cronache del ghiaccio e del fuoco*, voll. I-XI, Mondadori, Milano 1996-2012.

⁷ G.R.R. MARTIN, *Il Regno dei lupi e la regina dei draghi*, Mondadori, Milano 2012, pp. 574-575.

⁸ M. FOUCAULT, *La volontà di sapere. Storia della sessualità*, vol. I, Feltrinelli, Milano 2001, p. 22.

⁹ Cfr. T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *Medioevo militante*, Einaudi, Torino 2011, pp. 98 sgg.