



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

“The Language of the Night”.
Ursula K. Le Guin e la narrativa di
immaginazione come dispositivo di
liberazione del soggetto

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureanda
Claudia Berardelli
n° matr.2020565 / LMFIM

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Introduzione	p. 5
Capitolo I. Ursula K Le Guin e il potere dell'immaginazione	
Ursula K. Le Guin e la <i>speculative fiction</i>	p. 15
«Why Are Americans Afraid of Dragons?»	p. 22
Le Guin e Northrop Frye	p. 34
L'esercizio dell'immaginazione	p. 40
Capitolo II. La letteratura e il mito	
Scrittura sacra e scrittura secolare	p. 49
Dal mito al <i>romance</i>	p. 56
Gli archetipi e l'inconscio collettivo	p. 65
La metafora della compostiera	p. 75
Metamorfosi e riusi del mito	p. 81
Capitolo III. <i>The Left Hand of Darkness</i>	
L'incontro con la fantascienza	p. 95
«The truth is a matter of the imagination»	p. 102
Osservare e partecipare	p. 108
Le Pratiche rituali	p. 114
Mito, tecnologia e dilemma morale	p. 119
<i>Thought experiment</i> : «Is Gender Necessary? (Redux)»	p. 125
Therem e Genly: l'incontro con l'alterità	p. 135
Capitolo IV. <i>Earthsea</i> e la liberazione del soggetto	
<i>Earthsea</i> e la tradizione <i>fantasy</i>	p. 144
L'artista come <i>trickster</i>	p. 152
Il Linguaggio della Creazione	p. 165
Il «consumo metabolico» di rappresentazioni	p. 174
La revisione del mito dell'eroe	p. 185
L'incontro con l'alterità: i draghi di <i>Earthsea</i>	p. 200
Bibliografia	p. 215

Those who refuse to listen to dragons are probably doomed to spend their lives acting out the nightmares of politicians. We like to think we live in daylight, but half the world is always dark; and fantasy, like poetry, speaks the language of the night.

U.K. Le Guin

Introduzione

Increasingly I have felt that the act of writing is itself translating, or more like translating than it is like anything else. What is the other text, the original? I have no answer. I suppose it is the source, the deep sea where ideas swim [...] In translating you have a text of words to work from; in composing or creating you don't; you have a text that is not words, and you find the words.

U.K. Le Guin, *Dancing at the Edge of the World* (1989)

Questo studio si propone di analizzare la produzione e la teoria creativa di Ursula K. Le Guin (1929-2018), scrittrice americana attiva tra gli anni '70 del secolo XX e la morte, avvenuta nel 2018. Conosciuta principalmente per la sua scrittura di immaginazione, che si esprime soprattutto nei generi della fantascienza e del *fantasy*, Le Guin sviluppa una personale teoria creativa che la avvicina alle riflessioni del critico canadese Northrop Frye (1912-1991). Per entrambi, infatti, l'esperienza letteraria non può essere ridotta a una fuga dalla realtà, a un'intenzione escapistica, ma, antropologicamente, costituisce uno dei mezzi principali attraverso cui l'essere umano tenta di comprendere e costruire il mondo, sé stesso, il proprio modo di vivere e le proprie relazioni con sé stesso e con l'alterità: «I think the imagination is the single most useful tool mankind possesses. It beats the opposable thumb. I can imagine living without my thumbs, but not without my imagination»¹, scrive Le Guin. Per entrambi, le storie di immaginazioni sono, quindi, un mezzo fondamentale attraverso cui l'essere umano può immaginare sé stesso e la propria comunità ideale e, quindi, crescere e costruire quella che Frye chiama civiltà e Le Guin comunità, una casa per l'essere umano: «In literature, we discover the world that our imaginations have already constructed»².

¹ U.K. Le Guin, *The Operating Instructions*, in Ead., *The Wave in the Mind*, Shambala, Boston, 2004, p. 206.

² N. Frye, *Introduction*, in A.A. Lee-H. Lee, *Circles of Stories*, supervisory editor N. Frye, general editor W.T. Jewkes, New York, Harcourt Brace, 2 vols., 1972, p. X, citato in N. Frye, *Maps and Territories*, in A. Lombardo (ed.), *Ritratto di Northrop Frye*, Bulzoni, Roma, 1989, p. 37.

Questo perché la letteratura e l'immaginazione, per Frye come per Le Guin, hanno a che fare con quelli che sono i bisogni primari dell'essere umano: «I see the producer of literature as the spokesman for what I have come to call primary concern, the human preoccupation with such things as food, sex, happiness, and freedom. Human life being what it is, literature is concerned mainly with the anxieties and frustrations about not getting such things»³. Per Le Guin, uno dei modi attraverso cui l'essere umano risponde ai suoi bisogni primari è la comunità:

Human beings have always joined in groups to imagine how best to live and help one another carry out the plan. The essential function of human community is to arrive at some agreement on what we need, what life ought to be, what we want our children to learn, and then collaborate in learning and teaching so that we and they can go on the way we think is the right way⁴.

E, per creare comunità, uno degli strumenti più efficaci della mente umana sono proprio le storie di immaginazione: «Through story every culture defines itself and teach his children how to be people and members of their people»⁵.

Ad avvicinare le visioni della scrittrice e del critico, inoltre, è la consapevolezza che le storie di immaginazione non rispondono esclusivamente al mondo della coscienza, ma anche al mondo dell'inconscio. Deriva da ciò l'interesse per la psicologia junghiana: entrambi, infatti, trovano nell'individuazione degli archetipi psicologici e dell'inconscio collettivo, un terreno fertile in cui coltivare le proprie personali riflessioni. Il processo dell'individuazione descritto da Jung, infatti, diviene per Frye modello per illustrare la crescita del lettore nel suo progressivo incontro con la letteratura e, soprattutto, con i classici, e, per Le Guin, la descrizione di un viaggio interiore verso la conoscenza del sé e delle strutture che informano, in modo sotterraneo, la mente e che trova nel *fantasy* il suo più appropriato genere di espressione. Questo perché nel *fantasy*, discendente dei miti e delle leggende popolari che trovano espressione nel genere del *romance* studiato da Frye, miti e archetipi si mostrano con più immediatezza e, quindi, riconoscibilità e potenza espressiva. Frye e Le Guin, infatti, condividono un'idea romantica della

³ N. Frye, *Maps and Territories*, in A. Lombardo (ed.), *Ritratto di Northrop Frye*, cit., p. 13.

⁴ U.K. Le Guin, *The Operating Instructions*, in Ead., *The Wave in the Mind*, cit., p. 208.

⁵ Ivi, p. 207.

letteratura e, come scrive Paola Colaiacomo: «non dobbiamo dimenticare che i romantici [...] sentono la lettura come una attività di teatralizzazione interiore di ciò che si presenta come “solo” scritto»⁶.

Laddove il *fantasy* permette all'individuo di confrontarsi con la propria interiorità, la fantascienza svolge un compito analogo nei confronti della società sfruttando i concetti dell'antropologia culturale: dramatizzando un incontro con l'alterità e con l'altrove, attraverso l'immaginazione di società e culture alternative in relazione complessa con la società reale, essa fornisce la possibilità di ragionare in maniera critica riguardo a quest'ultima, relativizzando pratiche sociali o modi di pensare che vengono comunemente accettati. Nelle parole di Le Guin:

In our time of huge populations exposed continuously to reproduced voices, images, and words used for commercial and political profit, there are too many people who want to and can invent us, own us, shape and control us through seductive and powerful media. It's a lot to ask of a child to find a way through all that, alone. Nobody can do anything very much, really, alone. What a child needs, what we all need, is to find some other people who have imagined life along lines that make sense and allow some freedom, and listen to them. Not hear passively, but listen. Listening is an act of community, which takes space, time, and silence. Reading is a means of listening.

L'obiettivo del lavoro è mostrare come, attraverso la propria scrittura, Le Guin prenda progressivamente coscienza dei propri condizionamenti culturali e di quelli della propria società, e, in particolare, quelli legati al genere sessuale, per poi decostruirli, archetipo dopo archetipo, e provare ad indicare un'alterità, un cambio di prospettiva che permetta di ri-vedere le proprie storie e i propri mondi di immaginazione e, di conseguenza, re-inventare sé stessa e indicare nuove vie di sviluppo alla società.

Lo studio si articola in quattro capitoli che strutturano il percorso del lavoro: ai primi due capitoli pertiene la sezione teorica, nel corso della quale viene allestito un fitto confronto tra la teoria letteraria di Frye e quella di Le Guin; il terzo e il quarto capitolo, invece, sono dedicati all'analisi di due opere, l'una fantascientifica – *The Left Hand of*

⁶ P. Colaiacomo, *La letteratura come potere*, in A. Lombardo (ed.), *Ritratto di Northrop Frye*, cit., p. 170.

Darkness (1969), l'altra *fantasy* – *The Books of Earthsea* (1968-2001), che esemplificano la pratica di Le Guin nei due generi letterari e si interrogano, in particolare, sulla questione del potere, del genere e dei ruoli sessuali. L'analisi si avvale del contributo di diversi critici che mettono in luce il rapporto dell'autrice con l'antropologia culturale, la psicologia, la sociologia e la filosofia femminista.

Il primo capitolo, dopo una breve presentazione biografica di Le Guin e l'individuazione dei tre elementi fondamentali del suo *background* intellettuale – l'antropologia culturale, la psicologia junghiana e la filosofia orientale del taoismo – ha l'obiettivo di mostrare come l'autrice interpreti la pratica dell'immaginazione e del raccontare, o ascoltare, storie d'immaginazione. Queste, infatti, sono per Le Guin lo strumento fondamentale attraverso cui l'individuo o la comunità definiscono sé stessi, i propri valori, il proprio modo di abitare il mondo; inoltre, attraverso una presa di distanza straniante o l'incontro con gli archetipi che popolano tanto la letteratura quanto la mente che la produce, esse permettono di riconoscere e prendere coscienza non solo dei desideri e delle paure che nella letteratura sono proiettati, ma anche dei condizionamenti cui è soggetto lo sguardo quando gravato da una mitologia irriflessa.

Le riflessioni di Northrop Frye risultano utili a comprendere come la mente umana, attraverso diversi tipi di linguaggio, si metta in relazione con il mondo che la circonda; il linguaggio dell'immaginazione, *The Language of the Night*, in particolare, avvalendosi sia della coscienza individuale sia delle capacità pratiche e sociali per costruire modelli possibili, permette di visualizzare il mondo che l'essere umano vuole costruire, nuovi modi di abitarlo e di costruire lo spazio umano, la comunità, la civiltà; così come il mondo da cui l'essere umano desidera fuggire, il mondo dell'alienazione. In questo modo, suggerisce Frye, la letteratura rivela all'essere umano sé stesso e gli propone un modello non coercitivo ma interattivo, un manuale da consultare e interpretare, non da replicare passivamente: «Literature is a human apocalypse, man's revelation to man, and criticism is not a body of adjudications, but the awareness of that revelation, the last judgement of mankind»⁷. Proprio per questo motivo la pratica della letteratura può diventare pratica di libertà: essere coscienti dei propri desideri e delle proprie paure, infatti, permette di metterli in prospettiva, di agire in modo consapevole e di non essere governati dai desideri e dalle paure proprie, di qualcun altro o della propria società. Per questo motivo, Le Guin

⁷ N. Frye, *The Educated Imagination*, CBC Publications, Toronto, 1963, p. 44.

e Frye condividono l'idea dell'importanza dell'educazione letteraria e del valore civile della letteratura: solo coltivando la propria immaginazione, imparando a leggere la retorica che pervade non solo la letteratura ma la società e l'interiorità, infatti, è possibile diventare membri consapevoli di una comunità, individui critici, capaci di compiere scelte che vadano oltre il luogo comune, capaci di porsi domande e di immaginare alternative al realismo capitalista che aliena l'individuo divorando il desiderio per soggiogarlo ai propri scopi⁸.

Il secondo capitolo si concentra sulle modalità attraverso cui il mito e gli archetipi sopravvivono all'interno della letteratura e prende le mosse, ancora una volta, da Frye e, in particolare, dal suo studio sul genere del *romance* in quanto "nucleo strutturale di tutta la narrativa". Nel *romance*, infatti, appaiono particolarmente evidenti gli elementi strutturali ricorrenti della letteratura: le forze informatrici che agiscono all'interno della letteratura nel suo insieme e costituiscono il potere che la tradizione esercita sulle opere letterarie e sui relativi lettori. Frye e Le Guin condividono una concezione analoga del mito e degli archetipi, del loro movimento attraverso la Storia e le storie che ogni comunità racconta, che ogni individuo si racconta; la letteratura, infatti, costituisce secondo Frye un insieme organico di opere messe in comunicazione da narrazioni e immagini ricorrenti e convenzionali che strutturano la visione dell'artista e l'interpretazione del lettore; per quanto Le Guin non faccia mai esplicito riferimento alla teoria di Frye, con quest'ultimo condivide la forte percezione del potere informatore del mito e della sua presenza nell'inconscio personale e collettivo. Proprio per questo, entrambi lavorano in direzione di una presa di coscienza, che permetta di non accettare acriticamente e passivamente la mitologia sociale o quella personale, ma che, invece, renda possibile utilizzare tali miti per liberarsi dai condizionamenti inconsci e proporre nuove visioni, nuove prospettive che permettano al mito di evolvere insieme all'essere umano. A questo proposito, Frye individua due tipologie di *romance*: il *romance*

⁸ Scrive, in proposito, Frye: «The teacher, especially the elementary teacher, is in contact with a student's entire verbal experience, of which everything that we normally call literature form about one per cent. The student ought to know something about the rhetorical devices employed by advertising; he ought to be able to tell when his political leaders are lying, especially when they are technically telling the truth; he ought to know what is really being said when something else is being explicitly said; he should understand the meaning of the public statements that are made to conceal meaning [...] Outside literature the texture of what one reads and hears as a concerned citizen is, or is a disguise for, some kind of either historical or conceptual framework», N. Frye, *Maps and Territories*, in A. Lombardo (ed.), *Ritratto di Northrop Frye*, cit., p. 15.

sequestrato, in cui vengono proiettati gli ideali, e quindi i miti, della classe dirigente e che ha il compito di legittimare e proteggere lo *status quo*; e il *romance* del recupero, in cui il mito non viene proiettato, ma rielaborato, ricreato, guardato da una nuova prospettiva per permettere un rinnovamento, della società o dell'individuo. se al primo tipo di *romance* è associato un tempo circolare, in cui il passato viene proiettato nel futuro, nel secondo la narrativa assume una forma a spirale, che prevede un ritorno al passato non per riproporlo immutato nel futuro, ma per metterne in luce gli elementi trascurati, non visti, ignorati, e proporre possibilità inedite. Nei successivi capitoli si tenta, quindi, di mostrare come Le Guin, inizialmente intrappolata, sequestrata in una tradizione gerarchica e patriarcale, abbia saputo riconoscere gli elementi irriflessi e passivamente accettati della propria mitologia personale e sociale, per poi attuare una dolorosa opera di decostruzione e revisione e, di conseguenza, la liberazione della propria immaginazione e un uso del mito che permetta di immaginare un nuovo modo di stare al mondo.

Il terzo capitolo è interamente dedicato alla fantascienza e, dopo aver brevemente illustrato la concezione del genere da parte di Le Guin e il suo legame con la tradizione fantascientifica, analizza il romanzo *The Left Hand of Darkness* (1969), mettendone in luce la natura speculativa e non futurologica: per Le Guin, infatti, la fantascienza è il genere più adatto a quelli che chiama “thought experiments”, esperimenti del pensiero utili a ragionare sulla realtà attraverso un prospettiva straniata, ponendo domande e proponendo alternative. La narrazione è condotta da un visitatore terrestre su un pianeta alieno e mette in luce le sue difficoltà nel comprendere una cultura in cui i ruoli di genere non esistono: gli abitanti del pianeta sono, infatti, androgini. In questo modo Le Guin può ragionare sui limiti del discorso antropologico e sulle difficoltà che l'antropologo deve affrontare nel comprendere e descrivere una società fondata su paradigmi diversi dalla propria senza sovra-determinarla alla luce delle proprie categorie. Tema fondamentale del romanzo è l'equilibrio tra coppie oppostive, nelle modalità taoiste care a Le Guin. La figura dell'androgino, in tale contesto, è letta in quanto dispositivo utile a ragionare sulla differenza di genere in un momento storico, la fine degli anni Sessanta, in cui il dibattito in merito si presentava vivace e stimolante. Attraverso le critiche di carattere polemico sorte in ambito femminista che mettono in luce i limiti dell'esperimento, Le Guin ha modo di rendersi conto dei condizionamenti del proprio sguardo e di cominciare a porsi domande sulla loro natura. Le Guin cerca nell'androgino la possibilità di riconoscere

un'umanità comune al di là delle differenze sessuali e di genere, ma deve prendere coscienza di come quello dell'uno, del neutro, non è altro che un mito: non c'è yin senza yang.

Il quarto capitolo, invece, è dedicato al genere *fantasy* e analizza la saga di *Earthsea* (1968-2001), concentrandosi principalmente sul processo di revisione cui Le Guin, nel corso degli anni, sottopone la propria opera: la saga di *Earthsea* è, infatti, suddivisa in due trilogie scritte a distanza di quasi vent'anni l'una dall'altra. Dopo aver brevemente esposto la posizione di Le Guin all'interno della tradizione del genere, l'analisi tenta di mettere in luce il modo in cui Le Guin interpreta il *fantasy*, a confronto con la pratica di Tolkien e con alcuni saggi junghiani. Viene poi approfondita la figura del *trickster*, che nella teoria di Jung rappresenta l'archetipo dell'ombra e si presenta come la guida da seguire per intraprendere il personale viaggio verso le *Inner Lands* e l'inconscio personale e collettivo.

Questo capitolo può essere suddiviso in due parti: una parte dedicata alla prima trilogia, l'altra alla seconda. Nella prima parte l'analisi tenta di evidenziare come, nonostante ancora legata ad una tradizione patriarcale, Le Guin dimostri una propria via personale al *fantasy*, che segue le orme di Tolkien senza sovrapporvisi, e indaga, attraverso il dispositivo della magia e del suo apprendimento, quello che considera il dilemma etico della propria epoca votata al progresso scientifico e tecnologico e madre della bomba atomica: «the use or nonuse of annihilating power»⁹. Il percorso del suo protagonista, Ged, nonostante gli elementi di sovversione che si è cercato di mettere in luce, segue le orme dei suoi predecessori, il cammino dell'eroe, e passa da essere un personaggio di natura faustiana nel suo viaggio discendente – l'abuso del potere – ad avvicinarsi, dopo aver riconosciuto l'ombra da lui stesso evocata nel mondo, alla figura di Prospero, del *trickster* mistagogo.

La seconda parte indaga, invece, la seconda trilogia e mette in luce la revisione del mito dell'eroe attuata da Le Guin nei tre romanzi. Tra il 1972 e il 1990, infatti, Le Guin si rende conto, ancora grazie al dialogo intessuto con il proprio pubblico, che la tradizione che l'aveva guidata nella scrittura della prima trilogia non è neutrale come aveva pensato e che l'ideale dell'artista androgino mutuato da Virginia Woolf, per quando affascinante, messo di fronte alla Storia si rivela un'illusione: «The standards themselves were

⁹ U.K. Le Guin, *Things Not Actually Present*, in Ead. *The Wave in the Mind*, cit., p. 43.

gendered. Men's writing was seen as transcending gender; women's writing as trapped in it. [...] Writing as a man, to male standards of what is universally human, was centralized, privileged; writing as a woman was marginalized»¹⁰. Questa consapevolezza porta, quindi, Le Guin a interrogarsi sulla propria mitologia e sui propri archetipi, *in primis* quello dell'eroe:

Since it's about men, the hero-tale has concerned the establishment or validation of manhood. It has been the story of a quest, or a conquest, or a test, or a contest. It has involved conflict and sacrifice. Archetypal configurations of the hero-tale are the hero himself, of course, and often the night sea journey, the wicked witch, the wounded king, the devouring mother, the wise old man, and so on. (These are Jungian archetypes; without devaluing Jung's immensely useful concept of the archetype as an essential mode of thought, we might be aware that the archetypes he identified are mind forms of the Western European psyche as perceived by a man)¹¹.

Dopo aver preso coscienza di ciò, Le Guin scrive un libro di racconti in cui la storia di *Earthsea* si manifesta per metterne alla prova la mitologia cristallizzata. Nel mostrare come la storia dipenda dalle domande che le vengono poste e cambi al mutare della prospettiva, inoltre, Le Guin mostra come la stessa cosa possa avvenire con l'archetipo e il mito.

Il personaggio femminile di Tenar e la sua storia, che inizia nella prima trilogia, ma trova nella seconda, finalmente, lo spazio che nella prima le era stato negato, è utile a mostrare l'evoluzione dei suoi archetipi, poiché l'avventura di Tenar non è il viaggio solitario dell'eroe, dell'uomo in ascesa tutto d'un pezzo, ma la storia di un personaggio marginalizzato e reso Altro, alla ricerca di un contatto, di una comunità, di un mondo Altro e di un altro modo di abitarlo. Tenar non è un eroe, ma una persona: non è un carattere, un tratto psicologico, ma una donna che ha accettato di essere complessa e ha scelto di non accettare passivamente la realtà che le viene imposta. Tenar è un soggetto nomade che procede grazie alle relazioni che sa stringere con altri soggetti. Attraverso di lei, Le Guin può guardare il mondo da lei creato da una nuova prospettiva e, in questo modo, può guardare negli occhi l'ombra della società che Ged non poteva vedere dall'alto

¹⁰ U.K. Le Guin, *Earthsea Revisioned*, in Ead., *The Books of Earthsea*, Saga Books, New York, 2018, ed. elettronica.

¹¹ *Ibidem*.

del suo privilegio: la bambina abusata, la strega disprezzata, le anime intrappolate in un limbo senza fine e, infine, il drago, non più mostro ma *trickster*, l'archetipo della sovversione, che riduce in cenere il vecchio ordine dell'oppressione imperialista e patriarcale e indica all'umanità nuove possibilità. In questo modo, Le Guin supera la circolarità della narrazione e dona alla sua storia la forma a spirale del rinnovamento: «It has come round to and past where it began so long ago. In that dark night on Roke and the great sunrise in the other world, it came where it was going all along – and yet it goes on past that, being not a closed circle but a spiral, like the orbit of our Earth»¹².

Nel fare questo, Le Guin non tradisce il genere *fantasy* o la propria teoria letteraria, perché il *fantasy*, per lei, assolve alla più antica funzione delle parole e dell'immaginazione: «to form for us “mental representations of things not actually present”, so that we can form a judgment of what world we live in and where we might be going in it, what we can celebrate, what we must fear»¹³.

Nel 2014, Le Guin riceve la National Book Foundation Medal for Distinguished Contribution to American Letters e, nel suo discorso di accettazione, auspica un futuro per la letteratura che possa resistere alla logica del profitto commerciale e della paura, per indicare una realtà più grande, in cui ci sia spazio per pensare ad alternative e nuove possibilità, in cui ci sia spazio per la speranza:

Hard times are coming, when we'll be wanting the voices of writers who can see alternatives to how we live now, can see through our fear-stricken society and its obsessive technologies to other ways of being, and even imagine real grounds for hope. We'll need writers who can remember freedom – poets, visionaries – realists of a larger reality. Right now, we need writers who know the difference between production of a market commodity and the practice of an art. [...] Books aren't just commodities; the profit motive is often in conflict with the aims of art. We live in capitalism, its power seems inescapable – but then, so did the divine right of kings. Any human power can be resisted and changed by human beings. Resistance and change often begin in art. Very often in our art, the art of words¹⁴.

¹² Ead., *The Other Wind (Forward)*, in Ead., *The Books of Earthsea*, cit., ed. elettronica.

¹³ Ead., *Things Not Actually Present*, cit., p. 45.

¹⁴ Cfr. <https://www.ursulaklequin.com/nbf-medal> (ultima visita: 4.11.23).

Capitolo I

Ursula K. Le Guin e il potere dell'immaginazione

We who hobnob with hobbits and tell tall tales about little green men are quite used to being dismissed as mere entertainers, or sternly disapproved of as escapists. But I think that perhaps the categories are changing, like the times. Sophisticated readers are accepting the fact that an improbable and unmanageable world is going to produce an improbable and hypothetical art. At this point, realism is perhaps the least adequate means of understanding or portraying the incredible realities of our existence. A scientist who creates a monster in the laboratory; a librarian in the library of Babel; a wizard unable to cast a spell; a space ship having trouble in getting to Alpha Centauri: all these may be precise and profound metaphors of the human condition. Fantasists, whether they use the ancient archetypes of myth and legend or the younger ones of science and technology, may be talking as seriously as any sociologist—and a good deal more directly – about human life as it is lived, and as it might be lived, and as it ought to be lived. For after all, as great scientists have said and as all children know, it is above all by the imagination that we achieve perception, and compassion, and hope.

U. K. Le Guin, *National Book Acceptance Speech*, 1972.

1. Ursula K. Le Guin e la *speculative fiction*

Le Guin is an entertaining writer, and all of her fiction can be read with enjoyment and adequate understanding without reference to anything else. She is also a novelist with a genuinely mythopoeic imagination. The highly original cosmos that she has

created through her fiction is not only rich in populated planets but also peopled with morally and psychologically complex characters and thronging with images, ideas, and archetypes¹⁵.

Ursula Kroeber Le Guin (1929-2018)¹⁶ è stata una delle più note autrici americane nel campo della narrativa di immaginazione. Il *corpus* della sua produzione include ventitré romanzi, dodici raccolte di racconti, undici volumi di poesia, tredici libri per bambini, cinque raccolte di saggi e quattro lavori di traduzione. Vincitrice di numerosi premi, nel 2016 viene inserita – ancora in vita – nella collana Library of America¹⁷, che riunisce i più significativi autori della storia letteraria americana. Nata a Berkeley, California, Le Guin cresce in un contesto familiare culturalmente vivace: figlia del celebre antropologo Arthur Kroeber e della scrittrice Theodora Kroeber, autrice dell'importante volume *Ishi in Two Worlds* (1961)¹⁸, il racconto biografico dell'ultimo membro conosciuto della popolazione nativa americana degli *Yahi*, Le Guin descrive la propria infanzia come affollata di persone, culture, libri e incontri.

Introdotta dai genitori alle leggende dei nativi americani, ai miti nordici e greci, Le Guin sviluppa presto uno spiccato interesse per la mitologia e i rapporti che questa instaura con la cultura e l'essere umano. Lettrice entusiasta, si appassiona ai racconti fantastici e fantascientifici che legge su diverse riviste, tra cui *Thrilling Wonder Stories* e *Astounding*. Nei primi anni Quaranta incontra *A Dreamer's Tales*¹⁹ di Lord Dunsany, in cui individua, nelle *Inner Lands* di cui parla l'autore, un possibile modello per il proprio mondo immaginativo:

I'd read all the children's classics of fantasy, *Alice* and *The Wind in the Willows*, and myths, legends, folk tales, a cleaned-up-for-kids *Arabian Nights*, and so on – but this was different. It was an adult writing for adults, and it wasn't ancient or ethnological or anonymous. There was a picture of the author, Lord Dunsany, a dapper fellow in a British Army uniform, alert and quizzical. I fell in love with him at once (I fell in

¹⁵ C. Spivack, *Ursula K. Le Guin*, Twayne, Boston, 1984, p. 4.

¹⁶ Per altre informazioni biografiche e bibliografiche cfr. il sito ufficiale di Ursula K. Le Guin: <https://www.ursulaklequin.com/about-ursula>.

¹⁷ Cfr. il sito della Library of America: <https://www.loa.org/writers/655-ursula-k-le-guin>.

¹⁸ T. Kroeber, *Ishi in Two Worlds: A Biography of the Last Wild Indian*, University of California Press, Berkeley, 1961.

¹⁹ Lord Dunsany, *A Dreamer's Tale*, George Allen, London, 1910.

love a lot at twelve). That didn't go far, but the book itself took me a long way. It opened up to me the whole range and realm of fantasy literature – imagined countries, invented histories. I beheld that vast landscape not only as a reader, but as a writer. I could not only go there with Dunsany, I could go exploring on my own²⁰.

Dall'età di nove anni Le Guin scrive racconti, inizialmente *fantasy*, poi anche fantascientifici, che propone a diverse riviste, senza mai ricevere riscontro positivo dagli editori. Dovrà attendere il 1962 per la sua prima pubblicazione *fantasy*, il racconto *April in Paris*²¹ (1962), e il 1964 per quella fantascientifica, il racconto *The Dowry of Angyar*, pubblicato su *Amazing Stories* e poi incorporato nel romanzo *Rocannon's World* (1966)²². Nel frattempo, si dedica alla propria formazione. Dopo la laurea al Radcliffe College nel 1951, prosegue gli studi universitari in francese alla Columbia University, per poi completare gli studi nel 1952, iniziare un dottorato di ricerca e presto vincere una borsa di studio Fulbright per intraprendere ulteriori studi e ricerche in Francia. Nel 1953, in viaggio verso la Francia per condurre la propria ricerca di dottorato, incontra Charles Le Guin, incontro che segnerà la fine del suo dottorato e l'inizio della sua vita coniugale. Dopo il 1962 le pubblicazioni delle sue storie si susseguono con continuità. Una menzione particolare spetta a due romanzi fantascientifici, *The Left Hand of Darkness* (1969) e *The Dispossessed* (1974), entrambi vincitori dei premi Hugo e Nebula. Negli stessi anni il femminismo riconquista spazio nel discorso pubblico degli Stati Uniti: la seconda ondata del movimento femminista travolge Le Guin, che comincia una minuziosa e dolorosa opera di decostruzione della propria tradizione, riconosciuta come patriarcale. Il travaglio interiore dell'autrice troverà corpo negli ultimi tre libri della saga *fantasy* di *Earthsea* (1990-2001), pubblicati a quasi vent'anni dall'uscita della trilogia originaria (1968-1972). In questo modo Le Guin mostra come il genere *fantasy*, lungi dall'essere uno spazio immaginativo esclusivamente conservatore, possa diventare terreno di ri-significazione e di liberazione del soggetto dalla tradizione trasformata in ideologia, dai miti eterni della patria e dell'eroe.

²⁰ U. K. Le Guin, *Lord Dunsany: In the Land of Time and Other Fantasy Tales Edited by S.T. Joshi: A Review by Ursula K. Le Guin*, in «The Los Angeles Times Book Review», 2004. (<https://www.ursulaklequin.com/ukl-review-joshi-lord-dunsany>)

²¹ Ead., *April in Paris*, in «Fantastic Stories of Imagination», v. 11, n. 9 (1962), pp. 54-64.

²² Ead., *Rocannon's World*, Ace Books, New York, 1966.

In *Ursula K. Le Guin*²³, volume che analizza la produzione dell'autrice fino al 1984, Charlotte Spivack individua tre elementi fondamentali del *background* intellettuale dell'autrice: l'antropologia culturale, la psicologia junghiana e la filosofia orientale del taoismo. Tali riferimenti, che verranno approfonditi nel corso della trattazione, rendono conto dell'interesse di Le Guin per le scienze umane: le scienze che studiano l'essere umano nel suo conoscere e interagire con sé stesso, il proprio mondo e l'alterità:

Alfred Kroeber as a pioneering twentieth-century anthropologist helped to establish this study of other cultures as a basic item in higher education. In his personal field work he devoted himself largely to the study of North American Indians, in effect turning his own household into a classroom of living anthropology. His daughter thus not only read the fascinating material in *the Golden Bough* but also lived in the middle of an ongoing exploration of an alien culture²⁴.

La familiarità con l'antropologia culturale permette a Le Guin di creare mondi popolati da culture diverse che si incontrano e si scontrano nell'esperienza dei suoi protagonisti, spesso antropologi di fatto, se non di nome. *Outsider* per la propria stessa cultura – «The role of anthropologist [...] involves a tension between observation and participation. To the extent that he is able to participate sympathetically in the culture that he can never become a part of, he also becomes an outsider to his own culture»²⁵ – l'antropologo drammatizza il concetto per cui il viaggio nello spazio verso una cultura estranea è anche viaggio interiore alla scoperta della propria – l'altrove è uno specchio in negativo, diceva Italo Calvino²⁶ – un incontro con il proprio sé: «Alienation and isolation

²³ C. Spivack, *Ursula K. Le Guin*, cit., pp. 4-8.

²⁴ Ivi, p. 4.

²⁵ Ivi, p. 5.

²⁶ Le Guin conosce bene la produzione di Italo Calvino. Nelle sue varie raccolte di saggi, essa dedica due saggi allo scrittore italiano. Calvino affascina Le Guin per la sua capacità di utilizzare gli strumenti dell'immaginazione, del racconto popolare e della scienza per creare opere letterarie di spessore, che obbligarono la critica ad interessarsi ai territori negletti dell'immaginazione. Nel 1980 Le Guin pubblica una recensione delle *Fiabe italiane*, a proposito delle quali scrive: «Essentially the book is to Italian literature what the Grimms' collection is to German literature. It is both the first and the standard. And its particular glory is that it was done, not by a scholar-specialist, but by a great writer of fiction. The author of *The Baron in the Trees* and *Invisible Cities* used all his skills to bring together the labors of collectors and scholars from all the regions of Italy, to translate the tales out of dialects into standard Italian, and to retell them»; nell'introduzione scritta da Calvino, inoltre, rileva «some of the finest things said on folklore since Tolkien», U.K. Le Guin, *Italian Folktales by Italo Calvino*, in Ead. *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, Grove Press, New York, 1989, pp. 326-327. Nel 2009 Le Guin ha modo di commentare l'uscita americana delle *Cosmicomiche*, per la prima volta completa di tutti i racconti.

are their lot, but for these very reasons they are unusually perceptive and sensitive observers. The perspective of anthropology thus affects characterization as well as content»²⁷.

L'incontro con la psicologia junghiana permette invece a Le Guin di articolare la propria visione degli archetipi come espressioni universali di alcune predisposizioni della mente umana:

Jung perceived two levels in the unconscious stratum of the psyche. One is the personal unconscious, a repository of forgotten or repressed individual experiences. The other is the collective unconscious, a repository of universal human experience shared by all members of the human race. [...] Since the archetypes in themselves are only predispositions, they emerge on the conscious level as symbols. Jung called these symbolic constituents of our collective unconscious "the little people" because they appear to the conscious mind as personifications²⁸.

Gli archetipi, per Le Guin, popolano il territorio più intimo e allo stesso tempo più universale della mente, l'inconscio collettivo – *the Inner Lands* – e strutturano il mondo per l'essere umano secondo *pattern* e figure riconoscibili che trovano articolazione narrativa nei sogni e nelle opere di immaginazione, che includono miti, leggende, storie popolari, *fiction*. Per quanto riguarda il taoismo, Le Guin entra in contatto con la filosofia

Nel saggio, Le Guin riconosce la visionarietà di Calvino e la sua capacità di portare l'immaginazione ai più alti livelli della critica letteraria, in un tempo in cui la letteratura di immaginazione non gode di buona fortuna nell'ambiente: «Calvino was ahead of his time in so many ways that only now, twenty-five years after his death, is his work widely perceived not as marginal because it is fantasy but as a landmark in fiction, the work of a master. When he was writing, science fiction was not to be spoken of in the presence of the literary, and comic books were if possible even less acceptable. Few literary critics could imagine discussing them seriously until the late nineties.». A proposito di Calvino, inoltre, scrive: «What was Italo Calvino? A prepostmodernist? Maybe it's time to dispense with modernism and all its prefixes. A young Resistance fighter for the Communists during the Nazi occupation of Italy, Calvino became and remained a consistently original writer of intellectual fantasy. And what is a cosmicomic, this form he invented midway in his career? Clearly a subspecies of science fiction, it consists typically in the statement of a scientific hypothesis (usually genuine, though sometimes not currently accepted) which sets the stage for a narrative [...] Calvino's *Invisible Cities* derives in this same way from an idea, a notion; but the notion of old Marco Polo going back to China to tell the old Khan about the cities he did *not* see on his journeys is so inherently comic and poetic, so infinite in suggestion, that it guided the author into perhaps his most beautiful book. And if some of the Cosmicomics are a bit geeky, most are thoroughly entertaining, and some attain the true Calvinic sublime: intelligence, humor, poignancy, irony distilled to the purely luminous», Ead., *Italo Calvino: The Complete Cosmicomics*, in Ead., *Words Are My Matter: Writings About Life and Books*, Small Beer Press, Easthampton, 2016, pp 213-216.

²⁷ C. Spivack, *Ursula K. Le Guin*, cit., p. 5.

²⁸ Ivi, pp. 5-6.

cinese molto presto, ancora tramite l'influenza del padre²⁹, il cui libro preferito era proprio il *Tao Te Ching*, testo profondo ed estremamente criptico – è un testo che sfrutta il potere paradossale delle parole – composto da Lao Tze (personaggio di cui non si ha certezza storica). Nel 1997 l'autrice pubblica la sua personale traduzione del volume con la collaborazione di J.P. Seaton³⁰. La Via del Tao non può essere definita con precisione ma la sua istanza è di natura morale: si riferisce alla legge morale fondamentale che soggiace al comportamento umano nella sua interezza³¹. Uno dei principi fondamentali del taoismo è la dottrina dell'inazione, *Wei Wuwei*³²:

The Theory of Letting Alone. This asserts the superior virtue of not-taking-action over action, of passivity over aggression, of patience over initiative. The imagery of the highly metaphorical Tao Te Ching draws on nature for examples demonstrating the strength of passivity and receptivity. Water is an often repeated example. [...] This Theory of Letting Alone in the world of nature applies directly to moral and social behavior³³.

²⁹ «The first *Tao Te Ching* I ever saw was the Paul Carus edition of 1898, bound in yellow cloth stamped with blue and red Chinese designs and characters. It was a venerable object of mystery, which I soon investigated, and found more fascinating inside than out. The book was my father's; he read in it often. Once I saw him making notes from it and asked what he was doing. He said he was marking which chapters he'd like to have read at his funeral. We did read those chapters at his memorial service». U.K Le Guin, *Tao Te Ching: a Book about the Way and the Power of the Way (introduction)*, Shambala, Boston, 1997, ed. elettronica.

³⁰ U.K Le Guin, *Tao Te Ching: a Book about the Way and the Power of the Way*, Shambala, Boston, 1997.

³¹ «We may usefully define Daoism as a broad range of practices descended from prehistorical Northeast Asian shamanic cultures, developing in new directions in historical China and applied to almost every aspect of Chinese culture from political and ethical thought to long-life cultivation techniques, ritual practices, cuisine, medicine, alchemy, architecture, burial practices, magic, and metaphysics. What unites these different expressions of Daoism is a concern to cultivate “naturalness” in all these realms, although what that means in specific contexts may also be contested», R. Steed, *A Note on Ursula Le Guin's Daoist Interest* in «Mythlore», n. 40, n. 2 (2022), pp. 185-186.

³² «This term literally means “acting not-acting.” The character wei 為 suggests a kind of planned acting, like an architect building something while following a blueprint. Wuwei is the opposite, to not act because of planning. Together, the complete term suggests acting but not with planning, hence spontaneity or naturalness. This ability to flow with circumstances without resisting them, to adjust oneself to the context in which one finds oneself, to move effortlessly from one circumstance to another, in some ways is the highest of Daoist virtues. Both Laozi and Zhuangzi point to wei wuwei as the ideal way of being, manifesting because of harmony with the natural Dao. This comes as a paradox: The one who practices wei wuwei acts effortlessly (without planning) and all necessary things are nevertheless accomplished», Ivi, p. 188.

³³ C. Spivack, *Ursula K. Le Guin*, cit., pp. 6-7.

Un altro principio fondamentale del taoismo è la relatività delle opposizioni e il conseguente rifiuto del dualismo filosofico del cristianesimo e della filosofia occidentale, che postula l'interminabile conflitto tra bene e male: «Taoism asserts the mutual interdependence of light and darkness», una tematica più volte esplorata da Le Guin nelle proprie narrazioni³⁴. Il Taoismo, che si fa immagine nel simbolo yin-yang³⁵, afferma anche la mutua interdipendenza di maschile e femminile, un principio che attraversa non solo le opere narrative, ma anche la riflessione femminista di Le Guin.

La via del Tao risulta fondamentale per Le Guin anche per definire il proprio anarchismo³⁶, cui l'autrice dedica uno dei romanzi più straordinari della sua produzione, *The Dispossessed* (1974). Rober Steed, in un articolo più recente riguardo ai concetti taoisti all'interno della produzione di Le Guin, nota come, oltre a quelli fin qui esaminati, altri concetti fondamentali siano quello del *Ganying* («a resonance between things which

³⁴ «As for my stuff, how anybody can call it a Battle Between Good and Evil is beyond me. I don't write about battles or wars at all. It seems to me that what I write about — like most novelists — is people making mistakes and people — other people or the same people — trying to prevent or correct those mistakes, while inevitably making more mistakes. Immature people crave and demand moral certainty: This is bad, this is good. Kids and adolescents struggle to find a sure moral foothold in this bewildering world; they long to feel they're on the winning side, or at least a member of the team. To them, heroic fantasy may offer a vision of moral clarity. Unfortunately, the pretended Battle Between (unquestioned) Good and (unexamined) Evil obscures instead of clarifying, serving as a mere excuse for violence — as brainless, useless, and base as aggressive war in the real world. [...] Fantasy is a literature particularly useful for embodying and examining the real difference between good and evil. [...] Imaginative literature continues to question what heroism is, to examine the root of power, and to offer moral alternatives. Imagination is an instrument of ethics». U.K. Le Guin, *Assumptions about Fantasy*, in Ead., *Cheek by Jowl: Talk and Essay on How and Why Fantasy Matters*, Aqueduct, Seattle, 2009, p. 6.

³⁵ «Yin and yang are correlative opposite constellations of energetic characteristics. They always are in relation to each other and never separated. All things exist as some combination of yin and yang. Yin is generally described in terms of being the “negative” pole of the pair, and so represents stillness, quietness, flexibility, adaptability, coolness, darkness, and wetness among other possibilities. Yang is the “positive” pole of the pair, and represents motion, noisiness, firmness, rigidity, heat, brightness, dryness, and so on. When these two are in correct balance with each other, things flow well and harmoniously. When they are out of balance, the world falls into crisis. The relationships between yin and yang are depicted visually in the form of the taijitu 太极图, more commonly known in English as “the yin-yang symbol”», R. Steed, *A Note on Ursula Le Guin's Daoist Interest*, cit., pp. 187-188.

³⁶ «As Elizabeth Cummins Cogell has pointed out, the basic principles of Odonianism», la filosofia anarchica della comunità di Anarres, «are congruent with those of Taoism. The unity of nature and the eternity of change are precepts underlying both. Odonianism follows the model of nature, which offers an undifferentiated society. There are no unequal classes in nature. Balance and harmony predominate in nature, not hierarchy. The Odonian social practices of sharing, cooperative labor, and mutual aid grow out of this vision of nature. Furthermore, since human evolution has produced a predominantly social species, it follows that the most social humans are the strongest. Strength lies in social cooperation. The Taoist theory of “wu wei,” or letting alone, also influences the Odonian society. No aggressive action is sponsored on Anarres, a fact which leads a sarcastic Urrasti physicist to call the Anarresti “womanish”. Finally, recognition of the eternality of change is implicit both in the social structure based on revolution, as is the case of the Anarres colony, and of the unified theory of time with which Shevek is concerned», C. Spivack, *Ursula K. Le Guin*, cit., pp. 78-79.

are apparently separate but have an underlying similarity of some sort»³⁷) e del *Bianhua* («a general field of change and all kinds of transformations»³⁸). Quest'ultimo concetto è strettamente legato a quello dell'inaffidabilità del linguaggio denotativo e dell'instabilità di ogni significato: la lingua svolge piuttosto un'importante funzione nei suoi modi poetici e connotativi: «It can present to us realities that lie partially hidden from our direct perception, sensitizing us to dimensions of the world that otherwise we may overlook. It does not effectively fix or capture reality in the logical-rational mode, but it can suggest realities in the contemplative and poetic modes»³⁹.

In conclusione, secondo Spivack:

All three of these thought patterns – cultural anthropology, archetypal psychology, and philosophical Taoism – merge into and help to shape the overall conceptual framework of Le Guin's fiction. The result is a rich intellectual substructure which gives body to the equally rich mythopoeic texture of her imaginary worlds⁴⁰.

2. «Why Are Americans Afraid of Dragons?»

La produzione narrativa di Le Guin si specializza nei generi del *fantasy* e della fantascienza, due generi considerati marginali, pop, commerciali, irreali – particolarmente nella società americana⁴¹ – che la scrittrice ha trascorso tutta la vita a proteggere, rivendicare, riscattare.

³⁷ «The primary metaphor to illustrate this concept is musical, based on awareness of the harmonics of musical instruments, especially stringed ones. In a harmonic, a note played on one string will cause a correlative note on another string to sound, even if that second note is not directly being sounded by the musician. The resonance between the played note and the harmonic note effects the sounding of the harmonic note. Le Guin's attention to the interrelatedness of phenomena, whether they be sentient characters or (seemingly) inanimate objects and matter, which underlies almost all of her fiction, may be seen at least partially as an expression of ganying. That which affects one resonates in others, frequently indirectly», R. Steed, *A Note on Ursula Le Guin's Daoist Interest*, cit., p. 189.

³⁸ «This term is usually translated as “transformation, metamorphosis.” *Bian 變* means change, with the connotation of changing from state to state within a particular form. This may be seen in water transforming from a liquid state to a solid state. *Hua 化* means “change,” with the connotation of something fundamentally being transformed, like changing lead into gold. However, the etymological boundaries between the two are blurry», *ibidem*.

³⁹ Ivi, p. 190.

⁴⁰ C. Spivack, *Ursula K. Le Guin*, cit., p. 7.

⁴¹ Cfr. U.K. Le Guin, *Why Are Americans Afraid of Dragons?*, in Ead., *The Language of The Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*, New York, Harper Perennial, 1993.

In *Making Up Stories*⁴², discorso del 2013 pubblicato nella raccolta *Words Are My Matter* (2016), Le Guin si interroga sulla *fiction* e sulla pratica dell'inventare storie di carattere immaginativo. Nel saggio Le Guin distingue due tipi fondamentali di storie: quelle dove si racconta ciò che è accaduto – storia, giornalismo, biografie, autobiografie, *memoir* – e quelle dove si racconta ciò che non è accaduto: la *fiction*, «stories you make up»⁴³. L'individuo medio americano, secondo l'autrice, si trova particolarmente a suo agio con il primo tipo storie e particolarmente a disagio con il secondo tipo: non ha fiducia in ciò che è stato inventato, vuole storie reali, che parlino della vita reale. Le Guin è convinta che nella cultura americana tale attitudine anti-finzionale sia fondamentale maschile, non per natura, ma per il modo in cui la società americana definisce e promuove la maschilità. Scrive Le Guin in *Why Are Americans Afraid of Dragons?* (1974)⁴⁴:

The American boy and man is very commonly forced to define his maleness by rejecting certain traits, certain human gifts and potentialities, which our culture defines as “womanish” or “childish”. And one of these traits or potentialities is, in cold sober fact, the absolutely essential human faculty of imagination⁴⁵.

Quando Le Guin fa riferimento al maschile, non sta parlando in termini sessuali, ma simbolici: femminile e maschile sono l'espressione di polarità, tradotti anche come *yin* e *yang* nella filosofia orientale del Tao, *Anima* e *Animus* nella psicologia analitica di C.G. Jung, sono espressioni di differenti facoltà della mente umana, modi di interagire con e comprendere il mondo e l'essere umano. Due facce della stessa medaglia, nessuna delle due parti è più o meno importante rispetto all'altra faccia, allo stesso modo in cui il palmo non è più importante del dorso in una mano: entrambe sono necessarie per raggiungere l'equilibrio del soggetto, per un individuo intero. Non si tratta di svalutare la logica o la razionalità, la coscienza individuale, ma di integrarla con i territori interiori

⁴² Ead., *Making Up Stories*, in Ead., *Words Are My Matter*, cit. pp. 110-115.

⁴³ Ivi, p. 110.

⁴⁴ Ead., *Why Are Americans Afraid of Dragons?*, cit., pp. 34-40. Il saggio si apre con una riflessione riguardo a una particolare attitudine della società americana: il rifiuto della *fiction* e, in particolare del *fantasy*. Speculando riguardo a cosa sia dovuto tale rifiuto, Le Guin fa riferimento ad alcune caratteristiche a suo parere determinanti della società americana: il puritanesimo, che nega valore a ciò che non può essere giustificato in ottica educativa definendolo escapista o autoindulgente; l'etica del lavoro e la mentalità del profitto, che, in modo analogo, negano valore a ciò che non porta profitto immediato e tangibile; infine, i costumi sessuali.

⁴⁵ Ivi, p. 36.

dell'inconscio, popolato da archetipi condivisi e comunicabili, attraverso cui compiere il viaggio verso il personale e il collettivo: «the tree grows only from deep roots»⁴⁶.

La società americana, secondo Le Guin, non è equilibrata, perché si fonda su un dualismo di fondo, che si esprime nella divisione tra ciò che è considerato femminile – immaginazione e creatività – e ciò che è considerato maschile – razionalità e logica – e sulla gerarchizzazione di questo dualismo, che vede nel femminile qualcosa di infantile, di minore, di irrilevante e nel maschile la condizione naturale ottimale per l'essere umano. L'immaginazione verrebbe perciò rigettata dagli uomini americani in vista di una sorta di iniziazione all'età virile, mediata dal rigetto di ciò che, in modo contrastivo, viene considerato femminile o infantile⁴⁷. In altri termini: per diventare adulti gli uomini americani devono reprimere le caratteristiche che considerano proprie del bambino – o delle donne, spregiate proprio attraverso l'associazione con l'età infantile – in quanto essere inferiore, imperfetto, acerbo.

Il problema in questo tipo di ragionamento, che vede nell'immaginazione qualcosa di infantile e illusorio e nel fatto il fondamento della realtà, è che non tutti gli esseri umani, avverte Le Guin in *Making Up Stories*, percepiscono la realtà allo stesso modo: «these differences in how we define reality are probably why we have fiction»⁴⁸. Per quanto sembri universalmente accettato che i fatti siano il terreno comune degli esseri umani, «fact», sostiene Le Guin «is so hard to come by, so dependent on point of view, so debatable, that we may be more likely to meet a shared reality in fiction»⁴⁹.

Le Guin si inserisce in una tradizione che concepisce l'arte della parola, il linguaggio letterario non come un prodotto, ma come un processo, tramite il quale l'essere umano interagisce con la realtà per esperirla e comprenderla, più che per conoscerla. La realtà non viene afferrata per essere studiata o descritta, ma riconosciuta nel suo continuo farsi, nel suo movimento, nella sua vitalità e nella sua relazione con il soggetto che la abita. Guidata anche dal taoismo, Le Guin sviluppa una concezione della realtà che nega ogni certezza epistemologica che non sia la legge dell'eterno cambiamento⁵⁰. La *fiction*

⁴⁶ Ead., *Myth and Archetype in Science Fiction*, in Ead., *The Language of the Night*, cit. p. 74.

⁴⁷ Per un'accurata riflessione sulla costruzione della maschilità come categoria di indagine storica cfr. V. Fiorino, *Una storia di genere maschile: riflessioni su un approccio storiografico*, in «Contemporanea», aprile 2006, Vol. 9, No. 2 (aprile 2006), pp. 381-390.

⁴⁸ Ead., *Making Up Stories*, in U.K. Le Guin, *Words Are My Matter*, cit. p. 110.

⁴⁹ Ivi, pp. 110-111.

⁵⁰ Il riferimento va al concetto di *Bianhua*, spesso tradotto trasformazione o metamorfosi: «Zhuangzi and subsequent Daoists have used this concept to destabilize an ontology and epistemology of certainty. To

diventa in questo modo esperienza indiretta del reale, luogo di figurazione in cui porre domande più che fornire risposte, in cui guardare di sguincio al mondo:

Fiction in particular, narration in general, may be seen not as a disguise or falsification of what is given but as an active encounter with the environment by means of posing options and alternatives, and an enlargement of present reality by connecting it to the unverifiable past and the unpredictable future. [...] If we cannot see our acts and being under the aspect of fiction, as “making sense”, we cannot act as if we were free⁵¹.

Il linguaggio letterario per l'individuo non è diverso dal linguaggio ordinario, ma è quella stessa lingua usata per scopi diversi: è un linguaggio che non oggettiva il mondo per conoscerlo, plasmarlo e dominarlo, ma lo soggettiva per comprenderlo e integrarlo, per intrecciare una relazione trasformativa. Non si tratta di un linguaggio assertivo, ma ipotetico, quello che Northrop Frye⁵² avrebbe definito «a kind of model-thinking, an infinite set of possibilities of experience to expand and intensify our actual experience»⁵³. La *fiction*, scrive Le Guin, parla al congiuntivo:

In recent centuries we speakers of this lovely language have reduced the English verb almost entirely to the indicative mood. But beneath that specious and arrogant assumption of certainty all the ancient, cloudy, moody powers and options of the subjunctive remain in force. The indicative points its bony finger at primary experiences, at the Things; but it is the subjunctive that joins them, with the bonds

put it bluntly, they argue that we cannot be certain of anything except for the fact of change, since even if our reality is only a dream or an illusion, the dream and illusion changes. Change, then, must be the only certainty», R. Steed, *A Note on Ursula Le Guin's Daoist Interest*, cit., p. 189.

⁵¹ U.K. Le Guin, *Some Thought on Narrative*, in Ead., *Dancing at the Edge of the World*, cit., p. 63.

⁵² Northrop Frye (1912-91) è stato un critico canadese, uno dei fondatori della “scuola mitologico-rituale”, che si serve degli studi antropologici e legati al folklore per analizzare la letteratura: nel corso degli anni Cinquanta del Novecento, infatti, giunge a compimento, prevalentemente in ambiente anglosassone e americano, quella che Eleazar Meletinskij definisce l’“etnologizzazione degli studi letterari”, iniziata intorno agli anni Dieci in seguito all’espansione delle teorie etnologiche del XX secolo. Per approfondire, cfr. E.M. Meletinskij, *Il mito: poetica, folklore, ripresa novecentesca*, Editori Riuniti, 1993, pp. 96-121. Per approfondire la teoria letteraria di Northrop Frye, cfr. C.N. Cotrupi, *Northrop Frye and the Poetics of Process*, University of Toronto Press, Toronto, 2000; F. Russel, *Northrop Frye on Myth*, Routledge, London, 1998; N. Frye, *Maps and Territories*, in A. Lombardo (ed.), *Ritratto di Northrop Frye*, Bulzoni, Roma, 1989.

⁵³ N. Frye, *The Expanding World of Metaphor*, in J. Adamson, J. Wilson (eds.), *The Secular Scripture and Other Writings on Critical Theory 1976-1991*, Victoria University Press, Toronto, 2006, pp. 348-349.

of analogy, possibility, probability, contingency, contiguity, memory, desire, fear, and hope: the narrative connection. As J. T. Fraser puts it, moral choice, which is to say human freedom, is made possible “by language, which permits us to give accounts of possible and impossible worlds in the past, in the future, or in a faraway land”⁵⁴.

La realtà, per Le Guin, è una questione dell’immaginazione, perché dipende da come viene raccontata, da chi, in quale luogo, con quali intenzioni, con quali parole. Il reale è un prisma che riflette lo sguardo e restituisce diverse configurazioni di colore a seconda della prospettiva da cui si guarda. Come scrive Warren G. Rochelle: «Language allows us to name, to categorize, to classify and to organize our world. We talk to each other, construct our experiences in verbal symbols through language, name our world, and thus make meaning from the human experience»⁵⁵. Quando il linguaggio è usato per connettere eventi nel tempo, per costruire una storia, l’essere umano non sta solo creando significato dalla propria esperienza, ma la sta anche rendendo comunicabile e persuasiva; l’esperienza umana diventa, in tal modo, istruttiva e, soprattutto, condivisa⁵⁶: «It is not enough to tell stories ourselves; our role as listener or reader, our role as audience, is also part of the making of meaning with narrative»⁵⁷. L’uso della metafora non preclude la verità della storia: «rather it shapes it and allows for the speaker and the reader/listener to go beyond the “truth of fact” to the more general common truths we all share by being human»⁵⁸. La storia diventa uno strumento per raccontare una verità non esprimibile altrimenti, diventandone il simbolo: «That this truth changes and becomes local, as the story is told and retold, as the audience changes, makes it no less true and no less important»⁵⁹. A questo proposito sembra significativo leggere l’incipit di uno dei romanzi più conosciuti e premiati di Le Guin, *The Left Hand of Darkness*⁶⁰:

I’ll make my report as if I told a story, for I was taught as a child on my homeworld that Truth is a matter of the imagination. The soundest fact may fail or prevail in the

⁵⁴ U.K. Le Guin, *Some Thought on Narrative*, cit., pp. 62-63.

⁵⁵ W.G. Rochelle, *Communities of the Heart: The Rhetoric of Myth in the Fiction of Ursula K. Le Guin*, Liverpool University Press, Liverpool, 2001, p. 6.

⁵⁶ «As Augusta Baker and Ellin Greene say in *Storytelling: Art and Technique*, storytelling is a “shared experience ... a common experience”. And again meaning is made», *ivi*, p. 11.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ivi*, p. 14

⁶⁰ U.K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, Ace Books, New York, 1969.

style of its telling: like that singular organic jewel of our seas, which grows brighter as one woman wears it and, worn by another, dulls and goes to dust. Facts are no more solid, coherent, round, and real than pearls are. But both are sensitive. The story is not all mine, nor told by me alone. Indeed I am not sure whose story it is; you can judge better. But it is all one, and if at moments the facts seem to alter with an altered voice, why then you can choose the fact you like best; yet none of them are false, and it is all one story⁶¹.

Il passo sembra richiamare la considerazione che Northrop Frye affida al saggio del 1982 *Literature as a Critique of Pure Reason*⁶²: «In recent times there has been a growing chorus of objections to the Cartesian paradigm [...]. It is argued that the active and passive aspects of reason are wrongly related: what is observed is affected by the observation, and when it is man himself that is being observed, a detached attitude is only a disguise for reactionary prejudice»⁶³. Quando si parla di esseri umani e di storie, la solidità del fatto, il mito della realtà oggettiva, conoscibile e descrivibile, della superiorità della ragione pura e del paradigma cartesiano viene associato da Le Guin al *wishful thinking* – «thinking cut loose from reality, a self-indulgence that is often merely childish, but may be dangerous»⁶⁴. La differenza fondamentale tra questo tipo di pensiero e la facoltà immaginativa è che l'immaginazione, se usata con consapevolezza e con responsabilità, non perde mai il proprio legame con la realtà: «Fiction is invention, but it is not lies. It moves on a different level of reality from either fact-finding or lying [...] imagination acknowledges reality, starts from it, and returns to it to enrich it»⁶⁵. La *fiction*, infatti, non è trasmissione di informazioni⁶⁶, ma uno strumento per interpretare la realtà attraverso una forma narrativa, in quanto riconosciuta nella sua complessità, ed è proprio quando è concepita come mero escapismo e fuga dalla realtà, e quindi rigettata, soppressa, che l'immaginazione si perverte in illusione. Compito della *fiction* non è fornire false rassicurazioni, fingere di affrontare problemi complessi rendendoli triviali, evadere la

⁶¹ Ivi, p.7.

⁶² N. Frye, *Literature as a Critique of Pure Reason*, cit., pp. 230-244.

⁶³ Ivi, p. 238.

⁶⁴ U.K. Le Guin, *Making Up Stories*, cit., p.111.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ «Fiction is not information transmission; it is not message-sending. The writing of fiction is endlessly surprising to the writer. Like a poem, a story says what it has to say in the only way it can be said, and that is the exact words of the story itself», ivi, p.113.

realtà, ma fronteggiare l'indicibile e la complessità del reale senza banalizzarlo⁶⁷. Cultura e produzione artistica sono strettamente legate al regno della prassi, dell'organizzazione sociale e politica per Le Guin e, quindi, richiedono responsabilità. Anche per questo, nella sua carriera, l'autrice non si è dedicata solo alla scrittura di opere immaginative, ma anche alla critica e all'insegnamento, nella convinzione che l'arte – e l'artista e il suo pubblico – abbia bisogno di criteri critici, di responsabilità:

What almost all of us need is some genuine, serious, literate criticism: some standards. I don't mean pedantry and fancy academic theorizing. I mean just the kind of standards which any musician, for instance, has to meet. Whether she plays rock on the electric piccolo or Bach on the cello, she is listened to by informed, profoundly interested people, and if she's second-rate she will be told so; ditto if she's good. [...] After all, writing is not only an originitive act, it is a responsive one. The lack of genuine response, and therefore the lack of the sense of responsibility, is painfully clear in those writers who simply go on and on imitating themselves, or others⁶⁸.

In *Some Thought on Narrative*⁶⁹ Le Guin si interroga sulla natura delle storie della narrativa e sul loro essere la traduzione di un processo psichico. Insoddisfatta dalle argomentazioni della teoria letteraria del suo tempo⁷⁰, l'autrice decide di tornare indietro alla *Poetica* di Aristotele:

⁶⁷ Lo stesso argomento è richiamato in un saggio del 1982 *Facing It*, in cui Le Guin ragiona sulla fantascienza e sulla sua capacità di affrontare il problema della bomba atomica: «The question is that of false reassurance. Is the writer "facing it" or, by pretending to face it, evading, lying? In many cases it's not easy to decide. [...] However ill-founded, however misguided, hope is the basic stratagem of mortality. We need it, and an art that fails to offer it fails us. Still, I see much current fantasy and science fiction in full retreat from real human needs. Where a Tolkien prophetically faced the central fact of our time, our capacity to destroy ourselves, the present spate of so-called heroic fantasy, in which Good defeats Evil by killing it with a sword or staff or something phallic, seems to have nothing in mind beyond instant gratification, the avoidance of discomfort, in a fake-medieval past where technology is replaced by magic and wishful thinking works. But the science-fiction books about endless wars in space, where technology *is* magic and the killing proceeds without moral or psychological justification of any kind, probably are written from the same unadmitted despair. The future has become uninhabitable. Such hopelessness can arise, I think, only from an inability to face the present, to live in the present, to live as a responsible being among other beings in this sacred world here and now, which is all we have, and all we need, to found our hope upon». Ead. *Facing It*, in Ead. *Dancing at the Edge of the World*, cit., pp. 132-133.

⁶⁸ Ead., *A Citizen of Mondath*, in Ead., *The Language of The Night*, cit., pp. 24-25.

⁶⁹ Ead., *Some Thought on Narrative*, cit, pp. 54-64.

⁷⁰ «Through long practice I know how to tell a story, but I'm not sure I know what a story is; and I have not found much patience with the question among those better qualified to answer it. To literary theorists it is evidently too primitive, to linguists it is not primitive enough; and among psychologists I know of only one, Simon Lesser, who has tried seriously to explain narration as a psychic process», ivi, p. 54.

According to Aristotle, then, narrative connects events, “arranges incidents,” in a directional temporal order analogous to a directional spatial order. Causality is implied but not exactly stated [...]; the principal linkage as I understand it is temporal (E. M. Forster’s story sequence, “and then ... and then ... and then ...”). So narrative is language used to connect events in time. The connection, whether conceived as a closed pattern, beginning-middle-end, or an open one, past-present-future, whether seen as lineal or spiral or recursive, involves a movement “through” time for which spatial metaphor is adequate. Narrative makes a journey. It goes from A to Z, from then to then-prime⁷¹.

Narrativa è la lingua usata per connettere eventi nel tempo attraverso una metafora spaziale e per questo la forma narrativa più basilare è quella del viaggio, del movimento spaziotemporale – non sembra un caso che sia anche la forma base delle opere dell’autrice. Le Guin ipotizza che sia questa la ragione fondamentale per cui la narrativa tende a collocarsi nel passato – «It locates itself in the past (whether the real or an imagined, fictional past) in order to allow itself forward movement» – ed evita di norma il tempo presente: «The present tense takes the story out of time [...] in part because it *generalizes*, as I am doing now, but also because it deals so much with nondirectional time»⁷². Il tempo presente è utile per parlare di ciò che è, al di là della sua collocazione spaziale o temporale: non prevede sviluppo, non prevede cambiamento, non c’è un inizio e non c’è una fine, solo un eterno essere e nessuna storia da raccontare. Ma l’essere umano vive nel tempo, nella storia, vive in virtù dello scorrere del tempo, della propria mortalità:

The existence of a future – a time different from now, a then-prime – depends on the irreversibility of time; in human terms, upon mortality. In Eternity there is nothing novel, and there are no novels.

So when the storyteller by the hearth starts out, “Once upon a time, a long way from here, lived a king who had three sons”, that story will be telling us that things change; that events have consequences; that choices are to be made; that the king does not live forever⁷³.

⁷¹ Ivi, p. 55.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Ivi, p. 56.

Una delle funzioni della narrativa è proprio quella di mostrare all'essere umano l'inesorabilità del cambiamento e la propria mortalità, per accettarla, per onorarla, perché solo partecipando allo scorrere del tempo – *the directional time* – l'essere umano può viverlo, esperirlo, renderlo significativo: «Narrative is a stratagem of mortality. It is a means, a way of living»⁷⁴. Le storie sono a tutti gli effetti dei posizionamenti, collocazioni spaziotemporali. L'essere umano vive nello spazio e nel tempo, posizionato: non è una mente disincarnata che tutto vede dall'alto di una torre d'avorio, ma un pensiero che si fa materia, che accade ed esperisce il mondo all'interno di una rete di posizionamenti che ne determina lo sguardo e l'agire. I limiti della comprensione umana, tuttavia, sono lo strumento tramite cui la mente riesce a dare senso al mondo e a esperirlo: solo attraverso un posizionamento l'essere umano può agire nel mondo. È proprio in questo che risiede la condizione umana: non c'è mai totalità di visione, non è mai possibile vedere l'intero. Il rapporto del soggetto con il reale e la verità deve prendere coscienza dei limiti intrinseci della visione e della sua logica sacrificale: per vedere qualcosa bisogna rinunciare a vedere qualcosa d'altro. La rete che avvolge la mente incarnata le impedisce di afferrare il mondo, ma le permette di vedere e di agire: come l'aria, che inibisce la visione perfetta e affatica le ali, ma riflettendo la luce permette di vedere e producendo pressione permette di volare. Il reale è incandescente, se toccato brucia, se guardato direttamente acceca, solo tramite un filtro l'occhio può toccare e può vedere. La *fiction* fornisce un filtro: il linguaggio simbolico. Se il reale è Medusa, che pietrifica l'occhio di chi guarda, il linguaggio simbolico e narrativo è lo scudo di Perseo, lo specchio che riflette il reale, il filtro. Il compito dell'eroe è quello indicato da Ovidio, trasformare lo sguardo pietrificante del reale in uno sguardo che restituisce bellezza, che intensifica l'esperienza:

Quanto a Perseo, attinge dall'acqua e si lava le mani vittoriose; ma perché la ruvida rena non rovini la testa irta di serpi della figlia di Forco, Medusa, egli rende più soffice il terreno con uno strato di foglie, vi stende sopra dei ramoscelli nati sott'acqua, e posa la testa sul mucchio, a faccia in giù.

I ramoscelli ancora freschi e vivi assorbono nel midollo poroso il potere del mostro e a contatto con questo si induriscono e assumono nel legno e nelle fronde una

⁷⁴ *Ibidem.*

rigidità inusitata. Le ninfe del mare provano con molti altri ramoscelli, si divertono a vedere che il prodigio sempre si ripete, e li fanno moltiplicare gettandone i semi nelle onde. Ancora oggi i coralli conservano questa proprietà: di indurirsi al contatto con l'aria, per cui quello che sott'acqua era un vimine, spuntando fuori dall'acqua si pietrifica⁷⁵.

L'arte del raccontare storie di immaginazione, secondo Le Guin, parla lo stesso linguaggio dei sogni, il linguaggio universale dei simboli e degli archetipi. Sognare è, infatti, una delle espressioni della facoltà narrativa umana perché connette immagini apparentemente assurde in *pattern* dotati di senso per la mente:

Dream narrative differs from conscious narrative in using sensory symbol more than language. In dream the sense of the directionality of time is often replaced by spatial metaphor, or may be lowered, or reversed, or vanish. The connections dream makes between events are most often unsatisfactory to the rational intellect and the aesthetic mind. Dreams tend to flout Aristotle's rules of plausibility and muddle up his instructions concerning plot. Yet they are undeniably narrative: they connect events, fit things together in an order or a pattern that makes, to some portion of our mind, sense⁷⁶.

Considerata come una «primary visual (sensory) experience»⁷⁷ senza legami con alcun contesto o evento, ciascuna delle esperienze dell'essere umano sarebbe ugualmente plausibile e non plausibile, autentica e inautentica, significativa o assurda. «The primary experience has to be connected with and fitted into the rest of experience to be useful, probably even to be available, to the mind»⁷⁸. Gli esseri viventi si impegnano molto per non sottostare a questa indistinzione, per evadere l'entropia e il caos: gli esseri viventi connettono, mettono in ordine⁷⁹:

⁷⁵ P. O. Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino, 1979, p. 169.

⁷⁶ U.K. Le Guin, *Some Thought on Narrative*, in Ead., *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, Grove Press, New York, 1989, pp. 59-60.

⁷⁷ Ivi, p. 60.

⁷⁸ Ivi, pp. 60-61. Sembra significativo che anche Frye parli di *primary thinking*, definendolo non razionale ma metaforico, «an identifying of subjective and objective worlds in huge mental pictures», N. Frye, *Literature as a Critique of Pure Reason*, cit., p. 231.

⁷⁹ Un'idea condivisa anche da Frye: «Our impressions of human life are picked up one by one, and remain for most of us loose and disorganized. But we constantly find things in literature that suddenly coordinate and bring into focus a great many such impressions, and this is part of what Aristotle means by the

They arrange things. They make sense, literally. Molecule by molecule. In the cell. The cells arrange themselves. The body is an arrangement in spacetime, a patterning, a process; the mind is a process of the body, an organ, doing what organs do: organize. Order, pattern, connect. Do we have any better way to organize such wildly disparate experiences as a half-remembered crocodile, a dead great-aunt, the smell of coffee, a scream from Iran, a bumpy landing, and a hotel room in Cincinnati, than the narrative? – an immensely flexible technology, or life strategy, which if used with skill and resourcefulness presents each of us with that most fascinating of all serials, *The Story of My Life*⁸⁰.

Mettendo in comunicazione inconscio e conscio, l'artista può creare storie che, a differenza dei sogni e del *primary thinking*, abbiano coerenza non solo per l'inconscio, ma anche per la coscienza: «what artists do is make a particularly skillful selection of fragments of cosmos, unusually useful and entertaining bits chosen and arranged to give an illusion of coherence and duration amidst the uncontrollable streaming of events»⁸¹.

Nella narrativa di immaginazione la storia non è ciò che è accaduto e per quanto molte *fiction* moderne non contraddicano il mondo esterno al libro – *the factual world* – tale corrispondenza, per quanto possa fornire interessanti spunti d'analisi a livello storico, è un criterio definitorio per il realismo, non per la *fiction*. Lo statuto di ciò che viene raccontato in una storia immaginativa, suggerisce Frye, è più complesso: «what we meet in literature is neither real nor unreal»⁸², «the world of literature is a world where there is no reality except that of the human imagination»⁸³. Ciò che definisce la *fiction*, per Le Guin, è piuttosto il criterio di plausibilità. Nei due generi che la scrittrice attraversa – *fantasy* e *science fiction* – la plausibilità agisce a diversi livelli: se nella fantascienza, che per l'autrice è una forma particolare di *fiction* realistica, la plausibilità consiste in «telling stories that *might have* happened with characters that *might have* existed», attraverso l'invenzione di personaggi che soddisfino le aspettative del lettore riguardo a come sono

typical or universal human event», N. Frye, *The Educated Imagination*, CBC Publications, Toronto, 1963, pp. 24-25.

⁸⁰ U.K. Le Guin, *Some Thought on Narrative*, cit., p.60.

⁸¹ Ead. *World-Making*, in Ead., *Dancing at the Edge of the World*, cit., p. 66.

⁸² N. Frye, *The Educated Imagination*, cit., p. 24.

⁸³ Ivi, p. 40.

(o erano) realmente le persone e le loro vite⁸⁴, nel *fantasy* la finzionalità è molto più diretta e non prevede accordo con il lettore rispetto al fatto che la storia sia mai accaduta, o potrebbe accadere. «Fantasy deliberately violates plausibility in the sense of congruence with the world outside the story». Piuttosto: «plausibility in fantasy is the coherence of the story, its consistent self-reference. [...] Imaginative authority and inner coherence are fantasy's chief means of obtaining its end, which is the reader's willing participation in an undisguised invention»⁸⁵.

Attraverso la pratica narrativa e l'immaginazione l'artista può indicare l'indicibile, come il mistico, che afferma di non poter dire a parole ciò che ha visto nella propria visione, eppure, inizia a raccontare: nel mezzo del cammin di nostra vita. Infatti, scrive Le Guin:

To describe narrative as “rationalization” of the given or of events is a blind alley. In the telling of a story, reason is only a support system. It can provide causal connections; it can extrapolate; it can judge what is likely, plausible, possible. All this is crucial to the invention of a good story, a sane fantasy, a sound piece of fiction. But [...] We cannot ask reason to take us across the gulfs of the absurd. Only the imagination can get us out of the bind of the eternal present, inventing or hypothesizing or pretending or discovering a way that reason can then follow into the infinity of options, a clue through the labyrinths of choice, a golden string, the story, leading us to the freedom that is properly human, the freedom open to those whose minds can accept unreality⁸⁶.

La difesa dell'immaginazione e dei suoi usi va di pari passo, quindi, nell'argomentazione di Le Guin, con la critica al modello culturale americano, che, come si è visto, considera l'immaginazione come una facoltà puerile e irrazionale, da dismettere per raggiungere la maturità: per Le Guin, infatti, «an adult is not a dead child, but a child who has survived»⁸⁷:

⁸⁴ «Plausibility, based on accurate, honest observation and intuition of reality». U.K. Le Guin. *Plausibility Revisited: What Happen and What Didn't*, (<https://www.ursulaklequin.com/plausibility-revisited>).

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Ead., *Some Thought on Narrative*, cit., p.64.

⁸⁷ Ead., *Why Are Americans Afraid of Dragons?*, cit., p. 39.

Fantasy is shamelessly fictive. Some people feel it's wicked to invent something God didn't think of. Others see it as a waste of time. And to others, fantasy is an exercise of what may be our most divine and certainly is our most human capacity, the imagination⁸⁸.

3. Le Guin e Northrop Frye

Nel 1963 Northrop Frye pubblica la trascrizione di sei interventi radiofonici, tenuti per la CBC nel 1961, in un testo divulgativo dal titolo *The Educated Imagination*⁸⁹. Nel testo Frye si interroga sulla natura dell'immaginazione e sulla letteratura che ne è espressione. In particolare, si pone due quesiti: quale relazione sussiste tra la lingua inglese in quanto lingua madre e in quanto letteratura? Qual è il valore sociale dello studio di quest'ultima e quale il posto dell'immaginazione nel processo di apprendimento?

Frye è convinto che il linguaggio possa essere usato per diversi scopi, influenzati dal modo in cui la mente umana interagisce con il mondo che lo circonda, e ne individua tre: *the language of consciousness or awareness*, legata alla posizione speculativa e contemplativa della mente, alla conversazione ordinaria e all'espressione individuale⁹⁰; *the language of practical sense*, legata alla posizione pragmatica della mente, alla partecipazione sociale e all'azione⁹¹; *the language of imagination or literary language*, legata alla posizione immaginativa della mente. Quest'ultimo linguaggio, a differenza degli altri due, è di carattere associativo, popolato da figure retoriche, uno spazio dove tutto ciò che l'immaginazione concepisce come possibile può accadere, ma dove nulla accade realmente. La letteratura, infatti, usa il linguaggio per associare la mente umana, i suoi desideri e le sue paure, al mondo esterno e i principali strumenti a sua disposizione sono le figure retoriche, in particolare similitudine e metafora: «two crude, primitive,

⁸⁸ Ead. *Plausibility Revisited: What Happen and What Didn't*, (<https://www.ursulaklequin.com/plausibility-revisited>).

⁸⁹ N. Frye, *The Educated Imagination*, cit., 1963.

⁹⁰ Il linguaggio della coscienza usa il linguaggio per separare il mondo dal soggetto, per oggettivarlo e renderlo descrivibile: composto principalmente da nomi e aggettivi, permette di descrivere il mondo che il soggetto vede intorno a sé.

⁹¹ Il linguaggio del senso pratico serve a dare forma umana al mondo, a costruire il mondo di cui l'essere umano ha bisogno o che vuole: serve quindi per adattare il mondo all'essere umano, per plasmarlo secondo le sue necessità e capacità.

archaic forms of thought»⁹². Il poeta, e poi il narratore, si serve coscientemente di questi strumenti per produrre quella che Frye, attraverso le parole di Baudelaire, chiama «a suggestive magic including at the same time object and subject, the world outside the artist and the artist himself»⁹³. Questa capacità di congiungere la mente umana al mondo esterno è per Frye un potere che appartiene alla fase più primitiva della letteratura, quella mitica, e che viene riattivato dalle opere letterarie che fanno un uso poetico degli oggetti della natura: «There's always some literary reason for using them, and that means something in human life that they correspond to or represent or resemble»⁹⁴. In sostanza, il poeta ne fa un simbolo, un'immagine o situazione concreta che illustra un'idea astratta non esprimibile in altro modo: un significato vivo, avrebbe detto Le Guin, «not a sign for something known, but an indicator of something not known and not expressible otherwise than symbolically»⁹⁵. Questo procedimento produce la tendenza della letteratura ad essere allusiva e a connettere tra loro diverse opere letterarie, costituendo un'immagine complessiva di sé stessa: «This allusiveness in literature is significant, because it shows [...] that in literature you don't just read one poem or novel after another, but enter into a complete world of which every work of literature forms part»⁹⁶. Concepita questa immagine, il critico ha la possibilità di interrogare la letteratura riguardo ai suoi fini e al suo significato.

Nella teoria di Frye, il linguaggio dell'immaginazione si serve sia della coscienza individuale che delle capacità pratiche e sociali per costruire modelli possibili, per vedere il mondo che l'essere umano vuole costruire, per immaginare nuovi modi di abitarlo e nuovi modi di costruire lo spazio umano, la comunità, la civiltà.

Guardare il mondo, suggerisce Frye, divide la mente in due: se il linguaggio della coscienza è il prodotto di una reazione intellettuale nei confronti di ciò che la circonda, perché l'intelletto ne prova curiosità e vuole conoscerlo, il linguaggio del senso pratico e

⁹² Ivi, p. 11.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Ivi, p.25.

⁹⁵ U.K. Le Guin, *Myth and Archetype in Science Fiction*, cit. p. 71.

⁹⁶ N. Frye, *The Educated Imagination*, cit., p.27. A tale proposito: «All themes and characters and stories that you encounter in literature belong to one big interlocking family. You can see how true this is if you think of such words as tragedy or comedy or satire or romance: certain typical ways in which stories get told. You keep associating your literary experiences together: you're always being reminded of some other story you read or movie you saw or character that impressed you. For most of us, most of the time, this goes on unconsciously, but the fact that it does go on suggests that perhaps in literature you don't just read one novel or poem after another, but that there's a real subject to be studied, as there is in a science, and that the more you read, the more you learn about literature as a whole», ivi, p. 18.

quello dell'immaginazione non si limitano a guardare il mondo, ma vi entrano in relazione, sono il prodotto di una reazione emozionale, in cui intelletto ed emozioni sono contemporaneamente implicate⁹⁷ e le cui categorie fondamentali non sono quelle di oggetto e soggetto, ma di necessità e libertà. Nel caso la reazione sia positiva – *I like this world* – l'individuo si trova in uno stato di identità con il mondo, nel caso sia negativa – *I don't like this world* – la mente umana può lavorare con due strumenti a sua disposizione: la scienza e l'arte.

La scienza sfrutta il linguaggio pragmatico e procede dal mondo così com'è verso il mondo che l'essere umano vuole costruire, producendo tramite l'intelletto costrutti mentali a partire dal mondo percepito, possibili modelli di interpretazione dell'esperienza e, in ultima analisi, l'ambiente umano. La scienza procede dalla consapevolezza del bisogno⁹⁸.

L'arte procede in direzione opposta: dal mondo che l'essere umano desidera, immagina, costruisce, si muove verso l'esperienza ordinaria attraverso il linguaggio associativo, cercando di costituirsi nel modo più convincente e riconoscibile possibile, creando una casa per l'essere umano, un mondo che possa abitare, in cui si possa identificare⁹⁹. L'arte procede dal desiderio di libertà.

Il livello dell'immaginazione fa un passo ulteriore rispetto a quello della coscienza, in cui l'essere umano è isolato, al centro del proprio mondo, e circondato da un mondo completamente estraneo; e anche rispetto a quello del senso pratico perché non si limita a isolare una parte di mondo per renderla adatta all'essere umano, non si limita ai territori

⁹⁷ «You can see why we tend to think of the sciences as intellectual and the arts as emotional: one starts with the world as it is, the other with the world we want to have. Up to a point it is true that science gives an intellectual view of reality, and that the arts try to make the emotions as precise and disciplined as sciences do the intellect. But of course it's nonsense to think of the scientist as a cold unemotional reasoner and the artist as somebody who's in a perpetual emotional tizzy. You can't distinguish the arts from the sciences by the mental processes the people in them use: they both operate on a mixture of hunch and common sense. A highly developed science and a highly developed art are very close together, psychologically and otherwise», *ivi*, pp. 6-7.

⁹⁸ «The sciences begin by accepting the facts and the evidence about an outside world without trying to alter them. Science proceeds by accurate measurement and description, and follows the demands of the reason rather than the emotions. What it deals with is there, whether we like it or not», *ivi*, p. 3.

⁹⁹ Scienza e arte si originano entrambi nel livello della coscienza, dove l'individuo è il centro del proprio mondo. Al livello del senso pratico – il livello della civiltà – il centro si espande e si trasforma in una circonferenza umana, una comunità, un piccolo mondo coltivato a propria immagine: «as soon as you start to work you've moved into a different level of human life. You're not separating only yourself from nature now, but constructing a human world and separating it from the rest of the world», *ivi*, p. 4.

della necessità¹⁰⁰: i limiti dell'immaginazione, per Frye, sono un mondo totalmente assorbito dalla mente umana. Un mondo in cui l'essere umano non sia più separato da ciò che lo circonda, ma recuperi il perduto senso di identità con il mondo di cui è parte: «Here we recapture, in full consciousness, that original lost sense of identity with our surroundings, where there is nothing outside the mind of man, or something identical with the mind of man»¹⁰¹.

Il fine della letteratura, dell'uso del linguaggio in senso immaginativo, è, dunque, costruire quella che Frye avrebbe chiamato civiltà, e Le Guin comunità: un mondo umano. Nella lettura di Frye la letteratura, attraverso una metafora spaziale, fornisce alla mente umana un luogo a cui tendere: il giardino dell'Eden, i campi Elisi, Atlantide, mondi ancestrali e percepiti come perduti in cui l'essere umano non è vittima della necessità e del bisogno¹⁰². Il mito della perdita e del recupero di tale identità costituisce per Frye la struttura stessa della letteratura, lo scheletro cui ogni scrittore e ogni scrittrice dona la carne attraverso la propria immaginazione. La letteratura, nel suo complesso, incarna questo desiderio di libertà. Ogni opera letteraria è, quindi, unica e convenzionale allo stesso tempo, secondo lo stesso principio per cui un essere umano condivide la struttura ossea con ogni altro individuo della sua specie, ma sviluppa dei tratti unici e irripetibili che lo rendono diverso da tutti gli altri:

This story of the loss and regaining of identity is, I think, the framework of all literature. Inside it comes the story of the hero with a thousand faces, as one critic calls him, whose adventures, death, disappearance and marriage or resurrection are the focal points of what later become romance and tragedy and satire and comedy in

¹⁰⁰ «At the level of ordinary consciousness the individual man is the centre of everything, surrounded on all sides by what he isn't. At the level of practical sense, or civilization, there's a human circumference, a little cultivated world with a human shape, fenced off from the jungle and inside the sea and the sky», *ivi*, p. 9.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² «If you were developing an imagination in your new world that belonged to that world, you'd start off something like this: I feel separated and cut off from the world around me, but occasionally I've felt that it was really a part of me, and I hope I'll have that feeling again, and that next time it won't go away. That's a dim, misty outline of the story that's told so often, of how man once lived in a golden age or a garden of Eden or the Hesperides, or a happy island kingdom in the Atlantic, how that world was lost, and how we some day may be able to get it back again. I said earlier that this is a feeling of lost identity, and that poetry, by using the language of identification, which is metaphor, tries to lead our imaginations back to it», *ivi*, p. 20.

fiction, and the emotional moods that take their place in such forms as the lyric, which normally doesn't tell a story¹⁰³.

Allo stesso modo in cui la letteratura fornisce all'umanità un'immagine a cui tendere, essa, nei suoi diversi generi e modi, ne indica anche la controparte negativa, un mondo in cui l'essere umano è schiavo del bisogno, alienato, separato dalla natura e dai suoi simili, i quali diventano ostili: l'inferno dei viventi. Di conseguenza la letteratura mostra allo stesso tempo un mondo a cui puntare, un oggetto che la mente possa desiderare, plasmato dal suo stesso desiderio, e un mondo da cui prendere le distanze, spaventoso, ostile. La letteratura, allora, permette di avere una prospettiva unica sulla realtà, una prospettiva che rivela all'essere umano sé stesso:

Literature, then, is not a dream-world: it's two dreams, a wishfulfilment dream and an anxiety dream, that are focussed together, like a pair of glasses, and become a fully conscious vision. Art, according to Plato, is a dream for awakened minds, a work of imagination withdrawn from ordinary life, dominated by the same forces that dominate the dream, and yet giving us a perspective and dimension on reality that we don't get from any other approach to reality¹⁰⁴.

Nel corso della storia le opere letterarie si distribuiscono, secondo Frye, in uno spettro di possibilità ai quali estremi stanno il mito eroico (il mondo superiore) e il realismo ironico (il mondo inferiore). Il realismo, nella teoria di Frye, si occupa del mondo inferiore: mostra personaggi e situazioni nei confronti dei quali il lettore si sente superiore e da cui può prendere le distanze, guardare in modo critico: «The tone literature takes toward this world is not a moralizing tone, but the tone we call ironic. The effect of irony is to enable us to see over the head of a situation [...] and so to detach us, at least in imagination, from the world we'd prefer not to be involved with»¹⁰⁵. Il mito si occupa, invece, del mondo superiore e fa riferimento all'esperienza del sublime, a grandi poteri, passioni e momenti estatici. Un'esperienza in cui l'essere umano non prova distacco, ma assorbimento, dove i personaggi sono superiori al lettore e mostrano ciò che la mente

¹⁰³ Ivi, p. 21.

¹⁰⁴ Ivi, p.43.

¹⁰⁵ Ivi, p.22.

umana vorrebbe essere, un modello immaginativo a cui tendere¹⁰⁶: l'eroe è superiore a qualsiasi essere umano, perché rappresenta anche ciò che l'essere umano desidera essere e compie imprese che la maggior parte degli esseri umani compirebbe se ne avesse la capacità e la forza: «He's not a portrait of an individual hero, but a great smouldering force of human desire and frustration and discontent, something we all have in us too, part of mankind as a whole»¹⁰⁷.

La riflessione richiama, sotto certi aspetti, la concezione e la pratica di Le Guin dei generi del *fantasy* e della fantascienza¹⁰⁸: se la fantascienza si occupa del prodotto dell'essere umano, la sua società, riflettendo su di essa per come si presenta e utilizzando poi gli strumenti letterari per straniarla e guardarla con distacco critico¹⁰⁹; il *fantasy* si rivela un genere adatto all'evocazione di un mondo altro («In fantasy there is nothing but the writer's vision of the world. There is no borrowed reality»¹¹⁰), magico e, quindi, ancora forte di una possibile identità essere umano-natura, e al tentativo di avvicinare tale modello al mondo esteriore, stabilire un senso di identità tra la volontà umana e la natura

¹⁰⁶ «We said earlier that the more realistic a writer is, and the more his characters and incidents seem to be people like ourselves, the more apt he is to become ironic, which involves putting you, as the reader, in a position of superiority to them, so that you can detach your imagination from the world they live in by seeing it clearly and in the round. Homer's Achilles represents the opposite technique, where the character is a hero, much larger than life. Achilles is more than what any man could be, because he's also what a man wishes he could be, and he does what most men would do if they were strong enough», *ivi*, p.25.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ È interessante notare come i generi attraversati da Le Guin vengano presentati inizialmente, nei suoi scritti, come un gruppo coeso, facente riferimento alla pratica dell'immaginazione, la "frangia estremista", la frangia marginale. *Fantasy* e fantascienza sono due generi strettamente legati per Le Guin, ma non per questo sovrapponibili. tuttavia si rileva come nel *National Book Award Acceptance Speech* del 1972 Le Guin lasciasse intendere di considerare i due generi del *fantasy* e della fantascienza come intimamente legati perché accumulati dalla riflessione rispetto alla vita umana «as it is lived, and as it might be lived, and as it ought to be lived. For after all, as great scientists have said and as all children know, it is above all by the imagination that we achieve perception, and compassion, and hope» (Cfr. Ead., *National Book Award Acceptance Speech*, in Ead., *The Language of the Night*, cit., p. 53). Nel saggio del 1977 *Do-It-Yourself Cosmology* la consapevolezza dell'autrice rispetto alla differenza tra i due generi si fa più sottile e se da un lato il *fantasy* viene considerato come un genere per sua natura introverso, adatto ad ospitare il viaggio interiore alla scoperta del Sé e del soggetto, dei suoi desideri, delle sue paure, della sua mitologia; la fantascienza si rivela una moderna, intellettualizzata ed estroversa forma di *fantasy*, il luogo in cui imbastire quelli che Le Guin chiama *Thought experiment*, operazioni speculative e ipotetiche – *what if?* – il luogo in cui incontrare non il soggetto, il creatore della propria realtà, ma l'oggetto: il mondo, l'altro, l'alieno, attraverso un procedimento critico. Se queste sono le linee fondamentali di demarcazione tra i due generi, non è tuttavia esclusa una vicendevole contaminazione: inserti di critica sociale nel *fantasy* e inserti mitologici nella fantascienza.

¹⁰⁹ «Science fiction is a branch of realism», scrive Le Guin. U.K. Le Guin. *Plausibility Revisited: What Happen and What Didn't*, (<https://www.ursulaklequin.com/plausibility-revisited>).

¹¹⁰ Ead., *From Elfland to Poughkeepsie*, in Ead., *The Language of The Night*, cit., p. 91.

che la circonda: «fantasy [...] instead of imitating the perceived confusion and complexity of existence, tries to hint at an order and clarity underlying existence»¹¹¹.

4. L'esercizio dell'immaginazione

In *Why Are Americans Afraid of Dragons?*, come si è visto, Le Guin si dedica alla propria difesa della narrativa di immaginazione – «and most especially in fairy tale, legend, fantasy, science fiction and the rest of the lunatic fringe»¹¹² – nei confronti del modello culturale americano. Per farlo, la scrittrice fornisce la propria personale definizione di immaginazione:

I certainly can let “absolutely essential human faculty” stand. But I must narrow the definition to fit our present subject. By “imagination”, then, I personally mean the free play of the mind, both intellectual and sensory. By “play” I mean recreation, recreation, the recombination of what is known into what is new. By “free” I mean that the action is done without an immediate object of profit, spontaneously¹¹³.

Per Le Guin immaginare è una delle facoltà basilari della mente umana, la facoltà creativa¹¹⁴, e il gioco del bambino uno degli strumenti tramite cui la mente può esercitare tale facoltà, allenarla in vista dell'età adulta. In quanto facoltà intimamente umana, un essere umano non può essere privato della propria immaginazione: «I doubt that the imagination can be suppressed. If you truly eradicated it in a child, that child would grow up to be an eggplant». Ciò che non può essere eliminato, tuttavia, può essere represso e un bambino non diventerà mai maturo, mai pienamente umano, se privato dell'esercizio necessario: «if it [the imagination] is rejected and despised, it will grow into wild and weedy shapes; it will be deformed. At its best, it will be mere ego-centered daydreaming; at its worst, it will be wishful thinking, which is a very dangerous occupation when it is

¹¹¹ Ivi, p. 83.

¹¹² Ead., *Why Are Americans Afraid of Dragons?*, cit., p. 39.

¹¹³ Ivi, p. 36.

¹¹⁴ Quella che Frye chiama costruttiva: «the imagination is the constructive power of the mind set free to work on pure construction, construction for his own sake», N. Frye, *The Educated Imagination*, cit., p. 50.

taken seriously»¹¹⁵. Anche Frye, come si è visto, condivide l'idea che l'immaginazione sia una capacità inalienabile della mente umana, forse ciò che rende l'essere umano tale. Il mondo immaginativo, che per Frye corrisponde al mondo della letteratura, non è un luogo di credenza, ma di possibilità, un luogo che, di conseguenza, non deve incoraggiare la superstizione, ma la tolleranza che deriva dal distacco dall'esperienza diretta, dai territori dell'azione e della fede: «In the imagination our own beliefs are also only possibilities, but we can also see the possibilities in the beliefs of others»¹¹⁶. Nessuno, avverte Frye, può credere nel mondo dell'immaginazione, eppure, «if we shut the vision of it completely out of our minds, or insist on its being limited in various ways, something goes dead inside us, perhaps the one thing that it's really important to keep alive»¹¹⁷.

Il modo migliore per esercitare l'immaginazione, nella visione di Le Guin, è quello di ascoltare o leggere, raccontare o scrivere storie inventate (*made-up stories*), una visione condivisa anche da Frye: «The art of listening to stories is a basic training for the imagination»¹¹⁸. Per quanto tutte le arti siano da Le Guin considerate utili allo sviluppo dell'immaginazione, la scrittrice attribuisce particolare efficacia alla narrativa e alla poesia, in quanto espressione di una facoltà eminentemente umana come quella della parola: «We are a wordy species. Words are the wings both intellect and imagination fly on. [...] to train the mind to take off from immediate reality and return to it with new understanding and new strength, there is nothing like poem and story»¹¹⁹.

Come nota Rochelle:

Story has such a powerful effect through its potent symbolic and metaphoric language because it is a part of how we make sense of our world. It is no wonder, then, with this much power in the communicative potential of the story, that story is also said to be the “basic mode of representing human experience”¹²⁰.

Il libero gioco dell'immaginazione, per quanto estraneo al profitto economico, non è, per Le Guin, privo di scopo: il gioco immaginativo dei bambini è, infatti, un modo per

¹¹⁵ U.K. Le Guin., *Why Are Americans Afraid of Dragons?*, cit., p. 37.

¹¹⁶ N. Frye, *The Educated Imagination*, cit., p. 32.

¹¹⁷ Ivi, p. 33.

¹¹⁸ Ivi, p. 49.

¹¹⁹ U.K. Le Guin., *The Operating Intrusions*, in Ead., *The Wave in the Mind*, cit., p. 207.

¹²⁰ W.G. Rochelle, *Communities of the Heart*, cit., p. 13.

fare pratica in vista della vita adulta, sperimentando azioni ed emozioni che questa chiederà di affrontare, e proprio per questo necessita di essere incoraggiato e guidato. Libertà, nella sua riflessione, non significa assenza di disciplina, anzi, Le Guin si riappropria del termine che un miope puritanesimo associa all'idea di repressione e punizione, per legarlo a quella di coltivazione e allenamento:

I should say that the discipline of the imagination may in fact be the essential method or technique of both art and science. [...] To discipline something, in the proper sense of the word, does not mean to repress it, but to train it – to encourage it to grow, and act, and be fruitful, whether it is a peach tree or a human mind¹²¹.

Nel saggio del 2000¹²² *The Operating Instructions*¹²³ Le Guin afferma che attraverso il racconto delle storie ogni cultura definisce sé stessa e insegna ai propri nuovi membri a diventare parte della comunità e a riconoscere nella propria comunità la propria gente, il proprio centro¹²⁴: «The center of the world is where you live. You can breathe the air there. You know how things are done there, how things are done rightly, done well»¹²⁵. Il centro del mondo è la propria casa, ma la casa dell'essere umano, avverte Le Guin, non è un posto in cui entrare: «Home is imaginary». Si tratta dello stesso luogo teorizzato da Frye: il mondo totalmente umano, il mondo in cui l'essere umano è connesso e non alienato. Quando immaginata, questa casa diventa reale, ma solo attraverso l'immaginazione è possibile entrarvi e solo con l'aiuto della «propria gente»:

You can't get to it unless your people show you how to imagine it – whoever your people are. They may not be your relatives. They may never have spoken your language. They may have been dead for a thousand years. They may be nothing but words printed on paper, ghosts of voices, shadows of minds. But they can guide you home. They are your human community¹²⁶.

¹²¹U.K. Le Guin, *Why Are Americans Afraid of Dragons?*, cit., p. 37.

¹²² La riflessione riguardo all'immaginazione e ai suoi usi accompagna tutta la carriera e la vita di Le Guin.

¹²³ U.K. Le Guin., *The Operating Intrusions*, cit., pp. 206-210.

¹²⁴ «Hmong, !Kung, Hopi, Quechua, French, Californian... We are those who arrived at the Fourth World... We are Joan's nation... We are the sons of the Sun... We came from the sea... We are the people who live at the center of the world», *ibidem*.

¹²⁵ *Ivi*, p. 208.

¹²⁶ *Ibidem*.

Per questo l'umanità si è riunita in comunità; per immaginare il modo migliore di abitare il mondo e aiutarsi vicendevolmente a metterne in pratica il progetto: «The essential function of human community is to arrive at some agreement on what we need, what life ought to be, what we want our children to learn, and then collaborate in learning and teaching so that we and they can go on the way we think is the right way»¹²⁷. Tale processo porta alla formazione di una tradizione che inizialmente si presenta come insieme di storie, narrazioni, intrecci, volti a indagare e illustrare, attraverso il linguaggio figurativo e associativo, le principali preoccupazioni e i principali bisogni di una comunità¹²⁸: i miti. Questi, una volta connessi tra loro, formano una mitologia, la quale successivamente dà vita alla letteratura. Ciò avviene, secondo Frye, quando la comunità di riferimento di una mitologia cessa di credere alle storie degli Dei e degli eroi in essa raccontate. Dei ed eroi sopravvivono all'interno della letteratura, fornendole una struttura immaginativa:

No human society is too primitive to have some kind of literature. The only thing is that primitive literature hasn't yet become distinguished from other aspects of life: it's still embedded in religion, magic, and social ceremonies. But we can see literary expression taking shape in these things, and forming an imaginative framework, so to speak, that contains the literature descending from it¹²⁹.

Nella mitologia, nei miti, gli Dei assumono determinate caratteristiche, creando personaggi tipici, modelli che poi si ritrovano nelle leggende e nelle storie popolari, e, successivamente, all'interno della narrativa. In tal modo si formano delle convenzioni. La letteratura produce, quindi, i Classici¹³⁰, che Frye definisce: «a place in which the whole

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ «Myth. From Greek mythos, "plot" or "narrative." The verbal culture of most if not all human societies began with stories, and certain stories have achieved a distinctive importance as being connected with what the society feels it most needs to know: stories illustrating the society's religion, history, class structure, or the origin of peculiar features of the natural environment», Cfr. N. Frye, *Extracts from The Harper Handbook to literature*, in J. Adamson, J. Wilson (eds.), *The Secular Scripture and Other Writings on Critical Theory 1976-1991*, cit., pp. 378-380.

¹²⁹ N. Frye, *The Educated Imagination*, cit., p. 13.

¹³⁰ In direzione contraria rispetto alla scienza, che produce progresso. Cfr. Ivi, p. 7.

cultural history of the nation that produced it comes into focus»¹³¹. Il mito ha dunque una funzione sociale:

First, it defines a cultural area and gives it a shared legacy of allusion, as the Homeric epics did for Greek culture and the writings that eventually became the Old Testament did for Hebrew culture. Second, they link with one another to form a mythology, an interconnected body of stories that verbalizes a society's major concerns in religion and history particularly¹³².

Le piccole comunità, argomenta Le Guin in *The Operating Instructions*, formano tradizioni molto forti in merito ai propri valori e ai propri obiettivi e in virtù di questo sono spesso molto efficienti nel trasmetterli alle nuove generazioni. Ciò, tuttavia, non è esente da rischi: la tradizione, infatti, corre il rischio di cristallizzarsi in dogma e di tarpare le ali all'immaginazione (un tema ampiamente esplorato in *The Dispossessed*)¹³³. Comunità meno circoscritte, come quelle delle moderne città, sono spesso anche più porose e accolgono persone con tradizioni differenti, liberando spazio per immaginare alternative e nuove possibilità. Questa apertura, ciò nonostante, presenta anch'essa dei rischi, soprattutto nella società attuale, dove le alternative proliferano e coloro che dovrebbero orientare le scelte della comunità e trasmetterne i valori fondanti, coloro che ne hanno la responsabilità, trovano poco consenso sociale e morale:

In our time of huge populations exposed continuously to reproduced voices, images, and words used for commercial and political profit, there are too many people who

¹³¹ Ivi, p. 52.

¹³² Id., *Extracts from The Harper Handbook to literature*, cit., p. 378.

¹³³ Ne *The Dispossessed* Le Guin tenta di immaginare un'utopia anarchica, ma nel sottotitolo – *An ambiguous Utopia* – si trova traccia della difficoltà di tale impresa: la rivoluzione permanente alla base della filosofia dell'anarchismo non è infatti conciliabile con l'immaginazione di un sistema chiuso in sé stesso, isolato da qualsiasi forma di comunicazione con l'esterno. Come notano Davison-Vecchione e Seeger: «The Odonians», gli abitanti del pianeta Anarres su cui la comunità di anarchici ha fondato la propria società, «have allowed themselves to become isolated on Anarres, not only in the sense that they agreed to their initial exile but also in terms of their failure to stay in communication with the Urrassians», gli abitanti del vicino pianeta capitalista, «thereby undermining one of their philosophy's tenets. Consequently, Odonian culture has begun to ossify and lose its vitality. As another Odonian, Bedap, laments, "Kids learn to parrot Odo's words as if they were laws – the ultimate blasphemy"», D. Davison-Vecchione, S. Seeger, *Ursula Le Guin's Speculative Anthropology: Thick Description, Historicity and Science Fiction*, in «Theory, Culture and Society», n. 0, n. 0, pp. 1-22, 2021.

want to and can invent us, own us, shape and control us through seductive and powerful media. It's a lot to ask of a child to find a way through all that, alone. Nobody can do anything very much, really, alone¹³⁴.

Quando l'obiettivo è quello del profitto commerciale o politico si perde di vista quella che è la vera funzione della comunità – formare individui capaci di abitare il mondo e inventare il proprio modo di farlo in armonia con il resto della comunità – e si trasformano i suoi membri in oggetti da cui estrarre valore, piuttosto che soggetti capaci di generarlo. Quando l'immaginazione è pervertita non libera l'essere umano, lo incatena.

L'essere umano ha bisogno di una guida per imparare a inventare sé stesso e la propria vita attraverso l'immaginazione, non nasce completo. Questa guida, per Le Guin e, come si è visto, per Frye, si costituisce nel cuore della letteratura. Questa, infatti, insegna alla comunità e all'individuo quali sono i suoi bisogni e i suoi desideri. Le Guin insiste sul fatto che l'essere umano, in quanto coinvolto in un processo di crescita, ha la responsabilità di insegnare e imparare a inventarsi in quanto, se non lo facesse, la sua vita verrebbe inventata da qualcun altro: «All of us have to learn how to invent our lives, make them up, imagine them. We need to be taught these skills; we need guides to show us how. If we don't, our lives get made up for us by other people»¹³⁵.

Anche Frye condivide la premura di Le Guin nei confronti di questa responsabilità. Un altro passaggio di *The Educated Imagination* può essere utile per comprendere la posizione dei due critici. L'immaginazione svolge, infatti, un ruolo centrale nella società: nella vita ordinaria, come nella letteratura, il modo in cui le parole vengono usate può essere tanto importante quanto il loro significato, «the words you use are like the clothes you wear»¹³⁶. Una comunità attribuisce, infatti, particolare importanza non tanto al dire la verità, al descrivere le cose come stanno, ma al saper dire la cosa giusta al momento giusto e nel posto giusto, un concetto che chiama in causa due fattori interconnessi, quello morale e quello estetico: «They are inseparable, and equally important. Some of the right things said may be only partly true, or they may be so little of the truth as to be actually

¹³⁴ U.K. Le Guin, *The Operating Instructions*, cit., p. 209.

¹³⁵ Ivi, p. 208.

¹³⁶ N. Frye, *The Educated Imagination*, cit., p.57.

hypocritical or false»¹³⁷. La società è informata da convenzioni retoriche tanto quanto la letteratura:

This is a problem in rhetoric, and our decision is an act of literary criticism. The importance of rhetoric proves, once again, that the imagination uses words to express a certain kind of social vision. The social vision of rhetoric is that of society dressed up in its Sunday clothes, people parading in front of each other, and keeping up the polite, necessary and not always true assumption that they are what they appear to be¹³⁸.

Questo significa che l'essere umano non può affidarsi al significato letterale dei discorsi che lo circondano, non solo in letteratura, ma anche nella sua vita ordinaria: una comunità, infatti, presenta all'immaginazione una propria personale mitologia vicaria, una mitologia sociale che ha il compito di persuadere i propri membri ad accettare le proprie norme e i propri valori¹³⁹. Tale mitologia è il naturale prodotto della società, ne garantisce la coerenza interna, e ogni suo membro deve accettarne almeno una parte per potervi vivere. Se accettata nel suo complesso in modo acritico, la reazione di un individuo nei confronti di ciò che accade intorno a lui sarà totalmente meccanica, determinata dai *clichés* della propria comunità. Se l'individuo ha propriamente coltivato la propria immaginazione, la risposta non sarà più meccanica, ma consapevole: l'immaginazione, come si è visto, produce, infatti, una visione personale della propria società ideale e permette di ponderare scelte in accordo con tale visione senza essere schiavi della visione di qualcun altro. Per questo lo studio del linguaggio e della letteratura è connesso alla capacità di libertà di scelta e alla libertà di parola:

You see, freedom has nothing to do with lack of training; it can only be the product of training. You're not free to move unless you've learned to walk, and not free to play the piano unless you practice. Nobody is capable of free speech unless he knows

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ Ivi, p.58.

¹³⁹ Alcuni esempi di mitologia sociale apportati da Frye sono il mito dello *status symbol*, l'uso di *cliché* ed espressioni gergali, il mito dei bei vecchi tempi (*the good old days*) connesso al mito pastorale, il mito del progresso. Ivi, pp. 60-62.

how to use language, and such knowledge is not a gift: it has to be learned and worked at¹⁴⁰.

La coerenza che la mitologia conferisce alla comunità è anche garante di un senso di sicurezza, che viene, invece, minacciato dal cambiamento. Il cambiamento, tuttavia, è fisiologico in ogni società e, soprattutto quando accade rapidamente come nell'epoca attuale, l'individuo consapevole ha la responsabilità di riconoscere l'elemento di illusione della mitologia sociale come una questione di autoprotezione e difesa della società stessa. Compito dell'immaginazione è allora quello di proteggere l'individuo dai miraggi che la società gli presenta: «The illusion is itself produced by the social imagination, of course, but it's an inverted form of imagination. What it creates is the imaginary, which [...] is different from the imaginative»¹⁴¹. Risulta allora evidente il ruolo dell'educazione e dell'insegnamento, un ruolo fondante per la società e per l'individuo, nonché il loro fine: «the transfer of imaginative energy from literature to students»¹⁴².

Se l'esposizione passiva alla massa fagocitante di stimoli che circonda l'individuo moderno produce oggetti, osserva Le Guin, la lettura è un gesto, invece, che permette soggettivazione attraverso una pratica di libertà:

Reading is a means of listening.

Reading is not as passive as hearing or viewing. It's an act: you do it. You read at your pace, your own speed, not the ceaseless, incoherent, gabbling, shouting rush of the media. You take in what you can and want to take in, not what they shove at you so fast and hard and loud that you're overwhelmed. Reading a story, you may be told something, but you're not being sold anything. And though you're usually alone when you read, you are in communion with another mind. You aren't being brainwashed or co-opted or used; you've joined in an act of the imagination¹⁴³.

La lettura di un libro, per quanto sembri una pratica solitaria, prevede una condivisione di parole: una comunicazione. Questa condivisione, che non è passiva fruizione, intesse connessioni, promuove relazioni, attiva l'immaginazione. Tale

¹⁴⁰ Ivi, p.67.

¹⁴¹ Ivi, p. 60.

¹⁴²Ivi, p. 55.

¹⁴³ U.K. Le Guin, *The Operating Intrusions*, cit., p. 209.

attivazione permette all'individuo di inventarsi attraverso un modello non coercitivo ma interattivo, un manuale da consultare e interpretare, non da replicare. È qui che risiede l'importanza e il valore dell'alfabetizzazione: «The reason literacy is important is that literature *is* the operating instructions. The best manual we have. The most useful guide to the country we're visiting, life»¹⁴⁴.

La letteratura nel suo complesso, attraverso la focalizzazione dei due diversi sogni che esprime (il paradiso terrestre e l'inferno dei viventi) fornisce all'essere umano la possibilità di guardare alla civilizzazione come una forza positiva, il cui fine non sia il dominio, ma la liberazione dell'umanità attraverso la comunità:

The chance to speak of civilization not as a negative force – restraint, constraint, repression, authority – but as an opportunity lost, an ideal of truth. The City as goal and dream. The interdependence of order and honesty. No word or moment or way of being is more or less “real” than any other, and all is “natural”; what varies is vividness and accuracy of perception, clarity and honesty of speech. The measure of a civilization may be the individual's ability to speak the truth¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Ivi, p. 210.

¹⁴⁵ Ead., *Introduction to City of Illusions*, in Ead., *The Language of The Night*, cit., p. 142.

Capitolo II

La letteratura e il mito

A legend, a myth. A work of the imagination. A fantasy. They all begin in the same place, the place in our mind that knows what story is. What reality may be, what really happened, we cannot tell; what we can tell is the story, the infinitely flexible, wonderfully rearrangeable, extremely useful story. With it we remake reality. We remake it according to our desires and according to our needs. The truth of story is not fact. Neither is it wishful thinking. Story tells human truth, serving human community and spiritual longing.

U.K. Le Guin, *Cheek by Jowl*, p. 119.

1. Scrittura sacra e scrittura secolare

Nel volume *The Secular Scripture* (1976)¹⁴⁶ Frye approfondisce la riflessione intorno alle narrazioni, al loro ruolo nella società e il loro rapporto con la letteratura nel suo insieme. Innanzitutto le storie vengono divise in due macrocategorie determinate dal peso, in termini di importanza, che viene loro attribuito dalla comunità: i miti, che occupano un posto centrale nella società di riferimento; e le *folk tales*, le storie popolari, in posizione periferica. In particolare i miti vengono associati dalla comunità a una conoscenza speciale, di natura sovraumana, il tipo di conoscenza che la religione definisce “rivelazione”, e guadagnano un’ autorità distintiva all’interno della società, legata alla dimensione della fede e della spiritualità.

¹⁴⁶ Cfr. N. Frye, *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Harvard University Press, Cambridge, 1976.

L'esperienza verbale connessa a miti e *folk tales* viene descritta come, rispettivamente, mitica e favolosa. La differenza tra queste, insiste Frye, non è di struttura, ma di autorità e di funzione sociale, una differenza che si sovrappone felicemente, benché non perfettamente, alla differenza tra sacro e secolare. Alcune storie, infatti, assumono un ruolo centrale nella comunità nonostante non facciano riferimento alla sfera del sacro: Frye fa riferimento, in primo luogo, alle storie nazionali, «which as a rule shade insensibly from the legendary to the historical»¹⁴⁷, e nota che, benché nella letteratura occidentale la coincidenza tra mitico e sacro sia molto stretta, la storia nazionale è guardata con particolare serietà e contribuisce a formare un patrimonio di storie condivise dalla comunità.

I miti, sacri e nazionali, in virtù della propria struttura sviluppano, quindi, la tendenza a riunirsi in un gruppo interconnesso di storie che, radicandosi in una determinata società, formano una mitologia. Questa fornisce e trasmette alla comunità un patrimonio di riferimenti condivisi, in cui la stessa si riconosce: «The more serious stories [...] become the cultural possession of a specific society: they form the verbal nucleus of a shared tradition»¹⁴⁸.

Nella cultura europea, secondo Frye, il gruppo di storie che ha acquisito una distintiva autorità, cui hanno attinto i poeti degli ultimi secoli, sono i miti della Bibbia. Questi si riunirono seguendo quella che Frye chiama «tendenza enciclopedica del mito»¹⁴⁹, per creare l'intera mitologia cristiana, in cui ogni concetto o dottrina implica tutti gli altri: un universo mitologico totale, che si estende temporalmente dalla creazione all'apocalisse e spazialmente dall'inferno al paradiso¹⁵⁰. È utile ricordare che un universo mitologico non è, per Frye, una forma primitiva di scienza o di storia: «A mythological universe is a vision of reality in terms of human concerns and hopes and anxieties»¹⁵¹.

Le storie popolari, in controtendenza rispetto al mito, conducono inizialmente un'esistenza nomade, contaminandosi vicendevolmente al di là delle barriere culturali e

¹⁴⁷ Id., *The Secular Scripture and Other Writings*, cit., p. 8.

¹⁴⁸ Id., *The Koiné of Myth: Myth as a Universally Intelligible Language*, cit., p. 314.

¹⁴⁹ Id., *The Secular Scripture and Other Writings*, cit., p. 12.

¹⁵⁰ «The Bible is the supreme example of the way that myths can, under certain social pressures, stick together to make up a mythology. A second look at this mythology shows us that it actually became, for medieval and later centuries, a vast mythological universe, stretching in time from creation to apocalypse, and in metaphorical space from heaven to hell», *ivi*, p. 13.

¹⁵¹ *Ibidem*.

linguistiche¹⁵², e solo in un secondo momento si radicano nella cultura e contribuiscono al suo patrimonio di riferimento. In questo modo sviluppano la tendenza enciclopedica che, nel tempo, può avvicinarle al mito, come successe per i poemi omerici e come avrebbe potuto accadere per le saghe islandesi¹⁵³. Anche la scrittura secolare, infatti, può costituire un corpo di storie interconnesse, ed è proprio in virtù di questa proprietà che è possibile riconoscere l'intimo legame strutturale che lega i miti alle leggende popolari: «The standard of completeness shows the encyclopedic tendency of myth at work in what we are now calling folk tale or fable»¹⁵⁴.

Le storie popolari, col tempo, tendono a radicarsi in una società e in un territorio di riferimento e a diventarne parte della tradizione, sviluppando lo stesso paradosso del mito, secondo cui le storie mitiche mostrano analogie strutturali in tutto il mondo: «but despite this structural similarity, they will contain traditional names and specific affinities to religion and legendary history that establish them within a single society»¹⁵⁵. Le storie, in questo modo, sviluppano una caratteristica “vegetale”:

There seems to be something vegetable about the creative imagination, something that seems to want a relatively limited environment, so that in proportion as a literature becomes more mature it tends to settle into relatively smaller units [...] This odd paradox of techniques common to the whole world but developed within a local, even a provincial, area, seems to be the way in which a great deal of literature operates¹⁵⁶.

¹⁵² «Myths can also migrate, just as two of the world's greatest mythological systems, the Christian and the Buddhist, have moved outside their places of origin. In the *Odyssey*, we meet Odysseus on Calypso's island, resisting her importunities to marry her, which include the promise of immortality if he does. Later we learn that Odysseus has spent a year with Circe, after he was enabled to overcome the enchantments by which she had turned his companions into animals. In the *Gilgamesh* epic, many centuries earlier, the hero resists a similar proposal from the goddess Ishtar, telling her that she had not only abandoned her earlier lovers but turned them into animals and birds by enchantment. [...] The similarity of theme points to a good deal of mythological diffusion in the intervening centuries», Id., *The Koiné of Myth*, cit., p. 314.

¹⁵³ «Secular literature, even in the oral stage, also builds up an interconnecting body of stories. Thus *Beowulf*, which is close in its conventions to oral literature, refers parenthetically to other stories about Siegmund [ll. 874–900], Offa [ll. 1925–62], and Ingeld [ll. 2023–69], and most of the Icelandic Sagas contain allusions or crossreferences to other Sagas. Given a slightly different direction of social development, such a body of legend might easily have become mythical in our present sense of the term», Id., *The Secular Scripture and Other Writings*, cit., p. 11.

¹⁵⁴ Ivi, p. 12.

¹⁵⁵ Id., *Myth as the Matrix of Literature*, cit., p. 305.

¹⁵⁶ Ivi, pp. 305-306.

È interessante notare che questa “tendenza vegetale” della letteratura, legata alle radici culturali, si esprime, per Le Guin, nello “Spirito di un luogo”, ed esula dal mito del sangue che gli stati moderni hanno legato a tale concetto: «At least the Spirit of Place is a more benign one than the exclusive and aggressive Spirit of Race, the mysticism of blood that has cost so much blood. With all our self-consciousness, we have very little sense of where we live, where we are right here right now»¹⁵⁷.

Il diverso peso attribuito alle storie di immaginazione all'interno della comunità potrebbe lasciare intendere che il poeta mitico sia strettamente legato alla propria tradizione e da essa ricavi il proprio materiale, laddove al poeta favoloso sarebbe concessa maggiore libertà nell'inventare in modo originale le proprie trame e i propri personaggi. Frye, tuttavia, avverte che un tale ragionamento non è altro che illusione: in letteratura, infatti, ogni scrittore attinge il proprio materiale dalla tradizione che lo precede e lavora con le convenzioni di tale tradizione, che il procedimento sia conscio oppure no: «All art is equally conventionalized, but we do not ordinarily notice this fact unless we are unaccustomed to the convention. [...] literature shapes itself»¹⁵⁸, scrive Frye in *Anatomy of Criticism* (1957)¹⁵⁹. La differenza tra lo scrittore mitico e quello favoloso è, ancora, una differenza di tipo sociale, non strutturale: il materiale mitico afferisce, infatti, a una tradizione riconosciuta e accettata dalla propria comunità, che la accoglie in primo luogo come una struttura di fede o di interesse sociale, mentre il materiale favoloso afferisce a una tradizione non necessariamente riconosciuta o compresa, se non addirittura ignorata, dal suo pubblico, che la comprende come struttura immaginativa. Tanto è vero che le storie non appartengono in modo rigido a tali categorie, ma migrano, spinte dal contesto

¹⁵⁷ U.K. Le Guin, *A Non-Euclidean View of California as a Cold Place to Be*, in Ead., *Dancing at the Edge of the World*, cit., p. 110.

¹⁵⁸ N. Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, R.D. Denham (ed.), University of Toronto Press, Toronto, 2006. Per comprendere il concetto è utile riportare il passo per intero: «the new poem, like the new baby, is born into an already existing order of words, and is typical of the structure of poetry to which it is attached. The new baby is his own society appearing once again as a unit of individuality, and the new poem has a similar relation to its poetic society. It is hardly possible to accept a critical view which confuses the original with the aboriginal, and imagines that a “creative” poet sits down with a pencil and some blank paper and eventually produces a new poem in a special act of creation ex nihilo. Human beings do not create in that way. Just as a new scientific discovery manifests something that was already latent in the order of nature, and at the same time is logically related to the total structure of the existing science, so the new poem manifests something that was already latent in the order of words. Literature may have life, reality, experience, nature, imaginative truth, social conditions, or what you will for its content; but literature itself is not made out of these things. Poetry can only be made out of other poems; novels out of other novels. Literature shapes itself, and is not shaped externally: the forms of literature can no more exist outside literature than the forms of sonata and fugue and rondo can exist outside music», p. 90.

¹⁵⁹ N. Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, Princeton, 1957.

sociale, dall'una all'altra: una mitologia particolarmente dotata di autorità può, nel tempo, assorbire leggende popolari, come accadde alla mitologia cristiana¹⁶⁰, mentre una mitologia che perda il senso di importanza e autorità precedentemente attribuitele può diventare favolosa, secolare, come accadde alla mitologia classica e come sembra possa accadere oggi a quella cristiana.

Data la mancanza di differenze strutturali tra miti e leggende, anche la scrittura secolare, sostiene Frye, può, parallelamente a quella sacra, dar vita a una visione integrata del mondo, un universo immaginativo ideale – un universo mitologico – concepibile nel suo insieme: la *fiction*, la letteratura di immaginazione.

Nella visione di Frye i due universi immaginativi, quello sacro e quello secolare, danno conto del fatto che l'essere umano, nel corso della storia, ha raccontato essenzialmente due tipi di storie, dalla struttura analoga; l'epica del creatore e l'epica della creatura:

The Bible is the epic of the creator, with God as its hero. Romance is the structural core of all fiction: being directly descended from folk tale, it brings us closer than any other aspect of literature to the sense of fiction, considered as a whole, as the epic of the creature, man's vision of his own life as a quest¹⁶¹.

L'universo mitologico creato dalla letteratura secolare e sacra consta di due aspetti nella teoria di Frye: il primo è la componente verbale della creazione dell'essere umano, la scrittura secolare; il secondo è la rivelazione di Dio – o di un qualche potere sovraumano – all'umanità, la scrittura sacra. Se l'immaginazione è la facoltà costruttiva della mente umana, la realtà “si rivela” per Frye nella sua alterità rispetto a quest'ultima: «“Reality” [...] is whatever the imagination works with that is not itself»¹⁶².

¹⁶⁰ «As a body of myths expands, it absorbs other stories, especially the stories connected with specific local places and people that are called legends. Thus the great Hebraic myths of the creation, deluge, and exodus expanded to include the legends of the Judges and the prophets Elijah and Elisha. A later process of expansion took in the folk tales of Jonah, Ruth, Tobit, Esther, Judith, and Susanna. Christian mythology similarly expanded to include a large body of romance, including many saints' lives and such apocryphal stories as the Harrowing of Hell.16 Such an absorption of legend marks the political and social ascendancy of a society with a central mythology, as it takes over other areas, and this mythical imperialism is possible because of the structural similarities among all forms of story», Id., *The Secular Scripture and Other Writings*, cit., p. 12.

¹⁶¹ Ivi, pp. 13-14.

¹⁶² Per questi concetti di immaginazione e realtà Frye fa riferimento a Wallace Stevens: «Literary critics have inherited from Aristotle two principles: one, the conception of art as imitating nature; the other, the

Normalmente questa alterità è identificata con la natura, ma dal punto di vista dell'immaginazione, spiega Frye, essa è un qualche tipo di potere, forza o volontà altra, «an otherness of spirit»¹⁶³: in Occidente, un Dio celeste; anticamente, una dea madre; secondo i seguaci del Tao, un principio ordinatore unico ed immanente del mondo.

Ogni mitologia comincia con un mito di creazione, Frye ne individua due tipologie fondamentali, a seconda che lo sguardo sia rivolto verso l'alto o verso il basso:

If we look down, we see the cycle of animal and plant life, and creation myths suggested by this would most naturally be sexual ones, focusing eventually on some kind of earth-mother, the womb and tomb of all living things. If we look up, we see, not different forms of life emerging, but the same sun rising in the east. The cycle of the same, in Plato's phrase (*Timaeus*, 35), suggests rather an artificial creation myth, a world made, not born, and made by a conscious and planning intelligence. Such a myth tends to be associated with a sky-father, who goes about his mysterious business without nursing his children¹⁶⁴.

Queste due tipologie di miti mostrano un diverso rapporto dell'essere umano con la morte: «In sexual and earth-mother creation myths death does not have to be explained: death is built into the whole process. But an intelligently made world could not have had any death or evil originally in it, so that a myth of fall is needed to complement it»¹⁶⁵. Si vedrà in seguito come questo concetto sia molto importante nella saga *fantasy* di Le Guin.

Nel saggio *Animals in Children Literature* (2004)¹⁶⁶ Le Guin fa riferimento alla natura nei termini di un'alterità rispetto all'essere umano. L'autrice distingue un'umanità prima della Storia e una dopo: prima dell'agricoltura, spiega, l'umanità riunita in comunità di raccoglitori e cacciatori viveva in uno stato di continuità con la natura: «we knew we were different, but we knew also that we belonged»¹⁶⁷; con agricoltura e

distinction of form and content. [...] In the context of process, the form becomes something more like the shaping spirit, the power of ordering which seems so mysterious to the poet himself, because it often acts as though it were an identity separate from him. What corresponds to content is the sense of otherness, the resistance of the material, the feeling that there is something to be overcome, or at least struggled with. Wallace Stevens calls these two elements imagination and reality», *ivi*, p. 25.

¹⁶³ *Ivi*, p. 43.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 74.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ U.K. Le Guin, *Animals in Children Literature*, in Ead. *Cheek by Jowl*, cit., pp. 44-108.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 46.

allevamento la situazione cominciò a mutare e con l'avvento del cristianesimo a ribaltarsi completamente, sostituendo il mito di una dea madre che nutre con quello del dio padre che comanda: «they saw the earth not as a nourishing matrix but as an antagonist, not a network of interdependence but a kingdom to be ruled. The animal was set entirely apart from both the human and the divine»¹⁶⁸. Nel diciottesimo secolo, continua, in Europa viene inventata la “Natura”, comprendente tutte le altre specie e i luoghi dove esse abitano. Nel ventesimo la divisione si approfondisce con l'industrializzazione e l'urbanizzazione, che allontana sempre più individui dal contatto diretto con la natura e, di conseguenza, dal sentimento di continuità e comunità con essa: «we have made a world for ourselves alone, in which nothing matters, nothing has meaningful existence, but us. There are no others»¹⁶⁹.

In un mondo così impoverito l'essere umano non ha smesso di cercare una connessione con il mondo naturale, ma la può solo surrogare in modo artificiale guardando documentari naturalistici alla televisione, facendo attività quali il *birdwatching*, la caccia, la pesca, adottando animali domestici: «through all this we seek connection with nonhuman beings, or a reminder, however artificial, that there used to be a connection. That other people used to live here. That we had a family»¹⁷⁰. Esiste ancora, tuttavia, secondo Le Guin, un modo per ritrovare tale perduta connessione: «Our storytellers offer such a connection»¹⁷¹.

Secondo Frye, che esprime un concetto in sintonia con le riflessioni di Le Guin, i due aspetti dell'universo mitologico, la letteratura secolare e quella sacra, vanno tenuti in equilibrio: se la coscienza del fatto che l'universo mitologico è un prodotto della mente umana permette, infatti, di liberare l'essere umano dalla superstizione, la coscienza di un'alterità permette all'essere umano di accettare la morte come parte della vita, di superare sé stesso, di confrontarsi con qualcosa che lo eccede e ridimensiona, permettendogli di evolversi:

It is quite true that if there is no sense that the mythological universe is a human creation, man can never get free of servile anxieties and superstitions, never surpass

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Ivi, p. 47.

¹⁷⁰ Ivi, p. 48.

¹⁷¹ *Ibidem*.

himself, in Nietzsche's phrase. But if there is no sense that it is also something uncreated, something coming from elsewhere, man remains a Narcissus staring at his own reflection, equally unable to surpass himself¹⁷².

Frye sottolinea che rifiutare o abolire la scrittura secolare, reprimere il mondo del sogno, priva l'essere umano della consapevolezza di sé in quanto creatura e creatore della propria realtà e lo lascia intrappolato all'interno di un sogno autoindulgente: «The improbable, desiring, erotic, and violent world of romance reminds us that we are not awake when we have abolished the dream world: we are awake only when we have absorbed it again»¹⁷³.

2. Dal mito al *romance*

All'interno della letteratura, spiega Frye, i diversi tipi di narrazione – *mythoi* – che l'essere umano racconta sono espansioni di diverse fasi di un mito unificante centrale¹⁷⁴ che, pur costituendosi come una di tali fasi, le contiene tutte: il mito del *romance*.

Il *romance* è il genere che Frye vede discendere direttamente dalle *folk tales*, il genere di narrazione principalmente interessato all'immaginazione di un mondo idealizzato e stilizzato, il mondo degli eroi e della *quest*. Per questo motivo il *romance* esprime quella che è la funzione archetipica della letteratura analizzata precedentemente: «visualizing the world of desire, not as an escape from “reality,” but as the genuine form of the world that human life tries to imitate»¹⁷⁵.

Il mito dell'eroe prevede la successione di strutture narrative ricorrenti e riconoscibili – i *mythoi* – archetipiche della letteratura, associate metaforicamente da Frye alle diverse stagioni dell'anno, a loro volta analoghe alle fasi della vita dell'eroe¹⁷⁶: il *romance* si occupa della giovinezza dell'eroe e delle sue avventure ed è associato all'estate, al raggiungimento di un obiettivo attraverso il superamento di un conflitto; la

¹⁷² N. Frye, *The Secular Scripture and Other Writings*, cit., p. 43.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ «Romance, tragedy, irony, and comedy are all episodes in a total quest myth», Id., *Anatomy of Criticism*, cit., p. 200.

¹⁷⁵ Id., *The Secular Scripture and Other Writings*, cit., p. 171.

¹⁷⁶ Ampiamente analizzate da Frye in *Anatomy of Criticism*, Cfr. Id., *Anatomy of Criticism*, cit., pp. 146-223. Per una sintesi si veda anche Id., *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*, Harcourt, Brace & World, New York, 1963, p. 16.

tragedia si occupa della morte o della caduta dell'eroe ed è associata all'autunno; la satira o l'ironia si occupa di un mondo in cui l'eroe non esiste più ed è associato all'inverno; la commedia, infine, è associata alla primavera, alla vita che rinasce e al ritorno dell'eroe in una società rinnovata. Il mito dell'eroe, e l'arte in generale, si rispecchia nel ciclo della natura attraverso una ripetizione immaginativa dei suoi ritmi: «The principle of recurrence in the rhythm of art seems to be derived from the repetitions in nature that make time intelligible to us»¹⁷⁷.

Le Guin sembra consapevole della sistemazione di Frye e appare esemplificativo di ciò questo passaggio riguardante due romanzi di Jane Austen: «Pride and Prejudice is a brilliant comedy of youthful passions, while Persuasion is a quiet story about a misunderstanding that ruins a life and is set right only when it's almost too late. One book is April, you might say, and the other November»¹⁷⁸.

Questo mito centrale, il mito della *quest*, esprime per Frye uno dei bisogni primari dell'essere umano, quello di fare i conti con il fatto di essere soggetto al ciclo di nascita e morte e con la possibilità di sopravvivere a quest'ultima associandosi al ciclo di morte e rinascita annuale della natura e alla relativa promessa di rigenerazione: «A great deal of literary and religious imagination is concerned with the effort to assimilate and identify individual human life with natural rebirth»¹⁷⁹. Come nota Caterina Nella Cotrupi:

For Frye, the cultivation of intensity of consciousness through the epiphanic, or 'radical' metaphorical language of poetry serves to counteract that distancing self-reflexivity and anxious alienation of humanity from the realm of the natural and material world which analytical and abstract reasoning entails¹⁸⁰.

Per spiegare questo concetto Frye risale alla distinzione di Aristotele secondo cui esistono due tipi di azioni umane che l'essere umano può imitare attraverso le parole: l'azione umana in quanto tale, che è materia della Storia (*praxeis*) e l'azione simbolica, rappresentativa della vita umana in una prospettiva più universale, il rituale¹⁸¹. Questo,

¹⁷⁷ Id., *Anatomy of Criticism*, cit., p. 97.

¹⁷⁸ U. K. Le Guin, *Collectors, Rhymester, and Drummers*, in Ead. *The Wave in the Mind*, cit., p. 182.

¹⁷⁹ N. Frye, *The Secular Scripture and Other Writings*, cit., p. 80.

¹⁸⁰ C.N. Cotrupi, *Northrop Frye and the Poetics of Process*, cit., 2000, p. 6.

¹⁸¹ Frye fornisce alcuni esempi di azione rituale: «Religious services, weddings and funerals, convocations and Norton lectures, parades and tournaments, parties and balls and receptions, games and

come il mito, sorge nella società ancora intesa in termini di *religio*¹⁸² e rappresenta un atto simbolico di coesione sociale. Il rituale è strettamente legato al mito perché, secondo Frye, esso costituisce la manifestazione del mito in azione, il movimento che conduce a soddisfare un desiderio della comunità ed è per questo che la narrativa mitopoietica ne costituisce un'imitazione verbale. Il rituale, infatti, sorge dallo stesso bisogno che anima la letteratura, racconta una storia e ne condivide la necessaria partecipazione da parte del fruitore:

Ritual seems to be something of a voluntary effort (hence the magical element in it) to recapture a lost rapport with the natural cycle. [...] In ritual, then, we may find the origin of narrative, a ritual being a temporal sequence of acts in which the conscious meaning or significance is latent: it can be seen by an observer, but is largely concealed from the participators themselves¹⁸³.

Le azioni pratiche e le azioni simboliche possono efficacemente essere descritte nei termini di lavoro e gioco, una distinzione parallela a quella tra necessità e libertà, tra linguaggio pragmatico e linguaggio dell'immaginazione: «Work is purposeful, directed to an external end; ritual, except for its connection with magic, is self-contained and expressive. Work is done in the actual environment; ritual is enacted within what I have called a mythological universe»¹⁸⁴. Scrive Le Guin in *Do-It-Yourself Cosmology*:

Fantasists are childish, childlike. They play games. They dance on the burning-ground. Neither arrogance nor modesty is a very useful term, in this context. Even when they are making entire universes, they are only playing. But they are not playing God. It looks as if they were, to the rational mind; but the rational mind notoriously cannot see what's happening in fantasy, or why it happens¹⁸⁵.

sporting events of all kinds, centennial celebrations, are rituals in this sense», N. Frye, *The Secular Scripture and Other Writings*, cit., p. 39.

¹⁸² Come spiega lo stesso Frye, «The most probable derivation of the word “religion” is from the Latin religare, “to bind,” and thus suggests the idea of being bound or tied to a community through one’s belief», ivi, p. 492, nota 51.

¹⁸³ Id., *Fables of Identity*, cit., p. 15.

¹⁸⁴ Ivi, p. 40.

¹⁸⁵ U.K. Le Guin, *Do-It-Yourself Cosmology*, in Ead., *The Language of the Night*, cit., p. 122.

Ciò che permette l'identificazione tra essere umano e mondo naturale è la metafora, un fenomeno verbale inseparabile dal mito: «Every work of literature has both a narrative movement, which carries us from a beginning to an end in a temporal sequence, and an underlying “structure” (a term derived from the motionless art of architecture), which we try to study as a simultaneous and spatialized arrangement of metaphors». Entrambi sono portatori di un significato paradossalmente contraddittorio: un mito, infatti, è una narrativa che suggerisce constatazioni contraddittorie, «first, “this is what is said to have happened,” and second, “this almost certainly is not what happened, at least in precisely the way described”»¹⁸⁶; la metafora, analogamente, presenta due messaggi contrastanti, «an assertion that A is B, along with an undercurrent of significance that tells us that A is obviously not B, and nobody but a fool could imagine that it was»¹⁸⁷. Metafora e mito, secondo Frye, non hanno, tuttavia, una natura antilogica o antistorica, ma contro-logica e contro-storica. La metafora suggerisce uno stato delle cose in cui non c'è una netta differenza tra soggetto e oggetto e lo spazio tra essi viene annullato: un ordine di esistenza in cui «the inevitable separation of one thing from another thing, no longer exist in the same way»¹⁸⁸. Il mito fa al tempo ciò che la metafora fa allo spazio, annichilendo la distanza tra passato e presente: «It does not say so much “this happened long ago” as “what you are about to see, or have just seen, *is* what happened long ago.” The present becomes a moment in which, in Eliot’s phrase, the past and future are gathered»¹⁸⁹, un mondo le cui leggi non sono necessariamente quelle del differimento spaziale o temporale, ma si muovono su una dimensione altra, universale. Come precisa Frye in *The Educated Imagination*:

The poet’s job is not to tell you what happened, but what happens: not what did take place, but the kind of thing that always does take place. He gives you the typical, recurring, or what Aristotle calls universal event. [...] Our impressions of human life are picked up one by one, and remain for most of us loose and disorganized. But we constantly find things in literature that suddenly co-ordinate and bring into focus a

¹⁸⁶ N. Frye, *The Koiné of Myth*, cit., p. 313.

¹⁸⁷ Ivi, p. 316.

¹⁸⁸ Ivi, p. 317.

¹⁸⁹ Ivi, p. 316.

great many such impressions, and this is part of what Aristotle means by the typical or universal human event¹⁹⁰.

La forte identificazione creata dalla metafora perde potenza quando il mito viene soggetto, nella letteratura che da esso discende, al principio di plausibilità: laddove l'eroe del mito è un dio metaforicamente identificato con gli elementi naturali, a loro connesso e dotato, di conseguenza, dei loro poteri; nel *romance* l'eroe è un essere umano, un dio depotenziato nei confronti del suo ambiente e degli avvenimenti che lo coinvolgono, in quanto in un rapporto di non perfetta identità con essi. la letteratura sacra del mito – l'epica del creatore – passa alla letteratura secolare del *romance* – l'epica della creatura. Il processo di migrazione delle storie, delle loro narrazioni e delle loro metafore ricorrenti, dal contesto sacro a quello secolare prevede un processo che viene definito da Frye *displacement* ed è la dinamica attraverso cui gli dei e gli eroi del mito sopravvivono all'interno della letteratura:

The central principle of displacement is that what can be metaphorically identified in a myth can only be linked in romance by some form of simile: analogy, significant association, incidental accompanying imagery, and the like. In a myth we can have a sun-god or a tree-god; in a romance we may have a person who is significantly associated with the sun or trees¹⁹¹.

Guardata attraverso la categoria del *displacement*, la letteratura si estende tra i poli del mito e del realismo e, nel mezzo, si colloca l'intera area del *romance*: «using that term to mean [...] the tendency [...] to displace myth in a human direction and yet, in contrast to “realism,” to conventionalize content in an idealized direction»¹⁹².

Il mito fornisce, dunque, la chiave di lettura metaforica del *romance*. Per questo motivo entrambi i generi appartengono alla categoria generale della letteratura mitopoietica. Ma, se da un lato il mito canonico può vantare una profondità di significato maggiore, in quanto parte di una tradizione consolidata e in virtù del maggior grado di identificazione metaforica, dall'altro il *romance* appartiene a un'area meno inibita e,

¹⁹⁰ Id., *The Educated Imagination*, cit., pp. 24-25.

¹⁹¹ Id., *Anatomy of Criticism*, cit., p. 126.

¹⁹² *Ibidem*.

quindi, meno soggetta alla censura morale rispetto al mito, quella della letteratura popolare. È importante sottolineare che “popolare” non è inteso da Frye con un’accezione negativa, come quella attribuitagli dalla tradizione platonico-cristiana¹⁹³: popolare è quella letteratura che richiede al lettore, per essere compresa, solo un minimo di esperienza verbale o di educazione particolare. Secondo questa definizione, «the words “popular” and “primitive” mean essentially the same thing, except that “popular” has its context in class structure and “primitive” in history. [...] actually the primitive is a quality in literature which emerges recurrently as an aspect of the popular, and as indicating also that certain conventions have been exhausted»¹⁹⁴. L’area mitica centrale, essendo dotata, come si è visto, di una speciale autorità, viene fatta propria dall’autorità stessa e diventa il fulcro dell’educazione. La letteratura che fa riferimento a tale tradizione diventa, quindi, particolarmente allusiva ed erudita, d’*elite*, nel senso che per comprenderla e studiarla è necessaria la conoscenza dell’intera struttura dell’universo mitologico di riferimento.

La letteratura considerata più “seria” all’interno della società spesso prevede anche quelli che Frye chiama “romance sequestrati”: *romance* in cui la classe dominante o quella intellettuale proietta i propri ideali sociali o religiosi¹⁹⁵. Eppure, poiché il *romance* rappresenta, come si è visto, la forma narrativa che esprime la funzione archetipica della letteratura, visualizzare il mondo del desiderio, esso mantiene un elemento “proletario”, nelle parole di Frye, mai soddisfatto dalle proprie diverse incarnazioni: «in fact the incarnations themselves indicate that no matter how great a change may take place in society, romance will turn up again, as hungry as ever, looking for new hopes and desires to feed on»¹⁹⁶.

¹⁹³ La letteratura popolare, secondo questa tradizione, si oppone alla letteratura seria e considerata utile, in quanto concepita come mero intrattenimento, oggetto per eccellenza delle ansie della società e delle critiche dei censori del gusto: «The Platonic revolution, as transmitted through Christianity, has given us a hierarchy of verbal structures with four main levels in it. On top is the level of high myth, Biblical or Platonic, which is not only not literary but cannot be really understood except by those who have passed beyond the need for literature. Next come the serious verbal structures, the nonliterary ones that tell the truth by correspondence about history, religion, ethics, or social life. Below this is the relatively serious literature that reflects their truths and communicates them to the populace in the more agreeable forms of story or rhetorical embellishment. This is the middle ground of myth, in Plato the level where poets may operate by writing hymns to the gods and encomia on virtuous men. Below this is the literature designed only to entertain or amuse, which is out of sight of truth, and should be avoided altogether by serious people», Id., *The Secular Scripture and Other Writings*, cit., p. 18.

¹⁹⁴ Ivi, pp. 23-24.

¹⁹⁵ «Where the virtuous heroes and beautiful heroines represent the ideals and the villains the threats to their ascendancy», Id., *Anatomy of Criticism*, cit., p. 173.

¹⁹⁶ Ivi, p. 173.

La polarizzazione tra letteratura d'*elite* e letteratura popolare non si risolve, dunque, in una gerarchia in termini di valore, ma presenta due sviluppi sociali diversi della letteratura stessa: l'una interessata a promuovere gli ideali e gli schemi di lettura del reale della classe dirigente, l'altra potenzialmente sovversiva nei confronti di questi. La funzione della letteratura popolare è, dunque, particolarmente importante all'interno della società, in quanto: «The popular helps to diversify our literary experience and prevent any type of literary education from getting a monopoly of it»¹⁹⁷.

Il mito, infatti, è per Frye una forza informatrice che agisce a priori, attraverso cui i membri di una comunità guardano al mondo che li circonda e alla propria vita:

Wallace Stevens has a poem called *Description without Place*, a long and very difficult poem, which says that man does not live directly in the world of nature, like animals and plants – he lives within his own constructs of the world. These constructs, in their totality, are what we call cultures or civilizations. Nature knows nothing of up or down, of inside or outside, of beginning or ending, of before and not yet. All these are notions we impose on nature¹⁹⁸.

Motivo per cui il mito si presenta non soltanto come la chiave d'accesso a tutte le opere letterarie di tale comunità, ma anche come chiave d'accesso alla sua cultura specifica e all'individuo che ne è informato. In questo senso la letteratura costituisce il luogo in cui l'essere umano rivela sé stesso, a sé e a agli altri.

Romance, tragedia, satira e commedia, le quattro forme archetipiche di narrazione, esistono, infatti, all'interno della mente del lettore e si consolidano gradualmente nell'esperienza stessa della lettura. Lo stesso avviene per quanto riguarda le metafore ricorrenti, gli archetipi; in questo modo esse forniscono al lettore gli strumenti per interpretare ciò che egli sta leggendo e di cui sta facendo esperienza; delle strutture di pensiero che danno forma alla sua percezione del mondo. La società e l'individuo sono informati dalle storie che essi si raccontano. Per il fatto che questi condizionamenti della percezione agiscono a livello inconscio, la mitologia sociale vicaria che circonda

¹⁹⁷ Id., *The Secular Scripture and Other Writings*, cit., p. 23. Sembra importante notare che con il trascorrere del tempo la letteratura popolare, tuttavia, sopravvive venendo inglobata all'interno della letteratura canonica ed è per questo che nella letteratura popolare è possibile scorgere dove i più probabili sviluppi letterari avranno luogo.

¹⁹⁸ Id., *Extracts from The Practical Imagination*, cit., p. 203.

l'individuo, se non riconosciuta, porta a un suo facile indottrinamento, non necessariamente perché ci sia un progetto volontario, ma perché, essendo un meccanismo automatizzato e irriflesso, questo si manifesta non come un atto di coesione sociale, ma di gregarismo nei confronti della società. Essere consapevoli del potere informatore del mito, come si è già avuto modo di notare, permette all'individuo di utilizzarlo come strumento per leggere la realtà e agire in modo cosciente all'interno di essa, invece di esserne inconsciamente soggetto e governato:

Literary experience is only the visible tip of the verbal iceberg: below it is a subliminal area of rhetorical response, addressed by advertising, social assumptions, and casual conversation, that literature as such, on however popular a level of movie or television or comic book, can hardly reach. [...] One of the things that the study of literature should do is to help the student become aware of his own mythological conditioning, especially on the more passive and critically unexamined levels.

La mitologia sociale identificata da Frye è costituita da quelli che Le Guin avrebbe chiamato "sub-miti":

Beyond and beneath the great living mythologies of religion and power there is another region into which science fiction enters. I would call it the area of Submyth: by which I mean those images, figures and motifs which have no religious resonance and no intellectual or aesthetic value, but which are vigorously alive and powerful, so that they cannot be dismissed as mere stereotypes. They are shared by all of us; they are genuinely collective.¹⁹⁹.

Un esempio di submito è quello di Superman: «His father was Nietzsche and his mother was a funnybook, and he is alive and well in the mind of every ten-year-old – and millions of others»²⁰⁰. Altri submiti sono identificati da Le Guin nei biondi eroi del genere *Sword and Sorcery*; negli scienziati pazzi; nei dittatori benevoli; nei capitalisti che compravendono galassie; nei bravi comandanti spaziali; negli alieni cattivi e negli alieni buoni; «and every pointy-breasted brainless young woman who was ever rescued from

¹⁹⁹ U.K. Le Guin, *Myth and Archetype in Science Fiction*, cit., p. 72.

²⁰⁰ *Ibidem*.

monsters, lectured to, patronized or, in recent years, raped, by one of the aforementioned heroes»²⁰¹. Questi submiti sono vivi, non mitologie decadute diventate materiale favoloso, ma forze vigorose che agiscono nell'inconscio collettivo e da esso traggono il proprio potere: «Their roots are the roots of myth, are in our unconscious [...] they cannot be dismissed as unimportant. Not when they can help motivate a world movement such as fascism!»²⁰². Eppure, spiega Le Guin, essi condividono con il vero mito solo la loro irrazionale presenza nell'inconscio, non possono essere fonte di speculazione intellettuale, gioia religiosa, indagine etica o rinnovamento artistico: solo il falso mistero può essere distrutto dalla ragione, «The real mystery is not destroyed by reason»²⁰³. Quando il soggetto “vede” il submito esso svanisce: «You look at the Blond Hero – really look – and he turns into a gerbil»²⁰⁴. Quando il soggetto “vede” il mito questo ricambia lo sguardo: «The poet Rilke looked at a statue of Apollo about fifty years ago, and Apollo spoke to him. “You must change your life”, he said. When the genuine myth rises into consciousness, that is always its message. You must change your life»²⁰⁵.

Infatti, avverte Frye, anche quando si tratti della genuina mitologia sociale, «the area of serious belief»²⁰⁶, che dà coerenza e continuità alla comunità, e non della mitologia vicaria della società alimentata da *cliché* e luoghi comuni, l'individuo deve trascendere i condizionamenti inconsci e creare la propria visione ideale:

Genuine social mythology, whether religious or secular, is also to be transcended, but transcendence here does not mean repudiating or getting rid of it, except in special cases. It means rather an individual recreation of the mythology, a transforming of it from accepted social values into the axioms of one's own activity²⁰⁷.

²⁰¹ *Ibidem.*

²⁰² *Ivi*, p. 72-73.

²⁰³ *Ivi*, p. 73.

²⁰⁴ *Ibidem.*

²⁰⁵ *Ibidem.*

²⁰⁶ «A belief, in this sense, is essentially a statement of a desire to attach oneself to, or live in or among, a specific kind of community. America has a genuine social mythology in which beliefs in personal liberty, democracy, and equality before law have a central place. Every major American writer will be found to have struck his roots deeply into this serious social mythology, even if he advocates civil disobedience or makes speeches in a country with which America is at war», N. Frye, *The Secular Scripture and Other Writings*, cit., p. 111.

²⁰⁷ *Ibidem.*

La letteratura è strumento di tale presa di coscienza, in quanto «when beliefs are presented within literature, the impact on the reader is purely imaginative, and it is unnecessary for him to share or even sympathize with those beliefs to respond appropriately. Imaginative response transcends belief of all kinds»²⁰⁸.

3. Gli archetipi e l'inconscio collettivo

La distinzione tra letteratura “seria” e letteratura “popolare”, nota Frye, si complica nel diciottesimo secolo, con l’affermazione del romanzo e la sua pronta assimilazione alla cornice platonico-cristiana²⁰⁹. Il romanzo, infatti, si presenta come un *romance* profondamente soggetto al *displacement* in senso realistico, seguendo quindi la tendenza, propria del realismo, verso la rappresentatività e costituendosi come la versione parodica del *romance*. Il *romance*, invece, è legato alla tendenza opposta, quella romantica²¹⁰, che si concentra sulle unità formulaiche del mito e della metafora, sulle convenzioni utilizzate, sulla struttura e sulla trama in quanto unità costruttive a disposizione del potere creativo dell’immaginazione: «The more undisplaced the story, the more sharply the design stands out»²¹¹.

La ricorrenza è il principio organizzatore del movimento dell’arte nel tempo e nello spazio: all’interno della letteratura, quando considerato dal punto di vista temporale, e quindi della narrazione, tale principio prende il nome di ritmo; dal punto di vista spaziale, in quanto immagine, quello di *pattern*. La risposta a una narrativa, secondo Frye, si articola in due fasi descritte frequentemente attraverso una metafora uditiva, per quanto riguarda la prima, e una visiva, per quanto riguarda la seconda: «We may call the rhythm

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ La distinzione è strettamente legata all’atteggiamento della critica nei rispettivi confronti: «The serious literary artists who tell stories in prose, according to this view, also tell us something about the life of their times, and about human nature as it appears in that context, while doing so. Below them comes romance, where the story is told primarily for the sake of the story. This kind of writing is assumed to be much more of a commercial product, and the romancer is considered to have compromised too far with popular literature. Popular literature itself is obviously still in the doghouse», *ivi*, pp. 29-30.

²¹⁰ Lo stesso Frye nota che l’opposizione tra tendenza realistica e tendenza romantica è propria del secolo XIX e non funziona propriamente in ogni situazione, ma dà conto della tendenza generale del secolo a privilegiare l’arte rappresentativa e a guardare alle opere letterarie come documenti storici o psicologici. Nel corso del XX secolo la tendenza a cominciato a invertirsi: «Twentieth-century literature and painting are part of the same cultural movement that in philosophy has shifted the centre of interest back to the linguistic structure itself, after destroying much of our old naive confidence that words have an unlimited ability to represent things outside themselves», *ivi*, p. 33.

²¹¹ *Ivi*, p. 27.

of literature the narrative, and the pattern, the simultaneous mental grasp of the verbal structure, the meaning or significance. We hear or listen to a narrative, but when we grasp a writer's total pattern we "see" what he means»²¹². I due movimenti, quello spaziale e quello temporale, sincronico e diacronico, sono inseparabili l'uno dall'altro, in quanto: «just as pure narrative would be unconscious act, so pure significance would be an incommunicable state of consciousness, for communication begins by constructing narrative»²¹³.

Nel *romance* appaiono particolarmente evidenti gli elementi strutturali ricorrenti della letteratura: le convenzioni e i generi, forze informatrici che agiscono all'interno della letteratura secolare nel suo insieme e costituiscono il potere che la tradizione esercita sulle opere letterarie e sui relativi lettori. Un potere di cui anche Le Guin si dimostra estremamente consapevole: «The beauty of your own tradition is that it carries you. It flies, and you ride it. Indeed, it's hard not to let it carry you, for it's older and bigger and wiser than you are. It frames your thinking and puts winged words in your mouth»²¹⁴. Nella visione di Frye anche il poeta, in quanto individuo, viene assorbito all'interno della letteratura. Il poeta non compie un atto di volontà, ma lascia che la poesia prenda la propria forma attraverso esso tramite le convenzioni letterarie:

The writer of literature can only write out what takes shape in his mind. [...] For the serious mediocre writer convention makes him sound like a lot of other people; for the popular writer it gives him a formula he can exploit; for the serious good writer it releases his experiences or emotions from himself and incorporates them into literature, where they belong²¹⁵.

²¹² Id., *Fables of Identity*, cit., p. 14. Queste due fasi riflettono due fasi parallele nell'esperienza letteraria del lettore o del critico, analizzate da Frye in *The Educated Imagination* (1963). Frye fa riferimento a due tipologie di risposta all'opera letteraria: «There is the direct experience of the work itself, while we're reading a book or seeing a play, especially for the first time. This experience is uncritical, or rather pre-critical, so it's not infallible. [...] Then there is the conscious, critical response we make after we've finished reading or left the theatre, where we compare what we've experienced with other things of the same kind, and form a judgement of value and proportion on it. This critical response, with practice, gradually makes our pre-critical responses more sensitive and accurate, or improves our taste, as we say. But behind our responses to individual works, there's a bigger response to our literary experience as a whole, as a total possession». N. Frye, *The Educated Imagination*, cit., p. 44.

²¹³ Ivi, p. 15.

²¹⁴ Cfr. U. K. Le Guin, *Earthsea Revisioned*, in *The Books of Earthsea*, Gollancz, London, 2018.

²¹⁵ N. Frye, *The Educated Imagination*, cit., p. 17.

Le convenzioni si presentano come strutture metaforiche ricorrenti mentre i generi come strutture narrative archetipiche. Nella teoria di Frye essi corrispondono alle diverse fasi che costituiscono il mito unificante dell'eroe: *romance*, tragedia, satira e commedia. Convenzioni e generi sono uniti dal fatto che le convenzioni – gli archetipi – sono essenzialmente strutture di *imagery* e i generi – i miti – delle strutture narrative che assorbono particolari tipi di *imagery*.

Le convenzioni che strutturano la letteratura e si manifestano nel *romance* consentono di spiegare il modo in cui la pratica della lettura permetta di migliorare la risposta critica del lettore nei confronti della mitologia sociale²¹⁶ e della letteratura, e come questa si costituisca come tecnica comunicativa, in quanto considerata come centro di una comunità e quindi come fatto sociale. Da questo punto di vista le immagini simboliche costituiscono delle unità comunicabili: «some symbols are images of things common to all men, and therefore have a communicable power which is potentially unlimited»²¹⁷. Le unità comunicabili della letteratura sono gli archetipi²¹⁸, studiati da quella che Frye chiama critica archetipica: «archetype: that is, a typical or recurring image. I mean by an archetype a symbol which connects one poem with another and thereby helps to unify and integrate our literary experience»²¹⁹.

Connettendo diverse opere letterarie, gli archetipi sono i principali agenti dell'espansione simbolica tipica del *romance*:

The sense that a work of literature is expanding into insights and experiences beyond itself. [...] The symbolic spread of a romance tends rather to go into its literary context, to other romances that are most like it in the conventions adopted. The sense that more is meant than meets the ear in romance comes very largely from the reverberations that its familiar conventions set up within our literary experience, like a shell that contains the sound of the sea. [...] Hence in the criticism of romance we

²¹⁶ Il lettore esperto, infatti, avendo acquisito la capacità di riconoscere le convenzioni letterarie, è capace di riconoscerle quando una storia gli viene presentata come “reale” e, quindi, di non accettare in modo irriflesso la realtà veicolata dalle retoriche della società.

²¹⁷ Id., *Anatomy of Criticism*, cit., p. 110.

²¹⁸ «The fact that the archetype is primarily a communicable symbol largely accounts for the ease with which ballads and folk tales and mimes travel through the world, like so many of their heroes, over all barriers of language and culture», ivi, p. 100.

²¹⁹ Ivi, pp. 91-92. L'archetipo nella teoria di Frye non è diverso dal mito, ma è vantaggioso utilizzare il termine per esprimere i due movimenti fondamentali all'interno delle storie: la narrazione, ossia il suo sviluppo temporale, il mito; e la struttura, il significato, lo sviluppo spaziale, l'archetipo.

are led very quickly from what the individual work says to what the entire convention it belongs to is saying through the work²²⁰.

Come si è già avuto modo di discutere, il romanzo realistico presenta una situazione di plausibilità estranea al mito. Questa ne limita l'azione ancorandola alla dimensione orizzontale: nel realismo è molto forte la convenzione secondo cui la coincidenza vada evitata, una convenzione che si esprime nella tecnica di causalità, in cui personaggi e situazioni sono complessi e più importanti della trama; il problema posto dalla narrativa è, dunque, quello di mostrare cosa succederebbe nella storia dati tali personaggi e situazioni, mantenendo la narrazione sul piano dell'esperienza ordinaria. Il *romance*, al contrario, è sensazionale, descrive un movimento che prevede una serie di episodi discontinui – le avventure meravigliose dell'eroe – e descrive gli avvenimenti in cui sono coinvolti i personaggi principalmente dall'esterno. Questo tipo di narrativa, piuttosto che dirigere la narrazione orizzontalmente, sul livello dell'esperienza ordinaria, conduce il lettore a trovarsi al di sopra dei singoli episodi e a considerarne la visione d'insieme, la struttura, attraverso una prospettiva non più orizzontale ma verticale²²¹. Questa verticalità è in parte dovuta alla caratterizzazione polarizzata dei personaggi nel *romance*: la tendenza a dividere i personaggi in eroi e cattivi²²². Ciò avviene perché il personaggio a tutto tondo del *novel* si presenta nel *romance* frammentato in diverse figure – gli archetipi – in contrasto dialettico:

The characterization of romance is really a feature of its mental landscape. Its heroes and villains exist primarily to symbolize a contrast between two worlds, one above the level of ordinary experience, the other below it. [...] Because of the powerful

²²⁰ Id., *The Secular Scripture and Other Writings*, cit., p. 43.

²²¹ «This principle of action on two levels, neither of them corresponding very closely to the ordinary world of experience, is essential to romance, and shows us that romance presents a vertical perspective which realism, left to itself, would find it very difficult to achieve. The realist, with his sense of logical and horizontal continuity, leads us to the end of his story; the romancer, scrambling over a series of disconnected episodes, seems to be trying to get us to the top of it», Ivi, p.35.

²²² Scrive Frye in *Anatomy of Criticism*: «The characterization of romance follows its general dialectic structure, which means that subtlety and complexity are not much favoured. Characters tend to be either for or against the quest. If they assist it they are idealized as simply gallant or pure; if they obstruct it they are caricatured as simply villainous or cowardly. Hence every typical character in romance tends to have his moral opposite confronting him, like black and white pieces in a chess game», Id., *Anatomy of Criticism*, cit., pp. 181-182.

polarizing tendency in romance, we are usually carried directly from one to the other²²³.

Nella tendenza realistica della letteratura, inoltre, la realtà è spesso associata al mondo della veglia, della coscienza e dell'oggettività, mentre l'illusione al mondo del sogno e dell'inconscio, alla follia, all'eccessiva soggettività. Nel *romance* queste categorie di realtà e illusione non vengono riconosciute: il mondo idillico e quello demoniaco sono, infatti, un intreccio inestricabile di realtà e illusione, coscienza e inconscio.

Tali categorie vengono, invece, associate a due diversi ordini di esistenza, l'uno associato all'identità, alla serenità e alla libertà: il paradiso terrestre; l'altro all'alienazione, all'ansia, all'oppressione: l'inferno dei viventi. Il *romance* presenta perciò un movimento ciclico o spiraliforme – «an open circle where the end is the beginning transformed and renewed by the heroic quest»²²⁴ – che prevede la discesa nel mondo inferiore, il mondo da cui l'essere umano desidera essere liberato e la risalita nel mondo superiore, il mondo che l'essere umano desidera costruire. Questo crea una dialettica morale particolarmente esplicita, che spiega la connessione del *romance* con la psicologia umana e la forte polarizzazione tra personaggi positivi e negativi. Non stupisce, allora, se molti *romance* si presentano ambientati in un mondo correlato al mondo onirico e all'inconscio umano e articolano una *quest* di tipo psicologico, legata al desiderio. La saga *fantasy* di Le Guin, come si è già avuto modo di notare, rientra in questo tipo di narrativa: «A fantasy is a journey. It is a journey into the subconscious mind, just as psychoanalysis is. Like psychoanalysis, it can be dangerous; and *it will change you*»²²⁵ scrive Le Guin in *From Elfland to Poughkeepsie* (1973). Nei *romance* di questo tipo il movimento narrativo prevede alternativamente l'ascesa in un mondo di sogno e la discesa in un mondo da incubo: il mondo superiore simboleggia il sogno di appagamento del desiderio, dell'identità con il mondo circostante, del senso di comunità; quello inferiore il sogno ansiogeno dell'alienazione, di un mondo in cui l'essere umano non si riconosce. Il desiderio, infatti, come è una forza che guida la società a sviluppare la propria forma peculiare, è anche guida per l'individuo nel processo di costruzione del

²²³ Id., *The Secular Scripture and Other Writings*, cit., pp. 37-38.

²²⁴ Ivi, p. 114.

²²⁵ U.K. Le Guin, *From Elfland to Poughkeepsie*, cit., p. 90.

sé. Sogno e incubo, desiderio e ripugnanza, producono infatti una dialettica morale che agisce sulla società tanto quanto sull'individuo. «I believe story-telling is one of the most useful tools we have for achieving meaning: it serves to keep our communities together by asking and saying who we are, and it's one of the best tools an individual has to find out who I am, what life may ask of me and how I can respond»²²⁶, scrive Le Guin.

Rituale e sogno esprimono e rivelano il desiderio umano a livello comunitario e individuale: «the alternating rhythm of ritual and dream, the need to experience as part of a community and the need to experience as a withdrawn individual»²²⁷. Secondo Frye il rituale esprime, inoltre, il movimento, la narrativa della storia – il suo *mythos* – mentre il sogno fornisce alla storia la struttura metaforica che ne costituisce il significato comunicabile. La narrativa viene quindi studiata, nella critica archetipica, in quanto atto ricorrente di comunicazione simbolica, un rituale, e in quanto luogo di figurazione del desiderio e del conflitto tra il mondo del desiderio e quello dell'esperienza, tra il mondo così com'è e il mondo assorbito dalla mente umana, un conflitto che trova espressione nei sogni: «Ritual and dream, therefore, are the narrative and significant content respectively of literature in its archetypal aspect»²²⁸.

Se il realismo cerca il proprio materiale nel mondo della coscienza, «the up-and-down movement of romance is an indication that the romancer is finding analogies to his material also in a world where we “fall” asleep and wake “up”»²²⁹. Laddove Frye individua tale luogo in un inconscio collettivo prodotto dalla letteratura, Le Guin identifica questo mondo con l'inconscio collettivo teorizzato da Jung. Anche Frye si confronta con Jung e, come nota Ford Russel, il processo dell'individuazione junghiano fornisce a Frye il modello per descrivere il processo assimilativo del lettore: «Jungian individuation is, to an extent, a developmental account of a person's attainment of maturity; insofar as it is a developmental process, individuation serves as a model for Frye's developmental account of a reader's assimilation of his reading experiences»²³⁰. In ognuno dei due casi, l'inconscio collettivo si presenta organizzato in strutture narrative – i miti – e popolato da figure riconoscibili a livello collettivo – gli archetipi – che solo l'individuo, entrando in sé stesso, in profondità, può raggiungere: «The only way to the truly collective, to the

²²⁶ Ead., *A Message About Messages*, in Ead., *Cheek by Jowl*, cit., p. 127.

²²⁷ N. Frye, *The Secular Scripture*, cit., p. 42.

²²⁸ Id., *Anatomy of Criticism*, cit., p. 97.

²²⁹ Ivi, p. 38.

²³⁰ F. Russel, *Northrop Frye on Myth*, cit., p. 116.

image that is alive and meaningful in all of us, seems to be through the truly personal»²³¹.
Un luogo che non viene propriamente creato, ma esplorato, spiega Le Guin:

I did'n plan anything, I found it. [...] In my subconscious.
[...] I did not deliberately invent Earthsea. I did not think "Hey wow – islands are archetypes and archipelagoes are superarchetypes and let's build us an archipelago!"
I am not an engineer, but an explorer. I discovered Earthsea. Plans are likely to be made, if well made, inclusively; discoveries are made bit by bit. Planning negates time. Discovery is a temporal process²³².

Come nota Charlotte Spivack: «This theory of creativity is at one with her philosophical Taoism, which also maintains that the laws of nature, aesthetic as well as scientific, are not imposed from without but reside within things, and are therefore to be discovered»²³³.

Il processo creativo non è, tuttavia, totalmente inconscio: «True myth arises only in the process of connecting the conscious and the unconscious realms»²³⁴. L'artista entra in sé stesso ed esplora il proprio inconscio, dove incontra gli archetipi, strutture di pensiero comuni e familiari, e li rilascia nella coscienza. In questo modo l'archetipo si manifesta in tutta la sua vitalità e il potere che assorbe dall'inconscio collettivo, ma può essere affrontato con consapevolezza. L'incontro con gli archetipi, da parte dell'artista come del lettore, può essere spaventoso, perché costringe il soggetto a confrontarsi con il proprio inconscio e, quindi, con una parte di sé che agisce a un livello inferiore rispetto a quello della coscienza, un livello non riconosciuto. L'archetipo rivela al soggetto ciò che agisce, non visto, alle sue spalle, ciò che lo muove, ciò di cui ha paura, ciò che lo ripugna e ciò che desidera: ciò che struttura il suo pensiero. E l'archetipo chiede di essere riconosciuto:

A dragon, [...] a creature of evil who crawls up, threatening and inexplicable, out of the artist's own unconscious, is alive: terribly alive. It frightens little children, and

²³¹ U.K. Le Guin, *Myth and Archetype in Science Fiction*, cit., p. 74.

²³² Ead., *Dreams Must Explain Themselves*, in Ead., *The Language of the Night*, cit., pp. 41-44.

²³³ C. Spivack, *Ursula K. Le Guin*, cit., p. 133.

²³⁴ U.K. Le Guin, *Myth and Archetype in Science Fiction*, cit., p. 74.

the artist, and the rest of us. It frightens us because it is part of us, and the artist forces us to admit it. We have met the enemy [...] and he is us²³⁵.

L'archetipo per Le Guin, che segue la teoria di Jung, si presenta come una modalità psichica, una forma che, a priori, struttura il pensiero: «a function/limitation such as the visual range of the human eye, which, by limiting our perception of electromagnetic vibrations to a certain range, enables us to see»²³⁶. Gli archetipi, per Le Guin, non rappresentano le cose per come sono in sé stesse, ma, in accordo con Jung, sono, invece, «“a priori structural forms of the stuff of consciousness”»²³⁷.

Il viaggio interiore si presenta, in questo modo, come un ponte che collega coscienza e inconscio: un incontro con i condizionamenti e le strutture di pensiero che agiscono in modo sotterraneo nell'inconscio, ma con coscienza e, quindi, responsabilità e capacità critica. «As freedom increases, so, alas, does responsibility»²³⁸. In questo consiste il potere trasformativo e liberatorio del mito.

Il *fantasy* e la fantascienza di Le Guin sono tesi a un equilibrio che coniuga l'attenzione per la complessità del personaggio tipica del *novel* e la potenza immaginativa di miti e archetipi.

Nel saggio del 1975 *Science Fiction and Mrs. Brown*²³⁹ Le Guin fa riferimento al personaggio tipico del romanzo rifacendosi a un saggio di Virginia Woolf: *Mrs. Bennet and Mrs. Brown*. Nel saggio Le Guin argomenta la propria convinzione che all'interno della fantascienza, che, come si è visto, è da lei considerata una particolare forma di *fiction* realistica, sia possibile, almeno dagli anni Sessanta del Novecento, trovare personaggi a tutto tondo come Mrs. Brown²⁴⁰, benché molta fantascienza del periodo

²³⁵ Ivi, p. 75.

²³⁶ Ivi, p. 77.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ Ead., *Introduction to Rocannon's World*, in Ead., *The Language of the Night*, cit., p. 132.

²³⁹ Ead., *Science Fiction and Mrs. Brown*, in Ead., *The Language of the Night*, cit., pp. 97-117.

²⁴⁰ Mrs. Brown è il nome attribuito da Virginia Woolf a una donna incontrata casualmente in treno, secondo la scrittrice il prototipo perfetto del personaggio da romanzo. Viene descritta nel saggio *Mrs. Bennet e Mrs. Brown* in questi termini: «She was one of those clean, threadbare old ladies whose extreme tidiness-everything buttoned, fastened, tied together, mended and brushed up-suggests more extreme poverty than rags and dirt. There was something pinched about her-a look of suffering, of apprehension, and, in addition, she was extremely small. Her feet, in their clean little boots, scarcely touched the floor. I felt that she had nobody to support her; that she had to make up her mind for herself; that, having been deserted, or left a widow, years ago, she had led an anxious, harried life, bringing up an only son, perhaps, who, as likely as not, was by this time beginning to go to the bad [...] She looked very small, very tenacious, at once very frail and very heroic. And I have never seen her again». Woolf continua proponendo la propria definizione di romanzo: «I believe that all novels begin with an old lady in the corner opposite. I believe

precedente utilizzasse personaggi e situazioni particolarmente stereotipizzati e monodimensionali²⁴¹, essendo una forma di *romance*. A sostegno della sua tesi Le Guin porta gli esempi di Philip K. Dick e di David G. Compton e su di loro scrive:

They write science fiction, I imagine, because what they have to say is best said using the tools of science fiction, and the craftsman knows his tools. And still, they are novelists, because while using the great range of imagery available to science fiction, they say what it is they have to say through a character – not a mouthpiece, but a fully realized creation. The character is primary. And what used to be the entire object of science fiction – the invention of miraculous gadgets, the relation of alternate histories, and so on – is now used subjectively, as a metaphor, as a means for exploring and explaining what goes on inside Mrs. Brown, or Thea, or Tagomi²⁴².

Come si vedrà più approfonditamente in seguito, il brano potrebbe descrivere molti dei romanzi di Le Guin. Riferendosi in particolare alla fantascienza scrive: «when science fiction uses its limitless range of symbol and metaphor novelistically, with the subject at the center, it can show us who we are, and where we are, and what choices face us, with unsurpassed clarity, and with a great and troubling beauty»²⁴³.

Nello stesso saggio, Le Guin fa riferimento anche al genere *fantasy*, la forma romantica della *fiction*: «If any field of literature has no, can have no Mrs. Browns in it,

that all novels, that is to say, deal with character, and that it is to express character – not to preach doctrines, sing songs, or celebrate the glories of the British Empire, that the form of the novel, so clumsy, verbose, and undramatic, so rich, elastic, and alive, has been evolved ... The great novelists have brought us to see whatever they wish us to see through some character. Otherwise they would not be novelists, but poets, historians, or pamphleteers», V. Woolf, *Mrs. Bennet e Mrs. Brown*, Hogarth, London, 1924, qui citato in U.K. Le Guin, *Science Fiction and Mrs. Brown*, cit., pp. 97-98.

²⁴¹ Scrive Le Guin a proposito della possibilità di inserire un personaggio da romanzo in un *romance* fantascientifico: «Could it be that Mrs. Brown is actually, in some way, too large for the spaceship? That she is, you might say, too round for it – so that when she steps into it, somehow it all shrinks to a shiny tin gadget, and the heroic captains turn to cardboard, and the sinister and beautiful aliens suddenly appear to be, most strangely, not alien at all, but mere elements of Mrs. Brown herself, lifelong and familiar, though startling, inhabitants of Mrs. Brown's unconscious mind?», *ivi*, p. 99. Continua Le Guin riferendosi alla letteratura fantascientifica precedente: «There are captains and troopers, and aliens and maidens and scientists, and emperors and robots and monsters – all signs, all symbols, statements, effigies, allegories, everything between the Stereotype and the Archetype. But not Mrs. Brown. Name me a name. There are no names. The names don't matter. The names are mere labels – Gagarin, Glenn – symbols, heroic labels, names of astronauts. The humanity of the astronaut is a liability, a weakness, irrelevant to the mission. The astronaut is not a being but an act. It is the act that counts», *ivi*, p. 102.

²⁴² *Ivi*, p. 105.

²⁴³ *Ivi*, p. 116.

it is fantasy – straight fantasy, the modern descendant of folktale, fairy tale and myth»²⁴⁴. Il motivo per cui questo genere non può presentare personaggi psicologicamente complessi è lo stesso apportato da Frye²⁴⁵: l'interesse del *romance* non è quello di immaginare personaggi convincenti e plausibili, ma di mettere in risalto la storia, la sua struttura e le unità compositive, le formule tradizionali. Scrive Le Guin: «These genres deal with archetypes, not with characters. The very essence of Elfland is that Mrs. Brown can't get there – not unless she is changed, changed utterly, into an old mad witch, or a fair young princess, or a loathely Worm»²⁴⁶. Eppure, avverte Le Guin, intorno alla metà del secolo XX Mrs. Brown ha trovato il modo di entrare anche nel *fantasy* nella sua veste più inusuale, quella di uno *hobbit*:

Actually, I will not argue hard in defense of Frodo Baggins as a genuine, fully developed, novelistic character; as I say, his importance to my theme here is rather as a sign and portent. If you put Frodo together into one piece with Sam, and with Gollum, and with Smeagol – and they fit together into one piece – you get, indeed, a complex and fascinating character. But, as traditional myths and folktales break the complex conscious daylight personality down into its archetypal unconscious dreamtime components, Mrs. Brown becoming a princess, a toad, a worm, a witch, a child – so Tolkien in his wisdom broke Frodo into four: Frodo, Sam, Smeagol, and Gollum; perhaps five, counting Bilbo.

Non è la scomposizione in archetipi psicologici che rende Frodo un personaggio inusuale per il *romance*, a farne una «primitive version of Mrs. Brown»²⁴⁷, ma le sue azioni e la sua storia:

A vulnerable, limited, rather unpredictable hero, who finally fails at his own quest – fails it at the very end of it, and has to have it accomplished for him by his mortal enemy, Gollum, who is, however, his kinsman, his brother, in fact himself ... And who then goes home to the Shire, very much as Mrs. Brown would do if she only

²⁴⁴ Ead., *Science Fiction and Mrs. Brown*, cit., p. 103.

²⁴⁵ «A sequence of archetypes, traditional fictional formulas or building blocks, has an interest in itself, however poor the logic or “hence” narrative connecting them may be. [...] The lack of plausibility does not matter, because the formula holds the attention like a bright light or colour», N. Frye, *The Secular Scripture*, cit., p. 36.

²⁴⁶ U.K. Le Guin, *Science Fiction and Mrs. Brown*, cit., p. 103.

²⁴⁷ Ivi, p. 104.

had the chance; but then he has to go on, leave home, make the voyage out, in fact die – something fantasy heroes never do, and allegories are incapable of doing.

4. La metafora della compostiera

Il principio della ricorrenza è legato anche alla discendenza della letteratura dalla tradizione orale delle storie popolari: in quanto *performance* orale, la pratica dello *story-telling*, infatti, si basa sul ritmo ottenuto dalla ricorrenza e dalla ripetizione di formule o immagini, eventi o azioni della storia, comportamenti dei personaggi o elementi strutturali. «Each oral performance is as unique as a snowflake, but, like a snowflake, it will very likely be repeated; and its principle internal organisational device is repetition. Rhythm is basic to oral performance, and it is chiefly obtained by recurrence, by repetition»²⁴⁸, scrive Le Guin in *Telling is Listening* (2004). Queste ricorrenze permettono all'oratore non solo di aiutare la propria memoria, ma anche di strutturare, organizzare e dare forma a ciò che sta comunicando. L'effetto sull'ascoltatore è, invece, quello di produrre un'aspettativa che, nel momento in cui viene soddisfatta, genera piacere: «for all our delight in the impermanent [...] we also long for the unalterable»²⁴⁹.

La ripetizione o la predicibilità di un comportamento, nota Le Guin, è ciò che definisce un personaggio, un carattere, in un romanzo come nell'esperienza ordinaria. Nella narrativa di carattere orale i personaggi necessitano di essere vividi, potenti, di facile evocazione:

They are not one-dimensional; their motivations may be profoundly complex; the moral situations they are in are of wide and deep human relevance. But as a rule, they can be summed up in a few words, as characters in novels cannot. Their name may even be exemplary of a certain kind of behavior. And they can be summoned into the hearer's imagination by the mere mention of characteristic behavior²⁵⁰.

Quando il narratore pronuncia il nome del personaggio evoca il desiderio dell'ascoltatore che la propria aspettativa riguardo a quel personaggio venga

²⁴⁸ Ead., *Telling is Listening*, cit., p. 201.

²⁴⁹ Ead., *The Books of Earthsea (Forward)*, cit., ed. elettronica.

²⁵⁰ Ead., *Telling Is Listening*, in Ead., *The Wave in the Mind*, cit., p. 204.

soddisfatta²⁵¹. La letteratura di genere, dovendo sottostare a convenzioni definite, offre tale piacere, in uno scambio di energia tra narratore e lettore: «That is perhaps the central reason for the obstinate popularity of the romance, the mystery, science fiction, and the western, despite decades of critical and academic ignorance and contempt»²⁵².

L'effetto collaterale di questo meccanismo è quello di guardare a questo tipo di letteratura come una risorsa per ritrovare stabilità nelle antiche verità, rassicuranti perché considerate immutabili, in un tempo sconvolto da cambiamenti continui e perdita di certezze²⁵³:

We cherish the old stories for their changelessness. Arthur dreams eternally in Avalon. Bilbo can go “there and back again,” and “there” is always the beloved familiar Shire. Don Quixote sets out forever to kill a windmill... So people turn to the realms of fantasy for stability, ancient truths, immutable simplicities. And the mills of capitalism provide them. Supply meets demand. Fantasy becomes a commodity, an industry. Commodified fantasy takes no risks: it invents nothing, but imitates and trivializes²⁵⁴.

La commercializzazione del *fantasy* procede, secondo Le Guin, privando le antiche storie della loro complessità etica e intellettuale, trasformandole in sogni autoindulgenti: «turning their action to violence, their actors to dolls, and their truth-telling to sentimental platitude. Heroes brandish their swords, lasers, wands, as mechanically as combine harvesters, reaping profits. Profoundly disturbing moral choices are sanitized, made cute, made safe»²⁵⁵.

Quando commercializzato, il *fantasy* – ma lo stesso accadrebbe alla fantascienza – si presenta come una forma di *romance* sequestrato, posto che l'ideologia dominante

²⁵¹ «Then said wily Odysseus, thinking how to save himself... Coyote was going along and he saw some girls by the river... We've heard about Odysseus being wily. We've heard about Coyote seeing some girls. We know, in general, what to expect. Odysseus will get away with it, but at a cost; he will be damaged. Coyote won't get away with it, will be made a complete fool of, and will trot away perfectly unashamed. The storyteller says the name Odysseus, or the name Coyote, and we the listeners await the fulfillment of our expectations, and that waiting is one of the great pleasures life offers us», *ibidem*.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ «All times are changing times, but ours is one of massive, rapid moral and mental transformation. Archetypes turn into millstones, large simplicities get complicated, chaos becomes elegant, and what everybody knows is true turns out to be what some people used to think», Ead., *The Books of Earthsea (Forward)*, cit., ed. elettronica.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ *Ibidem*.

dell'età attuale è il capitalismo e il suo funzionamento è legato alla produzione e soddisfazione di desideri che esso stesso produce e soddisfa. Il capitale si nutre dell'immaginazione del lettore, lo sfrutta e lo domina attraverso la sua mitologia vicaria e la divisione e gerarchizzazione in categorie, che produce un valore, originato dal conflitto, che si esaurisce in sé stesso. Uno strumento vitale di coesione sociale viene perverso in strumento mortifero di alienazione²⁵⁶: «Our curse is alienation, the separation of yang from yin – and the moralization of yang as good, of yin as bad. Instead of a search for balance and integration, there is a struggle for dominance. Divisions are insisted upon, interdependence is denied»²⁵⁷, scrive Le Guin.

Eppure, l'immaginazione è una cosa viva per Le Guin, qualcosa che, quindi, come ogni essere vivente si nutre del cambiamento, di un adesso che è diverso dal passato che lo precede e dalle possibilità offerte dal futuro di cui è presenza seminale, potenziale: «We know a dozen of Arthurs now, all of them true. The shire changed irrevocably even in Bilbo's lifetime. Don Quixote went riding out to Argentina and met Jorge Luis Borges there. *Plus c'est la même chose, plus ça change*»²⁵⁸. L'immaginazione può essere cooptata o degradata, ma sopravvive allo sfruttamento commerciale: «The land outlasts the empires. The conquerors may leave desert where there was forest and meadow, but the rain will fall, the rivers will run to the sea. The unstable, mutable, untruthful realms of Once-upon-a-time are as much a part of human history and thought as the nations in our kaleidoscopic atlases, and some are more enduring»²⁵⁹. Questo perché un romanzo è, per Le Guin, un'opera d'arte e prende vita nel regno dell'arte, un luogo in cui le regole del mercato non hanno valore, in cui soddisfare le aspettative non basta, perché è il luogo in cui l'essere umano tenta di confrontarsi con un'alterità che lo nutra, che lo ecceda, che gli permetta di conoscere e superare sé stesso:

²⁵⁶ A tale proposito il filosofo Mark Fisher (1968-2017) ha scritto un saggio, significativamente intitolato *Realismo Capitalista (Capitalist Realism: Is There No Alternative?)*, in cui si interroga sul ruolo della retorica capitalista – lo slogan *There Is No Alternative* tanto caro a Margaret Thatcher – nel sentimento di rassegnazione e infelicità che permea le vite degli esseri umani che vivono sotto l'ombrello di tale ideologia. Il realismo capitalista, secondo Fisher, occupando ogni area della esperienza quotidiana e direzionando il desiderio, rende impossibile immaginare alternative e pone il soggetto in uno stato di gregarismo che alimenta il capitale. Per approfondire, cfr. M. Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zer0 Books, Ropley, 2009.

²⁵⁷ U. K. Le Guin, *Is Gender Necessary? (Redux)*, in Ead., *The Language of the Night*, cit., p. 172.

²⁵⁸ Ead., *The Books of Earthsea (Forward)*, ed. elettronica.

²⁵⁹ *Ibidem*.

In the realm of art [...] we can fulfill our expectations only by learning which authors disappoint and which authors offer the true nourishment for the soul. [...] Such writers [...] are those who not only meet our expectations but surpass them. That is the gift the great storytellers have. They tell the same stories over and over (how many stories are there?), but when they tell them they are new, they are news, they renew us, they show us the world made new²⁶⁰.

Anche Frye riconosce nel *romance* una vena mistica e conservativa di accettazione sociale o religiosa, poiché le classi sociali dominanti proiettano in esso i propri ideali, promulgando un certo conservatorismo nostalgico e un pervasivo snobismo sociale: «Naive romance confines itself largely to royal families; sentimental romance gives us patterns of aristocratic courage and courtesy, and much of it adopts a “blood will tell” convention, the association of moral virtue and social rank implied in the word “noble”»²⁶¹. Il realismo, nota Frye, attraverso un’istanza parodica, può contrastare tale sequestro del *romance*²⁶², tuttavia, un forte elemento conservatore giace anche nel cuore del realismo: «an acceptance of society in its present structure»²⁶³. Per questo motivo, ipotizza Frye: «Fiction in the last generation or so has turned increasingly from realism to fantasy, partly because fantasy is the normal technique for fiction writers who do not believe in the permanence or continuity of the society they belong to»²⁶⁴. In maniera

²⁶⁰ Ead., *Telling Is Listening*, cit., p. 205.

²⁶¹ N. Frye, *The Secular Scripture*, cit., p. 104. “Naive” e “Sentimentale” sono due tipologie di *romance*, come spiega Frye: «By naive romance I mean the kind of story that is found in collections of folk tales and Märchen like Grimm’s Fairy Tales. By sentimental romance I mean a more extended and literary development of the formulas of naive romance. Most of this, in early and modern times, has been in prose narrative», ivi, p. 5.

²⁶² In questo risiede la funzione sociale rivoluzionaria del realismo: «this function consists mainly in opposing, by parody, the kidnapping of romance, and of literature and culture in general, by an ascendant class», Ivi, p. 107. «As, for instance, *The Great Gatsby* parodies the “success story,” the romantic convention contemporary with it» ivi, p. 105. Frye fa notare, tuttavia, che l’associazione di parodia e *displacement* sembra implicare il pregiudizio che le favole siano per bambini mentre agli adulti siano necessarie storie più fattuali, in cui superstizioni e credenze infantili vengano messe sotto scacco. Il significato di tale accostamento nei termini propriamente letterari, tuttavia, è un altro, ovvero che la letteratura non sottoposta a *displacement* presenta la struttura narrativa in termini più astratti rispetto a quella realistica, «just as a cubist or primitive painting would present the geometrical forms of its images more directly than straight representation would do», ivi, p. 29.

²⁶³ Ivi, p. 107. Per spiegare questa caratteristica del realismo Frye porta l’esempio del realismo socialista: «The Stalinist bureaucracy adopted a doctrine of “socialist realism” as part of the authoritarian aspect of its rule, rationalized by the dogma that romanticism is a form of bourgeois ideology, and that Marxism represents the only possible combination of the revolutionary with the realistic. The essential idea of this version of “socialist realism” was protest before revolution, panegyric afterward. [...] According to the Stalinist scheme, writers outside the Soviet Union would follow this tradition of realism: writers inside it would set up a new kind of kidnapped romanticism».

²⁶⁴ Ivi, pp. 90-91.

analoga, scrive Le Guin in *A Non-Euclidean View of California as a Cold Place to Be* (1982): «In “assuming the role of creator,” we seek what Lao Tzu calls “the profit of what is not”, rather than participating in what is»²⁶⁵.

Come si esprime dunque, si chiede Frye, quella caratteristica rivoluzionaria del *romance* che, si è visto, attraverso le sue infinite incarnazioni porta l'essere umano a trovare sempre nuovi desideri, nuovi obiettivi?

La ricorrenza e la ciclicità tipiche del *romance* sembrano alludere a un mondo di pura memoria, nel quale ogni cosa continua ad esistere nello stesso modo in cui è sempre esistita in un eterno ritorno dell'uguale. Il movimento narrativo circolare sembra infatti indicare un ritorno al punto di partenza che, tuttavia, è impossibile, poiché il tempo è irreversibile: «a return to a starting point, even in a theory of recurrence as naive as Nietzsche's, can only be a symbol for something else. The past is not returned to; it is recreated»²⁶⁶. Il mondo immutabile della pura memoria, nel quale l'essere umano è intrappolato nell'eterno ritorno dell'identico, scrive Frye, è connesso con il mondo inferiore dell'incubo, «the core of religious conception of hell»²⁶⁷. La memoria, tuttavia, non funziona in questo modo, ma procede attraverso una ri-creazione, un atto creativo, della memoria stessa:

²⁶⁵ U.K. Le Guin, *A Non-Euclidean View of California as a Cold Place to Be*, cit., p. 106. Le Guin fa riferimento a un passaggio di Robert Elliot: «Utopia is the application of man's reason and his will to the myth [of the Golden Age], man's effort to work out imaginatively what happens – or might happen – when the primal longings embodied in the myth confront the principle of reality. In this effort man no longer merely dreams of a divine state in some remote time: he assumes the role of creator» (Robert C. Elliott, *The Shape of Utopia*, University of Chicago Press, Chicago, 1970, p. 100). Il pericolo di ciò, avverte Le Guin, sta nel fatto che ricostruire un mondo o razionalizzarlo non è necessariamente un processo positivo, perché nella sua applicazione irriflessa può portare alla distruzione o alla perdita del mondo che in effetti è. Le Guin si riferisce all'atteggiamento coloniale dell'Occidente, che ha portato alla distruzione di intere comunità cancellandone la storia e riscrivendone il passato e il futuro.

²⁶⁶ N. Frye, *The Secular Scripture and Other Writings*, cit., p. 114. Per comprendere meglio questo passaggio sembra utile citare l'intero paragrafo: «Dante's Inferno is a descending spiral, taking us into narrowing and unchangeable closed circles; the Purgatorio spiral gives us the opposite creative movement. When Dante reaches the presence of God at the end of the Paradiso, the universe turns inside out, becoming God-centred instead of earth-centred, an end that reverses the beginning of all things. Dante is within the orbit of the sacred scripture, where God is the creator, but the same principle of reversed movement can be associated with human creativity. Such a reversal occurs at the end of Proust, where an experience of repetition transforms Marcel's memory of his life into a potential imaginative vision, so that the narrator comes to the beginning of his book at the point where the reader comes to the end of it. Time being irreversible, a return to a starting point, even in a theory of recurrence as naive as Nietzsche's, can only be a symbol for something else. The past is not returned to; it is recreated, and when time in Proust is found again (retrouvé), the return to the beginning is a metaphor for creative repetition».

²⁶⁷ *Ibidem*.

All memory is selective, and the fact that it is selective is the starting point of creation. Plato's doctrine of *anamnesis* or recollection, that we can know only what we *re-cognize* or re-experience, is a projection of the fact that a memory can be objectified in a conscious being, hence repeated, hence recreated. [...] creation is essentially a recreating of memory²⁶⁸.

Alla creazione, dunque, si addice più propriamente la forma a spirale. Anche Le Guin ragiona sullo stesso concetto nell'introduzione della riedizione del 1977 del suo primo romanzo fantascientifico, *Rocannon's World* (1966)²⁶⁹: «if all novels achieved or even attempted circularity, novel readers would rightly rebel; the normal run-of-the-mill novel begins in one “place” and ends somewhere else, following a pattern – line, zigzag, spiral, hopscotch, trajectory – which has what the circle in its perfection does not have: direction). Each part shapes every other part»²⁷⁰.

In *Fact and/or/plus Fiction* (1998) Le Guin ragiona sul ruolo della memoria all'interno della narrativa. «Fiction is not repetition but invention»: la memoria non funziona come mera ripetizione dei fatti del passato, ma attraverso un'interpretazione di quel materiale ed è questo che permette una sensazione di realtà: «Characters “come alive” in a story, fictive or factual, they “seem real,” not, of course, through the mere report of their actions and words, but by selection, suppression, rearrangement, and interpretation of that material»²⁷¹. «Truth is a matter of the imagination» dice Genly Ai in *The Left Hand of Darkness*. Immaginazione e realtà, come si è visto, non sono separabili nella teoria di Le Guin: l'immaginazione lavora con la realtà e con la memoria che il soggetto ha di essa, non è un mezzo di evasione. La teoria dell'autrice riguardo al processo creativo è quella espressa dalla metafora della “compostiera”:

Stuff goes into the writer, a whole lot of stuff, not notes in a notebook but everything seen and heard and felt all day every day, a lot of garbage, leftovers, dead leaves, eyes of potatoes, artichoke stems, forests, streets, rooms in slums, mountain ranges, voices, screams, dreams, whispers, smells, blows, eyes, gaits, gestures, the touch of a hand, a whistle in the night, the slant of light on the wall of a child's room, a fin in

²⁶⁸ Ivi, pp. 114-115.

²⁶⁹ U.K. Le Guin, *Rocannon's World*, Ace Books, New York, 1966.

²⁷⁰ Ead., *Introduction to Rocannon's World*, cit., p. 131.

²⁷¹ Ead., *Fact and/or/plus Fiction*, cit., p. 134.

a waste of waters. All this stuff goes down into the novelist's personal compost bin, where it combines, recombines, changes; gets dark, mulchy, fertile, turns into ground. A seed falls into it, the ground nourishes the seed with the richness that went into it, and something grows. But what grows isn't an artichoke stem and a potato eye and a gesture. It's a new thing, a new whole. It's made up²⁷².

La creazione artistica, dunque, non è per Le Guin copia dell'esperienza umana, ripetizione morta del passato, ma un atto di rielaborazione di tale esperienza e, quindi, un'infinita possibilità di rinnovamento.

5. Metamorfosi e riusi del mito

Gli scrittori di *romance*, secondo Frye, hanno sviluppato nel tempo due diversi modi di guardare al passato e alla propria mitologia: alcuni scrittori sembrano proporre, nelle loro opere di immaginazione, un ideale ritorno del passato in cui vengano riproposte le strutture gerarchiche presenti in fasi storiche precedenti, con un atteggiamento di "proiezione"²⁷³; altri utilizzano il materiale offerto dalla storia passata proponendo non un ritorno al passato, ma una creativa ripetizione di esso, mostrando un atteggiamento di "recupero" o "salvezza"²⁷⁴ del passato.

Il *romance* della proiezione, avverte Frye, è un *romance* sequestrato perché razionalizza l'ordine gerarchico che mette in scena e perché in tal modo il passato diventa uno specchio del futuro, intrappolando l'essere umano nel mondo inferiore della

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ «There is a good deal of this in Carlyle, with his oversimplified work ethic which leads him to a dream of a reactivated aristocracy. There is a good deal of it in Yeats, with his carpet-knight adulation of some very dubious leaders and his fatalistic "vision" of history, and a good deal of it in such writers as G.K. Chesterton who think within a mythology of decline from earlier standards of authority, and identify recreation with their revival», N. Frye, *The Secular Scripture and Other Writings*, cit., p. 116.

²⁷⁴ «William Morris is an example of a writer whose attitude to the past is one of creative repetition rather than of return. Morris admired the Middle Ages to the point of fixation, and yet the social reference of his medievalism is quite different from that of Carlyle, or even Ruskin, who so strongly influenced him. [...] For him the fourteenth century was the time when, with the Peasants' Revolt, something like a genuine proletariat appeared on the social scene, its political attitude expressed in John Ball's question, where were the "gentlemen" in the working society of Adam and Eve? In *News from Nowhere*, the "dream of John Ball" (the title of another work of Morris) comes true: the people in that happy future world are an equal society of creative workers. They have not returned to the fourteenth century: they have turned it inside out», *Ibidem*.

ripetizione dell'uguale: «remaining imprisoned within a mirror world keeps us in the basement of reality»²⁷⁵.

Il *romance* del recupero, al contrario, ricrea il passato nel presente, rovesciandolo, offrendo un diverso sguardo su di esso e sulle sue strutture sociali. L'operazione di ricreazione e recupero del passato nel presente, tuttavia, è solo parte del processo: «The other half consists of bringing something into the present which is potential or possible, and in that sense belongs to the future»²⁷⁶. Questa ricreazione del possibile, del futuro o dell'ideale costituisce, secondo Frye, l'elemento di appagamento del desiderio nel *romance*: «Thus the recreation of romance brings us into a present where past and future are gathered, in Eliot's phrase [Burnt Norton, pt. 2, l. 19]».

In un saggio del 1973, Le Guin esprime un concetto simile, secondo cui la letteratura segue il passo dell'orologio del futuro, perché indica un luogo che include presente e passato, ma punta lo sguardo sul mistero, su ciò che non è ancora visibile: «A literature that is alive does not live by yesterday's clock, nor by today's, but by tomorrow's. It is a sailor sent aloft: from the masthead he can see foundering ships, icebergs, and maelstroms still invisible from the deck»²⁷⁷. In *American SF and the Other* (1975), inoltre, Le Guin lamenta la tendenza generale della fantascienza americana ad assumere dal passato una gerarchia permanente di superiori e inferiori, un'immagine dell'umanità divisa in uomini ricchi, potenti e ambiziosi e la massa senza volto dei poveri, degli incolti e di tutte le donne. Ciò che scrive è particolarmente in sintonia con la teoria di Frye: «I think it's time SF writers – and their readers! – stopped daydreaming about a return to the age of Queen Victoria, and started thinking about the future. I would like to see the Baboon Ideal replaced by a little human idealism, and some serious consideration of such deeply radical, futuristic concepts as Liberty, Equality and Fraternity»²⁷⁸.

Eliot fornisce a Frye anche il concetto secondo cui il punto di partenza della creazione artistica è l'impatto del desiderio sulla memoria: «the intrusion of “it might have been” into “it was” that we encounter at the opening of Burnt Norton»²⁷⁹. Scrive Le Guin in *World-Making* (1981):

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ Ivi, p. 117.

²⁷⁷ U.K. Le Guin, *The Stalin in the Soul*, in Ead., *The Language of the Night*, cit., p. 223.

²⁷⁸ Ead., *American SF and the Other*, in Ead., *The Language of the Night*, cit., p. 96.

²⁷⁹ N. Frye, *The Secular Scripture*, cit., p. 117.

We must have a past to make a future with, [...] To make a new world you start with an old one, certainly. To find a world, maybe you have to have lost one. Maybe you have to be lost. The dance of renewal, the dance that made the world, was always danced here at the edge of things, on the brink, on the foggy coast²⁸⁰.

Il *romance*, la radice della favola e della scrittura secolare, dà inizio, nella visione di Frye, a un viaggio verso l'alto in direzione del recupero da parte dell'essere umano di ciò che egli stesso proietta nel mito sacro. Al fondo dell'universo mitologico c'è un processo ciclico di morte e rinascita indifferente all'individuo; in alto c'è l'identità ritrovata del soggetto attraverso la ricreazione e, quindi il rinnovamento: «At the bottom is a memory which can only be returned to, a closed circle of recurrence; at the top is the recreation of memory»²⁸¹. Il mondo ideale, il modello cui l'umanità tenta di ritornare, non si colloca, dunque, nel passato, ma all'interno dell'individuo, il cui pensiero ne viene strutturato: «an inner model or social vision to be recreated out of our “lower” world of experience, the real creative power, as we see it, being something that comes from below»²⁸².

La conseguenza di ciò è che non è sufficiente la presenza di materiale mitico in una storia perché in essa sia al lavoro una facoltà mitopoietica²⁸³: ecco una storia di fantascienza, ipotizza Le Guin, la cui trama è modellata direttamente su quella di un mito antico, oppure contiene personaggi modellati su certi dei o eroi della leggenda. «Is it, therefore, a myth?» si chiede l'autrice; «Not necessarily; in fact, probably not. No mythmaking is involved: just theft»²⁸⁴.

Il “furto” è una funzione della letteratura – anche della buona letteratura – secondo Le Guin²⁸⁵, che condivide l'idea di Frye secondo cui la letteratura è strutturata da convenzioni acquisite attraverso la letteratura stessa. L'autrice riconosce di aver lei stessa praticato questo genere di “furto” nel suo primo romanzo, *Rocannon's World* (1966), nella cui introduzione (1979), scritta tredici anni dopo la prima pubblicazione, scrive: «I lacked

²⁸⁰ U.K. Le Guin, *World-Making*, in Ead., *Dancing at the Edge of the World*, cit., pp. 66-67.

²⁸¹ N. Frye, *The Secular Scripture*, cit., p. 120.

²⁸² Ivi, p. 122.

²⁸³ «The presence of mythic material in a story does not mean that the mythmaking faculty is being used», U.K. Le Guin, *Myth and Archetype in Science Fiction*, cit., p. 70.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ «Since there are beautiful and powerful stories all through world legendry, and since stories need retelling from generation to generation, why not steal them? I'm certainly not the one to condemn the practice», *ibidem*.

the courage of experience, which says, Go on, make up your own damn myth, it'll turn out to be one of the Old Ones anyhow. Instead of drawing on my own unconscious, I borrowed from legend». I miti norreni, conosciuti fin dall'infanzia e poi esplorati molte volte²⁸⁶, si rivelano per l'autrice un'influenza informatrice, modellante: «that mythos was a shaping influence on both my conscious and unconscious mind»²⁸⁷.

Come nota la stessa Le Guin, il furto del mito, senza una propria rielaborazione personale, interferisce con il suo tentativo di esplorazione interiore inaugurato da quel primo romanzo: «The borrowing interfered, too, with the tentative exploration of my own personal mythology, which this book inaugurated»²⁸⁸. Dopo più di un decennio l'autrice può guardare a quel primo libro con serenità e riconoscere le proprie mancanze senza la necessità di ripudiarlo: «my job was to go toward the shared, collective ground of myth, the root, the source – by nobody's road but my own. It's the only way anybody gets there»²⁸⁹. Solo l'individuo, infatti, può entrare in sé stesso, avvicinarsi alla finestra del proprio inconscio, aprire le tende e guardare nell'oscurità che è parte di sé: «“Look out of the window... Look into the mirror...”»²⁹⁰.

Anche quando l'artista ricrei il mito – il proprio mito – è molto probabile che questo si rivelerà analogo a uno di quelli antichi. Questo perché, secondo Le Guin, in sintonia con la teoria di Frye:

Writers who draw not upon the words and thoughts of others but upon their own thoughts and their own deep being will inevitably hit upon common material. The more original the work, the more imperiously recognizable it will be. “Yes, of course!” say I, the reader recognizing myself, my dreams, my nightmares. The characters, figures, images, motifs, plots, events of the story may be obvious parallels, even seemingly reproductions, of the material of myth and legend. There will be – openly in fantasy, covertly in naturalism – dragons, heroes, quests, objects of power, voyages at night and under sea, and so forth. In narrative, as in painting, certain familiar patterns will become visible²⁹¹.

²⁸⁶ «I had heard Norse myths before I could read, and read *The Children of Odin* and later the *Eddas* many, many times», *ibidem*.

²⁸⁷ Ead., *Introduction to Rocannon's World*, cit., p. 132.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ Ead., *Myth and Archetype in Science Fiction*, cit., p. 71.

²⁹¹ Ivi, p. 75.

Nessuno può inventare un archetipo secondo Le Guin: gli archetipi vanno trovati nell'inconscio, non vengono creati deliberatamente, sono lì; e poiché si originano nell'inconscio collettivo ogni comunità condivide determinati archetipi²⁹². Eppure, questo non si traduce in una perdita, ma nella possibilità di comunicare, con gli altri e con sé stessi, grazie a un terreno condiviso: «It means that we can communicate, that alienation isn't the final human condition, since there is a vast common ground on which we can meet, not only rationally, but aesthetically, intuitively, emotionally»²⁹³. L'archetipo non può essere creato dal nulla, ma può essere guardato con occhi nuovi.

Tra gli scrittori che recuperano o salvano il mito, invece di proiettarlo, Frye nomina spesso il socialista William Morris (1834-1896). Morris colpisce Frye per la sua inattualità²⁹⁴, in quanto, secondo Frye, i giudizi di valore esprimono i condizionamenti culturali dell'epoca che li ha prodotti. Per uno scrittore essere inattuale spesso indica che la sua scrittura esemplifica una serie di standard diversi da quelli in ascesa nel suo tempo²⁹⁵. Da questa inattualità, infatti, secondo Frye deriva una singolare qualità profetica, visionaria: «Morris committed himself to something almost totally ignored in his own time, and ignored with even greater enthusiasm later on, which has had an odd resurrection in our own day»²⁹⁶. In questo Frye sembra evocare le parole di Jung, secondo cui:

The normal man can follow the general trend without injury to himself; but the man who takes to the back streets and alleys because he cannot endure the broad highway will be the first to discover the psychic elements that are waiting to play their part in the life of the collective. Here the artist's relative lack of adaptation turns out to his

²⁹² «Of all the great psychologists, Jung best explains this process, by stressing the existence, not of an isolated "id," but a "collective unconscious." He reminds us that the region of the mind/body that lies beyond the narrow, brightly lit domain of consciousness is very much the same in all of us. This does not imply a devaluing of consciousness or of reason. The achievement of individual consciousness, which Jung calls "differentiation," is to him a great achievement, civilization's highest achievement, the hope of our future. But the tree grows only from deep roots», Ivi, p. 74.

²⁹³ Ivi, p. 75.

²⁹⁴ Spiega Frye: «William Morris was obviously one of the most remarkable, productive, and creative personalities of his century; yet except for *News from Nowhere*, which was tolerated as a kind of curiosity, and a few of his poems that kept getting into anthologies, nearly his entire literary output seemed to critics for a long time to be almost stillborn», N. Frye, *Myth as the Matrix of Literature*, cit., p. 301.

²⁹⁵ «For a writer to be unfashionable may, and often does, indicate that his writing exemplifies a different set of standards from the ones in the ascendant during his lifetime», *Ibidem*.

²⁹⁶ Ivi, p. 302.

advantage; it enables him to follow his own yearnings far from the beaten path, and to discover what it is that would meet the unconscious needs of his age²⁹⁷.

Morris, verso la fine della sua vita produsse molti *romance* in prosa, «very full of trees and water»²⁹⁸, in controtendenza rispetto agli ideali di un'epoca dominata dall'industrializzazione e dall'evoluzione tecnologica: alberi e acqua, infatti, sono per Frye i simboli del giardino dell'Eden, di un rapporto ancora intatto con la natura²⁹⁹. Da Morris Frye vede discendere una tradizione – quella del *fantasy* – che trova in Tolkien il suo esponente di spicco, e che si sviluppa attraverso autori che, come Morris, inventano la storia e la geografia – la cosmologia – del proprio mondo immaginativo, creando mondi che incarnano la propria visione e la propria dialettica morale. A proposito del *fantasy*, Le Guin scrive:

There is only a construct built in a void, with every joint and seam and nail exposed. To create what Tolkien calls “a secondary universe” is to make a new world. A world where no voice has ever spoken before; where the act of speech is the act of creation. The only voice that speaks there is the creator's voice. And every word counts³⁰⁰.

L'universo secondario, infatti, fa riferimento al fatto che nella mitologia biblica la “Terra di mezzo”, il livello che si trova tra il mondo idillico e quello demoniaco, è, in realtà, diviso in due: il livello dell'esperienza, dove l'essere umano vive la sua vita ordinaria dopo la caduta di Adamo ed Eva; e il livello dell'arte, il mondo modello che nella scrittura sacra è creazione di Dio per l'essere umano. Questo mondo ideale nella letteratura secolare è il mondo del desiderio umano, un mondo dove la mente umana e ciò che la circonda siano di nuovo in connessione, la casa che l'umanità costruisce dalla natura: «The way upward from the ordinary to the genuinely human world is the way of morality, law, religion, and education. This means that on the upper level of nature, the level that is specifically the level of human nature, art and nature are the same thing»³⁰¹.

²⁹⁷ C.G. Jung, *On the Relation of Analytical Psychology to Poetry*, in id., *Spirit in Man, Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton, 1970, ed. elettronica.

²⁹⁸ N. Frye, *Myth as the Matrix of Literature*, cit., p. 302.

²⁹⁹ «The imagery of trees and water reminds us of the Garden of Eden, and there too the love of Adam and Eve before the fall remains a pattern of sexual union», Id., *The Survival of Eros in Poetry*, cit., p. 256.

³⁰⁰ U.K. Le Guin, *From Elfland to Poughkeepsie*, cit., p. 91.

³⁰¹ N. Frye, *Vision and Cosmos*, cit., p. 218.

Frye fa riferimento alla saga di *Dune* (1965) di Frank Herbert, la saga di *Amber* (1970-1991) di Roger Zelazny's e, infine, anche alla saga di *Earthsea* (1968-2001) di Ursula K. Le Guin³⁰²: «while such stories are often classified as “science fiction,” there is relatively little interest in technological hardware. What emerges is a rather primitive type of romance, sometimes in the form of adventurous intrigue, sometimes reminding us of folk tales»³⁰³.

I discendenti di questa tradizione iniziata da Morris sono particolarmente impegnati nel recuperare le storie del passato: «Along with the flourishing of such romance we have a lively development of retold mythological themes»³⁰⁴. Un'altra caratteristica che avvicina Morris alle saghe *fantasy* del XX secolo è, secondo Frye, il suo entusiasmo culturale nei confronti del Medioevo³⁰⁵, molto spesso guardato come a un'incoerenza nell'immaginazione dell'autore, per via delle sue propensioni rivoluzionarie verso il suo tempo. Eppure, il medievalismo di Morris, come quello di Le Guin, non ha niente a che fare con l'auspicio di un ritorno alle strutture politiche, economiche o religiose del Medioevo, ma con la possibilità di contrastare l'immaginario dell'industrializzazione capitalista e del progresso incontrollato con diversi valori culturali: «the medieval period for him was a cultural model only, and its standards of art and craftsmanship were the only elements that he wished to apply to his own time»³⁰⁶. Come scrive Frye in *The Secular Scripture*:

According to Morris, the Middle Ages appears right side up, so to speak, when we see it as a creation of artists, not in its reflected or projected form as a hierarchy; when we realize that the genuine creators of medieval culture were the builders and painters and romancers, not the warriors or the priests³⁰⁷.

³⁰² «If one looks at the various long romances which have followed upon the sensational success of Tolkien, however, one finds a tradition developing which was quite obviously initiated by the prose romances of Morris (who was among other things a major influence on Tolkien himself). In such works as Frank Herbert's “Dune” books, Roger Zelazny's “Amber” books, and Ursula LeGuin's “Earthsea” books, both history and geography have been invented, as in Morris», *ivi*, pp. 302-303.

³⁰³ *Ivi*, p. 303.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ Per un'analisi dell'immaginario medievale e delle sue diverse rivisitazioni in Europa e nella ricezione in America Cfr. R. Bordone, *Lo specchio di Shalott: l'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Liguori, Napoli, 1993.

³⁰⁶ N. Frye, *Vision and Cosmos*, cit., p. 309.

³⁰⁷ *Id.*, *The Secular Scripture and Other Writings*, cit., p. 116.

Nel discorso di accettazione del *National Book Foundation Medal for Distinguished Contribution to American Letters*, nel 2014, Le Guin sembra delineare lo stesso progetto che Frye vede operare in Morris:

Hard times are coming, when we'll be wanting the voices of writers who can see alternatives to how we live now, can see through our fear-stricken society and its obsessive technologies to other ways of being, and even imagine real grounds for hope. We'll need writers who can remember freedom – poets, visionaries – realists of a larger reality. Right now, we need writers who know the difference between production of a market commodity and the practice of an art. [...] The profit motive is often in conflict with the aims of art³⁰⁸.

Si è già mostrato che per Frye la mitologia decisiva per la tradizione culturale occidentale è quella della Bibbia, e come questa derivi da un antico ribaltamento di sguardo che ha portato l'essere umano a sostituire il mito generativo della madre Terra con quello artificiale del padre celeste. Questa mitologia si presenta come patriarcale e centrata sull'uomo, ma, allo stesso tempo, contiene un ideale rivoluzionario, che libera l'essere umano dalla sottomissione all'eterno ciclo di morte e rinascita della natura e da una visione ciclica della storia umana³⁰⁹: «the mother-centred mythology tends to be associated with the natural cycle, which may lead to the implication that man is essentially an unborn being, that he remains all his life imprisoned within the cycle of nature, emerging from its womb but returning to its tomb»³¹⁰.

Questa mitologia, coerentemente con il distacco dell'essere umano dal ciclo naturale, stabilendo un ideale d'amore che è primariamente quello di Dio per l'umanità, tende a svalutare l'amore sessuale che la mitologia classica associava alla figura di Eros e che suggeriva un'essenziale connessione con la natura: «an essential kinship with nature (particularly nature as *natura naturans*, the proliferating and bursting forth of life in an organic process)»³¹¹. Nonostante questo, spiega Frye, la poesia, grazie al prestigio di

³⁰⁸ U.K. Le Guin, *Freedom*, in *Words Are My Matter*, cit., p. 116.

³⁰⁹ «The Biblical myth is intensely patriarchal and male-centred: its own deity was male, and it consistently opposed the mother-goddess cults that were so prominent in the east Mediterranean world at the time. [...] The Genesis story is not simply a rationalizing of patriarchal values: it is also a revolutionary break from the cyclical view of human destiny: we have to be cut off from the mother to get born», N. Frye, *The Secular Scripture and Other Writings*, cit., p. 309.

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ *Ivi*, p. 310.

autori classici come Virgilio e Ovidio³¹², ha conservato il senso di comunione con la natura ereditato dalla mitologia classica attraverso l'uso della metafora: «In a sense, poetry is always polytheistic, because the central form of metaphor is the god: the identification of some kind of personal spirit with some aspect of the order of nature»³¹³.

Laddove la struttura biblica pone maggior enfasi sulla natura come struttura, ordine o sistema (creato dalla perfetta mente di Dio), l'enfasi che la poesia conferisce ad Eros cambia prospettiva e volge lo sguardo a una natura intesa come processo generativo e di crescita:

The older structure, with its two levels of nature, obviously was one that put its main emphasis on the aspect of nature known as *natura naturata*, nature as a structure, order, or system. An emphasis on Eros, then, would go much further than simply the inclusion of sexual love as a poetic theme: it would also bring into the foreground the *natura naturans*, nature as a process of growth, which in turn suggested that man was as much a child of nature as he was a child of God, and that many of his impulses had the moral ambiguity of nature when considered apart from humanity³¹⁴.

Il prestigio di Virgilio³¹⁵ ha anche preservato in letteratura il *topos* del viaggio nel mondo inferiore – tipico del *romance* – e, latente nella cultura occidentale, un'altra figura della mitologia classica: «the notion of a titanic figure who was imprisoned underground, yet retains a forbidden knowledge of a mysterious future», la figura di Prometeo, che nella versione ovidiana del mito plasma gli esseri umani dalla creta³¹⁶. Dall'epoca

³¹² «In the Middle Ages the poets developed, mainly out of Virgil and Ovid, a cult of Eros which was in effect reminding the religious, political, and other authoritarian establishments that they had left something out that was essential to the human imagination, something that had to be reckoned with as a powerful cultural force», *ibidem*.

³¹³ Questo, continua Frye, è anche il motivo per cui una religione monoteistica come quella cristiana non abbia uniformato completamente il panorama culturale: «Gods are ready-made metaphors and fall into poetry with a minimum of adaptation. A rigid monotheism like that of Judaism or Christianity or Islam would have considerably narrowed the variety of culture if it were not that in the Western world, at any rate, the poets insisted on clinging to the great gods that were still immanent in the form of gigantic human powers», *ibidem*.

³¹⁴ Id., *Vision and Cosmos*, cit., p. 227

³¹⁵ Frye fa riferimento, in particolare, al libro VI dell'Eneide, che descrive la catabasi di Enea.

³¹⁶ La figura di Prometeo diventa, quindi, figura mitica latente nella cultura occidentale. Un esempio particolarmente efficace è la connessione tra Prometeo e l'opera di Mary Shelley, *Frankenstein o il novello Prometeo* (*Frankenstein or, The Modern Prometheus*), o quella del marito Percy Shelley, *Prometeo liberato* (*Prometheus Unbound*).

romantica in poi, scrive Frye in *Vision and Cosmos*³¹⁷, i temi della discendenza assumono una qualità sempre più oracolare e sono spesso associati al mondo dei sogni.

La struttura d'autorità tramandata dalla Bibbia mostra Dio nell'estremo superiore; poco più in basso il mondo modello da lui creato, cui l'essere umano deve cercare di tornare riconciliandosi con il Padre; sotto ancora il mondo della caduta, dove l'essere umano vive soggetto al ciclo naturale; all'estremo inferiore, infine, il mondo demoniaco che l'essere umano deve fuggire. Una struttura che ha molte analogie con il corpo umano e che identifica la mente umana come corrispondente alle regioni superiori, l'apparato sessuale a quelle inferiori.

Il *romance*, invece – la cui forma base culmina con il congiungimento dell'eroe con l'amata e la consumazione della loro unione – conserva un legame con i cicli naturali e l'antico culto sessuale della madre Terra³¹⁸ – che genera, non crea il mondo – e pone il suo mondo ideale nel giardino dell'Eden, connesso con i miti dell'età dell'oro e del paradiso terrestre, permettendo di mantenere viva nell'essere umano la percezione di essere parte del mondo in cui vive e la possibilità di riconciliarsi con la natura che lo circonda: «the Garden of Eden suggests a life in which nature itself has become home, its animals and plants a rejoined part of our society»³¹⁹.

A partire da Romanticismo, inoltre, la struttura cosmologica ha subito un rovesciamento:

Under Romanticism the old four-level cosmos is turned on its head, with a dead mechanical space above, a world of experience below it, a world of rapprochement between man and his natural origin metaphorically below that, and a world of final identity, sometimes, as in [Shelley's] *Prometheus Unbound*, associated with Atlantis, below that again³²⁰.

In un mondo post-newtoniano, infatti, il cielo sembra più simile a un meccanismo impersonale che a un prodotto della saggezza divina: «If it is a mechanism, of course, that

³¹⁷ N. Frye, *Vision and Cosmos*, cit., p. 228.

³¹⁸ «The traditional symbolic basis of the sexual quest, which goes back to the Song of Songs in the Bible, is the identification of the mistress's body with the paradisaal garden», Id., *The Secular Scripture and Other Writings*, cit., p. 101.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ Id., *Vision and Cosmos*, cit., p. 228.

leaves the organism as the highest form of creation we know of, and the world of “outer space” becomes increasingly a place of alienation, inhabited either by emptiness or, at most, by the idiot “immanent will” in Thomas Hardy which man has projected on it»³²¹.

Scrivo in questo senso Le Guin:

Is it possible that we are in fact no longer confronting the Grand Inquisitor? Could he be the Father Figure whom we have set up before us? Could it be that by turning around we can put him behind us, and leave him staring like Ozymandias King of Kings out across the death camps, the gulags, the Waste Land, the uninhabitable kingdom of Zeus, the binary-option, single-vision country where one must choose between happiness and freedom?³²²

L'alterità spirituale che si è visto essere necessaria all'essere umano per poter superare sé stesso non viene più, dunque, cercata in alto, nel perfetto modello creato da un Dio celeste, ma in basso, nel mondo organico della natura e dei suoi processi. Come suggerisce Le Guin, l'obiettivo dell'umanità non è, dunque, quello di progredire inesorabilmente verso l'alto, ma di preservarsi all'interno della natura: «Persevering in one's existence is the particular quality of the organism; it is not a progress towards achievement, followed by stasis, which is the machine's mode, but an interactive, rhythmic, and unstable process, which constitutes an end in itself»³²³. Il mondo ideale dell'essere umano, allora, non è in un luogo altro, creato da un dio celeste, che l'umanità deve raggiungere, ma va costruito nel mondo che essa abita:

The Golden Age, or Dream Time, is remote only from the rational mind. It is not accessible to euclidean reason; but on the evidence of all myth and mysticism, and the assurance of every participatory religion, it is, to those with the gift or discipline to perceive it, right here, right now³²⁴.

Se la natura contiene un'alterità di cui l'essere umano ha bisogno per completare la propria natura, la discesa in essa può essere, allora, come in epoca precristiana, pensata

³²¹ *Ibidem*.

³²² U.K. Le Guin, *A Non-Euclidean View of California as a Cold Place to Be*, cit., p. 117.

³²³ *Ivi*, p. 117.

³²⁴ *Ivi*, p. 105.

come gremita di pericoli, ma anche gravida di promesse: la *quest* per il più grande di tutti i tesori sepolti, il tesoro di identità³²⁵. Per questo motivo: «With the Romantic period there begins that inner quest to something oracular in the depths of the mind which has developed, among other things, the technique of fantasy»³²⁶.

In *Myth as the Matrix of Literature*, Frye auspica la venuta di una letteratura cosciente delle proprie basi mitiche e metaforiche così come una critica letteraria capace di rendere l'umanità consapevole dei propri condizionamenti mitici e metaforici. L'interesse dell'ultimo secolo per il genere *fantasy* sembra a Frye di buon auspicio, perché tale genere scuote e combina le convenzionali nozioni di tempo e spazio, liberando l'immaginazione:

A process of recreation and metamorphosis, which enables new mythical forms to emerge in all kinds of unpredictable ways, is what I look forward to in the literature of the present and immediate future: an imaginative exploration that is not confined either to the mythical or the nonmythical, but moves with creative freedom between both³²⁷.

Le Guin si dimostra un'esponente di rilievo in questo processo di ricreazione, metamorfosi, e liberazione dell'immaginazione. Un processo doloroso di esplorazione interiore e re-visione della propria mitologia, del proprio universo immaginativo e delle sue metafore. Se l'obiettivo è creare una casa per l'essere umano, un'utopia, forse questa non va immaginata in un futuro inaccessibile, guidato dal progresso incontrollato: «I don't think we're ever going to get to utopia again by going forward, but only roundabout or sideways»³²⁸. Ma, precisa: «I am not proposing a return to the Stone Age. My intent is not reactionary, nor even conservative, but simply subversive»³²⁹. Il movimento auspicato per l'umanità diventa analogo a quello del porcospino nella formula convenzionale usata dai narratori Cree per le loro storie:

³²⁵ Cfr. N. Frye, *Vision and Cosmos*, cit., p. 228.

³²⁶ Id., *The Survival of Eros in Poetry*, cit., p. 265.

³²⁷ Id., *Myth as the Matrix of Literature*, cit., p. 311.

³²⁸ U.K. Le Guin, *A Non-Euclidean View of California as a Cold Place to Be*, cit., p. 126.

³²⁹ Ivi, p. 110.

The opening formula for a Cree story is «an invitation to listen, followed by the phrase, “I go backward, look forward, as the porcupine does”.

In order to speculate safely on an inhabitable future, perhaps we would do well to find a rock crevice and go backward. In order to find our roots, perhaps we should look for them where roots are usually found³³⁰.

Forse, allora, il passato potrà diventare terreno fertile per immaginare presenti alternativi, nuovi modi di stare al mondo, piuttosto che incatenare l'essere umano in uno specchio che può solo riprodurre ciò che è già accaduto:

Increasingly often in these increasingly hard times I am asked by people I respect and admire, “Are you going to write books about the terrible injustice and misery of our world, or are you going to write escapist and consolatory fantasies?” I am urged by some to do one — by some to do the other. I am offered the Grand Inquisitor’s choice. Will you choose freedom without happiness, or happiness without freedom? The only answer one can make, I think, is: No.

Back round once more³³¹.

³³⁰ Ivi, p. 110.

³³¹ Ivi, p. 126.

Capitolo III

The Left Hand of Darkness: il viaggio spaziale e l'incontro con l'alterità

Distancing, the pulling back from “reality” in order to see it better, is perhaps the essential gesture of SF. It is by distancing that SF achieves aesthetic joy, tragic tension, and moral cogency.

On Norman Spinrad's The Iron Dream,
«Science-Fiction Studies» I (Spring 1973)

1. L'incontro con la fantascienza e l'esordio letterario

Nel saggio del 1973 *A Citizen of Mondath*, Le Guin rievoca i suoi primi passi nel mondo della letteratura in quanto lettrice e, poi, scrittrice di *fantasy* e fantascienza. L'opera di Lord Dunsany si rivela decisiva per Le Guin, che rimane colpita dallo scrittore irlandese e, in particolare, dalla sua intensa capacità mitopoietica, considerata, fino ad allora, una prerogativa delle antiche storie e delle favole: «people were still making up myths. One made up stories oneself, of course; but here was a grownup doing it, for grownups, without a single apology to common sense, without an explanation, just dropping us straight into the Inner Lands»³³².

Nel ricordare la passione del padre, uno scienziato, per il genere *fantasy*, Le Guin si interroga riguardo al possibile legame che unisce scienza e immaginazione fantastica e che la porterà ad avvicinarsi al genere della *science fiction*:

Perhaps “science fiction” really isn't such a bad name for our genre after all. Those who dislike fantasy are very often equally bored or repelled by science. They don't

³³² U.K. Le Guin, *A Citizen of Mondath*, in Ead., *The Language of the Night*, cit., p. 21.

like either hobbits or quasars; they don't feel at home with them; they don't want complexities, remoteness³³³.

Nei primi anni Quaranta, ancora bambina, Le Guin legge le principali riviste fantascientifiche del tempo e si appassiona al genere, in particolare alle storie di Lewis Padgett. Verso la fine dello stesso decennio, tuttavia, si disaffeziona, delusa dal militarismo imperante e dall'acritico uso della tecnologia delle saghe spaziali: «It seemed to be all about hardware and soldiers»³³⁴. Per quindici anni Le Guin non legge testi di fantascienza, trascurando il periodo della cosiddetta età d'oro di questo genere³³⁵: «I almost totally missed Heinlein, *et al.* If I glanced at a magazine, it still seemed to be all about starship captains in black with lean rugged faces and a lot of fancy artillery»³³⁶. Nel frattempo si dedica alla lettura di opere che avranno un grande influsso sulla sua scrittura, come riconosce Darko Suvin: «the major presences in her writing are [...] poets from Marvell and Coleridge on, and social novelists from Dickens, Stendhal and Dostoevsky to Solzhenitsyn and Virginia Woolf»³³⁷.

A riavvicinarla al genere fantascientifico sarà l'incontro, avvenuto nel 1960, con le storie di Cordwainer Smith (1913-1966), quando un conoscente le presta una copia della rivista *Fantasy and Science Fiction* che include la storia *Alpha Ralpa Boulevard*: «I don't really remember what I thought when I read it; but what I think now I ought to have thought when I read it is, *My God! It can be done!*»³³⁸.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ *Ivi*, p. 22.

³³⁵ Questa corrisponde, nella monografia di Carlo Pagetti, alla prima ondata della fantascienza in America che, nonostante il merito di aver gettato le basi tematiche e mitologiche della fantascienza, non sono tuttavia all'altezza dei loro precursori ottocenteschi, né di coloro che li seguiranno negli anni Cinquanta nel cosiddetto "periodo sociologico" della fantascienza: «gli scrittori della prima ondata (la seconda sarà, come vedremo, intorno al '50) hanno una visione relativamente ristretta della "science fiction", come rivela – a parte la differenza tra l'uno e l'altro – l'uso che fanno del linguaggio, spesso assai puerile e retorico, e comunque sempre legato a schemi realistici, senza alcuno scatto verbale che tenti di modulare i voli della fantasia, con caratterizzazioni banali e, almeno nei romanzi, obbligatorio "lieto fine". [...] pressoché tutti hanno continuato a ripetersi con scarse varianti, cosicché, con la parziale eccezione di Robert Heinlein, le loro opere del dopoguerra hanno la stessa atmosfera, le stesse caratteristiche, la stessa dichiarata finalità (che è quella di creare un prodotto di 'intrattenimento', non di arte) di quelle scritte nel '39 e nel '40». C. Pagetti, *Il senso del futuro: la fantascienza nella letteratura americana*, Mimesis, Milano, 2013, ed. elettronica.

³³⁶ U.K. Le Guin, *A Citizen of Mondath*, cit., p. 22.

³³⁷ D. Suvin, *Parables of De-Alienation: Le Guin's Widdershins Dance*, in Id., *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, Macmillan, Basingstoke, 1988, p. 149.

³³⁸ U.K. Le Guin, *A Citizen of Mondath*, cit., p. 22. Nella raccolta *The Wave in the Mind* Le Guin raccoglie un saggio su Cordwainer Smith dal titolo *Thinking About Cordwainer Smith*, Cfr. Ead. *The Wave in the Mind*, pp. 57-69.

Ciò che attira Le Guin nella scrittura di Cordwainer Smith è, molto probabilmente, la vena mitica, riconosciuta anche dal critico Carlo Pagetti, che pervade le ultime opere dello scrittore: «un tessuto mitico in cui inserire tutte le sue vicende [...] una spettacolare realtà cosmica, che lo scrittore rende impressionisticamente, soprattutto in termini di colori e immagini»³³⁹. Smith, inoltre, inserisce nella sua narrazione diversi riferimenti letterari – tra cui Dante, Rimbaud e la favolistica cinese – in sintonia con la sensibilità di Le Guin, considerati i suoi studi in letteratura francese e italiana e l’interesse per la cultura cinese.

La fantascienza dei primi anni Sessanta, la “seconda ondata”, nei termini di Carlo Pagetti, si vale della straordinaria influenza dell’opera di J.R.R Tolkien – *The Lord of the Rings* – pubblicata tra il 1954 e il 1955:

Secondo un processo irreversibile che ha le sue origini anche in Bradbury si passa dalla ‘science fiction’ alla ‘science fantasy’, a una narrativa cioè, che pur basandosi ancora su mitologie tecnologiche, rappresenta una realtà ormai favolosa, coerente e articolata nel tempo, con una sua storia e una sua cronologia³⁴⁰.

Nonostante il giudizio di Pagetti su questa produzione sia complessivamente negativo, il critico riconosce la grande influenza che la mitologia fantastica di Cordwainer Smith esercitò sulla terza ondata di scrittori³⁴¹, i cui esponenti più interessanti vengono riconosciuti in Roger Zelazny, Samuel Delany, Thomas Disch e, infine, Ursula K. Le Guin: «Questi scrittori, tutti nati intorno al ‘40, si distinguono per un sofisticato, abile uso del linguaggio. Il gusto per avventure stravaganti in universi bizzarri li inserisce ancora in una tradizione del ‘romance’, che è quella di Poe, di Bierce, di Lovecraft, anche»³⁴².

³³⁹ C. Pagetti, *Il senso del futuro*, cit., ed. elettronica.

³⁴⁰ Ivi, ed. elettronica.

³⁴¹ La realtà favolosa descritta dagli scrittori della seconda ondata è infatti, secondo Pagetti «irrimediabilmente staccata dal presente e dai problemi del presente. Nessuno di questi scrittori, infatti, possiede il potere evocativo, la genialità linguistica, il sottile gioco di allegorie (e, quindi, i riferimenti a una situazione che, per essere universale è anche attuale) che distinguono la narrativa di J.R.R. Tolkien. [...] La mitologia fantastica di Cordwainer Smith ha senz’altro influenzato tutta l’ultima generazione di scrittori americani, da Zelazny a Delany, ma essa non ha una sua intrinseca validità, sia per le numerose concessioni di Cordwainer Smith a un gusto popolare e sensazionalistico, sia perché essa è una creazione estetizzante, del tutto staccata dalla nostra realtà. I protagonisti delle opere di Cordwainer Smith sono insopportabili superuomini», ivi, ed. elettronica.

³⁴² Ivi, ed. elettronica.

Ai propri esordi Le Guin non scrive all'interno di un genere riconoscibile: le storie che individua come migliori del periodo degli anni Cinquanta sono ambientate in un paese centroeuropeo inventato, ma non fantastico: «They were not science fiction, they were not fantasy, yet they were not realistic»³⁴³. Dopo molti rifiuti è il desiderio di essere pubblicata a convincerla a dedicarsi a un genere più riconoscibile: «You must either fit a category or “have a name”, to publish a book in America. As the only way I was ever going to achieve Namehood was by writing, I was reduced to fitting a category»³⁴⁴.

Quando Le Guin pubblica il primo romanzo fantascientifico, *Rocannon's World* (1966), la vena *fantasy* e quella fantascientifica non sono ancora state separate del tutto, ma si mescolano sulla tavolozza dell'artista principiante, ancora incerta sui confini da porre tra i due generi:

When asked to “define the difference between fantasy and science fiction”, I mouth and mumble and always end up talking about the spectrum, that very useful spectrum, along which one thing shades into another. Definitions are for grammar, not literature, I say, and boxes are for bones. But of course fantasy and science fiction are different, just as red and blue are different; they have different frequencies; if you mix them (on paper – I work on paper) you get purple, something else again. *Rocannon's World* is definitely purple³⁴⁵.

La stessa Le Guin, nell'introduzione al volume che scrive nel 1977, fornisce un esempio utile a comprendere come i due generi non sfumino necessariamente in modo appropriato l'uno nell'altro: l'invenzione dell'*Impermasuit*. Questa si presenta come una tuta resistente a “elementi estranei, temperature estreme, radioattività, urti e colpi di moderata velocità e peso come colpi di spada o proiettili”, un indumento all'interno del quale – nota la stessa Le Guin con autoironia – chi lo indossasse morirebbe di soffocamento entro cinque minuti:

A symbol from collective fantasy – the Cloak of Protection (invisibility, etc.) – is decked out with some pseudo-scientific verbiage and a bit of vivid description, and passed off as a marvel of Future Technology. This can be done triumphantly if the

³⁴³ U.K. Le Guin, *A Citizen of Mondath*, cit., p. 23.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ Ead., *Introduction to Rocannon's World*, cit., p. 129.

symbol goes deep enough (Wells's Time Machine), but if it's merely decorative or convenient, it's cheating. It degrades both symbol and science; it confuses possibility with probability, and ends up with neither³⁴⁶.

Il romanzo è riconosciuto come ancora acerbo da molti punti di vista ed è interessante notare come Le Guin indichi, tra i punti deboli di quella sua prima pubblicazione, la propria "timidezza" nel popolare i mondi da lei creati: «Elves and dwarves. Heroes and servants. Male-dominated feudalism. The never-never-Bronze Age of sword and sorcery»³⁴⁷. Si potrebbe dire, sulla scorta di Frye, che Le Guin, in questa fase, abbia ancora la predisposizione a "proiettare" il passato, piuttosto che "recuperarlo"³⁴⁸. Non stupisce il tiepido giudizio di Pagetti³⁴⁹, che nel 1970 non ha avuto modo di commentare la produzione più matura di Le Guin; tuttavia, come scrive lo stesso critico, avrà modo di accostarsi alla produzione di Le Guin «con maggior cognizione di causa»³⁵⁰ nel suo volume *I sogni della scienza* (1993)³⁵¹. In un recente articolo Pagetti scrive:

Nel corso degli anni, più ancora di Dick, morto prematuramente nel 1982, Le Guin ha coperto un ruolo intellettuale importante, non solo come romanziera che si muove con grande disinvoltura tra fantascienza, fantastico, *children's literature*, sperimentando anche forme narrative che esplorano dimensioni storiche alternative (*Malafrena*), ma anche come critica letteraria e teorica del "linguaggio della notte"

³⁴⁶ Ivi, p. 131.

³⁴⁷ Ivi, p. 132.

³⁴⁸ Come si è avuto modo di notare alla fine del capitolo II, Le Guin denuncia anche la propria mancanza di coraggio nel creare il proprio mito, accedendo al proprio inconscio, scegliendo invece di "rubare" elementi mitici dalle saghe norrene e nuocendo, di conseguenza, all'esplorazione della propria mitologia.

³⁴⁹ Si riportano alcuni brani del passo di Pagetti su Le Guin, limitato al commento di *Planet of Exile*: «Meno ambiziosa è la narrativa di Ursula K. LeGuin. *Planet of Exile* (1966) nasce indubbiamente sotto l'insegna di Tolkien, e descrive le vicende di una colonia umana, ormai separata dalla Terra, sul pianeta Landin, e i suoi rapporti con gli aliens. Il tono è favolistico e tenuamente poetico. Non vi è più alcun particolare tecnico-scientifico, né intento satirico e utopistico, ma tutto ruota, invece, intorno alla classica storia d'amore tra un 'farborn' (nato lontano), cioè un Terrestre, e una fanciulla del popolo nativo degli 'Hilfs'. Gli 'Hilfs', come gli elfi tradizionali (in inglese 'elf-elves') hanno pelle e capelli chiari, e una personalità infantile. [...] Il maggior complimento che si può fare a *Planet of Exile* è che, come favola fantascientifica per bambini, non manca di suggestione», C. Pagetti, *Il senso del futuro*, cit., ed. elettronica.

³⁵⁰ «Già tra gli anni '70 e gli anni '80, tuttavia, avevo potuto accostarmi con migliore cognizione di causa alla narrativa di Le Guin, con la sua carica immaginativa e la rivisitazione delle convenzioni di un genere in cui ormai fantascienza e "ambigua utopia" si fondono liberamente», (<https://www.fantascienza.com/anarres/articoli/58/cara-signora-le-guin-una-lettera-non-scritta/>)

³⁵¹ C. Pagetti, *I sogni della scienza*, Editori Riuniti, Roma, 1993. Nel volume un intero capitolo è dedicato alla produzione di Le Guin, cfr. pp. 105-140.

(una formula da lei utilizzata nei suoi saggi). Assieme a Doris Lessing e a Margaret Atwood, con la quale ha dibattuto anche in questi ultimi anni, Le Guin costituisce un formidabile terzetto di voci femminili che esplorano i confini dei generi narrativi anti-realistici e delle problematiche del *gender*³⁵².

La fantascienza americana, all'epoca dell'esordio di Le Guin, è ancora un genere poco recensito e criticato, con un bacino di lettori poco esigente, pronto a divorare qualsiasi prodotto marchiato "science fiction": «sometimes it seems that so long as it's science fiction at all, the fans will love it [...] The mediocre and the excellent are praised alike by aficionados, and ignored alike by outsiders»³⁵³. La mancanza di norme e criteri critici si pone come un limite per Le Guin, ma rende anche il genere estremamente malleabile e personalizzabile, permettendo all'immaginazione della scrittrice di forzarne i confini e i canoni, alla ricerca di una forma di distanziamento che le permettesse di ragionare sulla realtà senza diventare escapista.

Come Frye³⁵⁴, Le Guin è convinta che in letteratura siano necessarie due facoltà interdipendenti, la capacità creativa e quella critica, vale a dire la possibilità del confronto con un lettore che esiga il meglio dai romanzi che legge e che permetta all'artista di potersi migliorare, di poter superare sé stesso: «After all, writing is not only an originitive act, it is a responsive one. The lack of genuine response, and therefore the lack of the sense of responsibility, is painfully clear in those writers who simply go on and on imitating themselves – or others»³⁵⁵.

Nel giro di un anno Le Guin pubblica altri due romanzi ambientati nello stesso universo immaginativo di *Rocannon's World: Planet of Exile* (1966)³⁵⁶ e *City of Illusions*

³⁵² C. Pagetti, *Cara Signora Le Guin: una lettera non scritta* (<https://www.fantascienza.com/anarres/articoli/58/cara-signora-le-guin-una-lettera-non-scritta/>)

³⁵³ U.K. Le Guin, *A Citizen of Mondath*, cit., pp. 24-25.

³⁵⁴ «The reader or critic, then, has a role complementing the poet's role. We need two powers in literature, a power to create and a power to understand. In all our literary experience there are two kinds of response. There is the direct experience of the work itself, while we're reading a book or seeing a play, especially for the first time. This experience is uncritical, or rather pre-critical, so it's not infallible. If our experience is limited, we can be roused to enthusiasm or carried away by something that we can later see to have been second-rate or even phoney. Then there is the conscious, critical response we make after we've finished reading or left the theatre, where we compare what we've experienced with other things of the same kind, and form a judgement of value and proportion on it», N. Frye, *The Educated Imagination*, cit., pp. 43-44.

³⁵⁵ U.K. Le Guin, *A Citizen of Mondath*, cit., p. 25.

³⁵⁶ Ead., *Planet of Exile*, Ace Books, New York, 1966.

(1967)³⁵⁷. I tre volumi costituiranno il primo nucleo³⁵⁸, nonché il più acerbo, di quello che oggi viene comunemente chiamato *The Hainish Cycle* o *Ekumene*, un ciclo di romanzi afferenti a un universo immaginativo locato nel futuro – ma che, come nota la stessa Le Guin, non formano una storia coerente e quindi non sono una vera e propria saga³⁵⁹ – in cui anticamente la specie umana, originata non sulla Terra, ma sul pianeta Hain, ha colonizzato diversi pianeti anche lontanissimi, perdendo i contatti tra le diverse colonie e dimenticando la reciproca esistenza. Nel ciclo è in atto, dopo centinaia di migliaia di anni, il tentativo di ricostituire una civiltà umana unita nella galassia: l'Ecumene.

L'invenzione di mondi e delle rispettive popolazioni permetterà a Le Guin di utilizzare diversi contesti sociali e ambientali per esplorare i risultati antropologici e sociologici dell'evoluzione umana in quei diversi ecosistemi.

Dopo i primi tre romanzi, tra il 1968 e il 1969, Le Guin elabora e perfeziona la propria tecnica, dividendo la produzione *fantasy* da quella fantascientifica attraverso la scrittura del primo romanzo puramente *fantasy*, *A Wizard of Earthsea* (1968)³⁶⁰, e il quarto romanzo del ciclo dell'Ecumene, *The Left Hand of Darkness* (1969): «and the separation marked a very large advance in both skill and content»³⁶¹. Inoltre, insieme al contemporaneo *Ubik* (1969)³⁶² di Philip K. Dick, scrive Pagetti, «*The Left Hand of Darkness* segnala il definitivo distacco della *science fiction* dai modelli divulgativi e dalle pretese futurologiche»³⁶³.

A partire da questo momento, Le Guin avrà modo di esplorare i territori e sfruttare, ma anche forzare, i limiti dei due generi per dare forma alla propria immaginazione:

I have gone on writing, as it were, with both the left and the right hands; and it has been a matter of keeping on pushing out toward the limits – my own, and those of

³⁵⁷ Ead., *City of Illusions*, Ace Books, New York, 1967.

³⁵⁸ Darko Suvin si riferisce a questo primo nucleo di romanzi con la qualifica di “apprentice trilogy”, cfr. D. Suvin, *Parables of De-Alienation*, cit., pp. 134-150.

³⁵⁹ «People write me nice letters asking what order they ought to read my science fiction books in – the ones that are called the Hainish or Ekumen cycle or saga or something. The thing is, they aren't a cycle or a saga. They do not form a coherent history. There are some clear connections among them, yes, but also some extremely murky ones. And some great discontinuities (like, what happened to “mindspeech” after Left Hand of Darkness? Who knows? Ask God, and she may tell you she didn't believe in it any more)», Cfr. *In what order should I read the Ekumen, Earthsea, and Catwings books?* (<https://www.ursulaklequin.com/ursula-on-ursula/#BookOrder>).

³⁶⁰ U.K. Le Guin, *A Wizard of Earthsea*, Parnassus, Berkeley, 1968.

³⁶¹ Ead., *A Citizen of Mondath*, cit., p. 25.

³⁶² P.K. Dick, *Ubik*, Doubleday, New York, 1969

³⁶³ C. Pagetti, *I sogni della scienza*, cit., p. 105.

the medium. [...] The limits, and the great spaces of fantasy and science fiction, are precisely what my imagination needs. Outer Space, and the Inner Lands, are still, and always will be, my country³⁶⁴.

2. «The truth is a matter of the imagination»

The Left Hand of Darkness (1969), vincitore dei premi Hugo e Nebula per l'anno 1969, è il romanzo che determina l'affermazione di Le Guin come scrittrice di fantascienza, nonché l'interesse della critica per i suoi romanzi, fino ad allora rimasti nell'ombra. Come scrive Darko Suvin, il romanzo si rivela essere «the hinge and divide of Le Guin's opus, the novel within which she broke through the apprenticeship to mastery and which because of that groans under the richness of dazzling and not fully integrated or clarified concepts»³⁶⁵.

Rispetto alla cronologia interna al ciclo, esso si pone come l'ultimo dei romanzi dell'Ecumene: la lega è forte e stabile, impegnata nella propria ricerca di mondi abitati da esplorare e anettere alla confederazione. L'Ecumene immaginato da Le Guin rispecchia le posizioni politiche e sociali dell'autrice, legata alle filosofie del taoismo e dell'anarchismo pacifista, e trova la sua essenza e motivazione nei valori della comunicazione e della cooperazione, nonché dell'istruzione. Interrogato sulla natura dell'Ecumene, Genly Ai, primo inviato sul pianeta Gethen, risponde:

The Ekumen is not essentially a government at all. It is an attempt to reunify the mystical with the political, and as such is of course mostly a failure; but its failure has done more good for humanity so far than the successes of its predecessors. It is a society and it has, at least potentially, a culture. It is a form of education; in one aspect it's a sort of very large school – very large indeed. The motives of communication and cooperation are of its essence, and therefore in another aspect it's a league or union of worlds, possessing some degree of centralized conventional organization. It's this aspect, the League, that I now represent. The Ekumen as a political entity functions through coordination, not by rule. It does not enforce laws; decisions are reached by council and consent, not by consensus or command. As an

³⁶⁴U.K. Le Guin, *A Citizen of Mondath*, cit., p. 25.

³⁶⁵D. Suvin, *Parables of De-Alienation*, cit., p. 136.

economic entity it is immensely active, looking after interworld communication, keeping the balance of trade among the Eighty Worlds. [...] Member states follow their own laws; when they clash the Ekumen mediates, attempts to make a legal or ethical adjustment or collation or choice. Now if the Ekumen, as an experiment in the superorganic, does eventually fail, it will have to become a peace-keeping force, develop a police, and so on. But at this point there's no need³⁶⁶.

La narrazione è condotta in prima persona dal protagonista della vicenda, Genly Ai, un inviato³⁶⁷ – *The First Mobile*³⁶⁸ – della Lega di tutti i pianeti proveniente dal pianeta Terra, con il compito di visitare il pianeta Gethen. Quest'ultimo è un pianeta freddo e ostile – e, per questo, chiamato *Winter* dagli abitanti dell'Ecumene –, abitato da umani anticamente soggetti a un esperimento genetico hainita che li ha resi androgini. La missione di Genly Ai consiste nel proporre pacificamente al pianeta l'annessione alla Lega: «One voice speaking truth is a greater force than fleets and armies, given time; plenty of time; but time is the thing that the Ekumen has plenty of...»³⁶⁹. D'altronde, spiega Genly al getheniano Estraven: «The First Envoy to a world always comes alone. One alien is a curiosity, two are an invasion»³⁷⁰.

Donald F. Theall nota come la natura e la storia dell'Ecumene sia indicativa della concezione complessivamente utopica di Le Guin: «In our world, where there has been a constant need and desire for a world federation of nations, Le Guin's Ekumen – the most utopian concept of LHD – acts as a critique of the everyday strivings in this direction»³⁷¹. Allo stesso tempo, tuttavia, l'autrice non rinuncia a una tensione dialettica che funge da critica interna all'Ecumene stesso: il modo in cui la Lega di tutti i mondi entra in contatto

³⁶⁶ U.K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, cit., p.132.

³⁶⁷ Così Ai descrive il proprio compito: «My job here was a one-man job. There is only one First Mobile. The first news from the Ekumen on any world is spoken by one voice, one man present in the flesh, present and alone. He may be killed, as Pellelge was on Four-Taurus, or locked up with madmen, as were the first three Mobiles on Gao, one after the other; yet the practice is kept, because it works», ivi, p. 31.

³⁶⁸ Pare significativo che Le Guin dia all'inviato dell'Ecumene questa qualifica: il Primo Mobile, secondo la concezione astronomica medievale, di derivazione aristotelica, si presenta come la prima, nonché la più esterna, delle sfere cosmiche ruotanti intorno alla terra. Il Primo Mobile, attraverso il suo movimento circolare, si presenta come il motore che trasmette movimento alle sfere, promotore di cambiamento. È indubbiamente suggestivo pensare a Genly Ai come al motore che, solo, proveniente da remote zone dell'universo, trasmette, con la propria venuta, il proprio movimento alle società che visita, così come alla società da cui proviene; in altre parole un motore di cambiamento.

³⁶⁹ Ivi, p. 31.

³⁷⁰ Ivi, p. 198.

³⁷¹ D.F. Theall, *The Art of Social-Science Fiction: The Ambiguous Utopian Dialectics of Ursula K. Le Guin*, in «Science Fiction Studies», n. 2, n. 3, 1975, p. 257.

con nuovi pianeti, coerentemente con il proprio ideale, si basa, infatti, su un'apertura alla comunicazione o allo scambio di idee in cui, inevitabilmente, viene messo in moto un processo di trasformazione reciproca, esattamente come l'inviato verrà trasformato dalla relazione instaurata con Estraven, abitante del pianeta Gethen, e dalla progressiva conoscenza che i due individui acquisiscono l'uno dell'altra/o:

Thus, Le Guin has a very complex and sophisticated dialectical conception of utopia: the observing outsider is a visual and emotional “eye” that negates its “outside” character by the very process of observing. The tradition of Hythloday and Gulliver is reconstructed in a period highly selfconscious of the humane sciences. Therefore, Le Guin’s works and the observers themselves show a high consciousness of these sciences³⁷².

L'Ecumene non è, dunque, un'utopia, un modello perfetto e immutabile da esportare, ma un processo, una comunità che funziona fintanto che è in grado di trasformarsi. A proposito di questo Darko Suvin, riguardo alle opere di Le Guin, scrive:

The synthesis of linear, sequential progress and cyclical, simultaneous fulness of being into spiral simulsequentialist dialectics is balanced only in the way a master skater or a hovering falcon is – in permanent revolution and evolution, which fails as soon as it is arrested. And it is always a left-hand skate or swoop, a counter-clock helix, a widdershins dance that goes against the dominant and alienated received ideas of our civilization³⁷³.

Come scrive Nicoletta Vallorani, la sfida del romanzo è ampia e ambiziosa: «consiste nell'instaurare attraverso la fantascienza, un dialogo conoscitivo che modifichi gradualmente e pacificamente una battaglia navale competitiva nel viaggio collaborativo alla scoperta di un nuovo modo di stare al mondo»³⁷⁴.

La strategia di giustapporre diversi mondi e società in relazioni complesse con le società del presente, nota ancora Theall, non solo fornisce modelli di possibili modi di

³⁷² Ivi, p. 258.

³⁷³ D. Suvin, *Parables of De-Alienation*, cit., p. 145.

³⁷⁴ N. Vallorani, *La danza del bianco*, in U.K. Le Guin, *La mano sinistra del buio*, Mondadori, Milano, 2021.

vita alternativi critici piuttosto che futurologici; ma implica anche una logica dialettica e una critica implicita della società presente, in sintonia con la visione di Frye, secondo cui «Whenever the “other world” appears in satire, it appears as an ironic counterpart to our own, a reversal of accepted social standards»³⁷⁵. Tale strategia, che fa riferimento alla tradizione utopica³⁷⁶, viene sviluppata da Le Guin, in particolare, attraverso un altro elemento tipico di tale tradizione, l'espedito del visitatore straniero in un mondo alieno: «In LHD, interestingly enough, the stranger – who is also the main narrator – is a professional cultural analyst and cultural communicator, whose concern with a thorough account of the culture provides the novel with the characteristic features of an anthropological report»³⁷⁷. La narrazione di Genly Ai si presenta, dunque, come il resoconto della propria ricognizione del pianeta e delle sue società, permettendo a Le Guin di esplorare il tema della diversità culturale e della critica dei costumi attraverso lo sguardo di un osservatore esterno, un antropologo di fatto, se non di nome, che rispecchia lo sguardo del lettore: «Le Guin is able to interpolate the reader in a very direct way into the experience undergone by a participant-observer coming to know an unfamiliar culture»³⁷⁸. Il genere fantascientifico diventa, così, dispositivo di distanziamento e straniamento per riflettere criticamente sul presente, poiché: «[the] juxtaposition of familiar and unfamiliar transforms capitalist modernity into the ‘other’ of the society depicted»³⁷⁹. Come spiega Darko Suvin: «In significant SF» una categoria in cui inserisce anche *The Left Hand of Darkness*, «you go away in order to gain a vantage point from which you can understand better what is going on around you»³⁸⁰.

Illustrando come la società potrebbe essere organizzata in modo diverso, inoltre, la fantascienza può diventare dispositivo critico, snaturalizzando pratiche che vengono comunemente date per scontate e immaginando linee di sviluppo controfattuali.

³⁷⁵ N. Frye, *Anatomy of Criticism*, cit., p. 217.

³⁷⁶ «Such a strategy of utopian fiction begins with More's juxtaposition of Books I and II in Utopia as well as his counterpointing of Utopia as a whole with events in his own historical time. It continues through Swift, who developed it with greater compositional complexity (though not necessarily greater conceptual complexity) in Gulliver's Travels. [...] Le Guin seems to have quite consciously developed some aspects of this utopian tradition (down to Thoreau and Morris)», D.F. Theall, *The Art of Social-Science Fiction* cit., p. 256.

³⁷⁷ Ivi, p. 257.

³⁷⁸ D. Davison-Vecchione, S. Seeger, *Ursula Le Guin's Speculative Anthropology*, cit., p. 4.

³⁷⁹ Ivi, p. 16.

³⁸⁰ D. Suvin, *On Ursula K. Le Guin: SF and The Left Hand of Darkness*, in Id, *Parables of Freedom and Narrative Logics: Positions and Presuppositions in Science Fiction and Utopianism*, Ed. Eric D. Smith, P. Lang, oxford, 2021. Si tratta della trascrizione di un'intervista tenuta il 20 marzo 1973 al Thomas More Institute di Montréal.

Le Guin insiste molto sulla natura descrittiva e non predittiva della *science fiction*³⁸¹; nell'introduzione scritta per l'edizione del 1976 del romanzo sottolinea il fatto che, nonostante al tempo la fantascienza fosse comunemente definita come genere estrapolativo e lo scrittore del genere come uno scienziato che prenda un fenomeno del presente e lo porti alle sue estreme conseguenze³⁸², l'estrapolazione è solo uno dei possibili elementi del genere: «it isn't the name of the game by any means»³⁸³. In un mondo postmetafisico dominato dal cambiamento e dalla variabilità confinare la fantascienza al campo dell'estrapolazione e della profezia la renderebbe escapistica, semplicistica nel suo miope razionalismo, incapace di soddisfare la mente immaginativa, del lettore come dello scrittore: «Variables are the spice of life»³⁸⁴, scrive Le Guin; un concetto, come si vedrà in seguito, ampiamente esplorato nel romanzo: «“The unexpected is what makes life possible”»³⁸⁵, dice Estraven a Genly Ai.

La fantascienza, per Le Guin, è una metafora, così come lo è tutta la letteratura di immaginazione; ciò che distingue questo particolare genere da forme più antiche di narrazione è l'uso di metafore tratte dai campi dominanti della vita contemporanea: «science, all the sciences, and technology, and the relativistic and the historical outlook, among them»³⁸⁶. D'altronde, scrive Le Guin, «As Pythagoras knew, the god may speak in the forms of geometry as well as in the shapes of dreams; in the harmony of pure thought as well as in the harmony of sounds; in numbers as well as in words»³⁸⁷.

Il viaggio spaziale, una biologia o una società alternativa, sono tutte metafore, il futuro è una metafora. Una metafora per cosa? Chiede Le Guin a sé stessa:

If I could have said it nonmetaphorically, I would not have written all these words, this novel; and Genly Ai would never have sat down at my desk and used up my ink

³⁸¹ «Prediction is the business of prophets, clairvoyants and futurologists. It is not the business of novelists», U.K. Le Guin, *Introduction to The Left Hand of Darkness*, cit., p. 151.

³⁸² «“If this goes on, this is what will happen”. A prediction is made», Ivi, p. 150.

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ *Ibidem*.

³⁸⁵ Ead., *The Left Hand of Darkness*, cit., p. 119.

³⁸⁶ Ivi, p. 154.

³⁸⁷ Ivi, pp. 152-153. La vicinanza tra matematica e letteratura è qualcosa su cui ha insistito anche Frye: «Pure mathematics enters into and gives form to the physical sciences, and I have a notion that the myths and images of literature also enter into and give form to all the structures we build out of words» N. Frye, *The Educated Imagination*, cit., p. 54.

and typewriter ribbon in informing me, and you, rather solemnly, that the truth is a matter of the imagination³⁸⁸.

Il tema e il *pattern* principale del romanzo, anticipato dal titolo, è espresso in chiave metaforica nell'interdipendenza di luce e oscurità: la creativa tensione degli opposti che pervade ogni livello della narrazione, dall'androginia alla politica, dalla religione alla scienza. La relazione tra luce e oscurità si espande nelle metafore del poema – *the Torner's Lay* – da cui è tratto il titolo del romanzo e che si dimostrerà la perfetta rappresentazione della narrazione³⁸⁹: «Light is the left hand of darkness / and darkness the right hand of light. / Two are one, life and death, lying / together like lovers in kemmer, / like hands joined together, / like the end and the way»³⁹⁰.

Martin Bickman suggerisce come i due paragrafi di apertura³⁹¹ evocino il tema principale della narrazione: «apparent dualities are placed in a harmonious, complementary relationship without collapsing important distinctions between them. [...] Similarly, the novel achieves unity not in spite of, but because of its variety of voices and perspectives – different angles of vision that create a certain dimensionality and heft»³⁹². Più in generale, continua, i due paragrafi suggeriscono l'intreccio di coppie di tensioni che plasmano il libro: il rapporto tra fatto e immaginazione, tra senso letterale e figurato, e quello tra l'uno e i molti, unità e diversità.

Come nota già Spivack, l'immagine dell'oscurità che è essenziale per la luce viene ribadita nell'*imagery* della narrazione³⁹³. Dopo essere stato in Karhide e in Orgoreyn, senza riuscire a portare a termine la propria missione, Ai viene catturato dalla polizia

³⁸⁸ U.K. Le Guin, *Introduction to The Left Hand of Darkness*, cit., p. 154.

³⁸⁹ Come nota Dearence A. Rolim Filho: «The lay is a perfect representation of the myth “Estraven the Traior” and, truly, of the whole novel, and it even resonates far and away with other works by Le Guin», D.A. Rolim Filho, *The Taoist Myth of Winter: Mythopoesis in The Left Hand of Darkness*, in «Mythlore», n. 39, n. 2, 2021, p. 61.

³⁹⁰ U.K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, cit., p. 222.

³⁹¹ Si riportano, per chiarezza, entrambi i paragrafi: «I'll make my report as if I told a story, for I was taught as a child on my homeworld that Truth is a matter of the imagination. The soundest fact may fail or prevail in the style of its telling: like that singular organic jewel of our seas, which grows brighter as one woman wears it and, worn by another, dulls and goes to dust. Facts are no more solid, coherent, round, and real than pearls are. But both are sensitive. The story is not all mine, nor told by me alone. Indeed I am not sure whose story it is; you can judge better. But it is all one, and if at moments the facts seem to alter with an altered voice, why then you can choose the fact you like best; yet none of them are false, and it is all one story», *ivi*, p. 7.

³⁹² M. Bickman, *Le Guin's the Left Hand of Darkness: Form and Content*, in «Science Fiction Studies», n. 4, n.1, 1977.

³⁹³ Cfr. C. Spivack, *Usrula K. Le Guin*, cit., p. 53.

segreta orgota e mandato in un campo di lavoro; liberato da Estraven, i due intraprendono un viaggio attraverso un ghiacciaio dove Estraven cade in un crepaccio, non visto poiché nella luce imperante che riverbera sul ghiaccio non ci sono ombre che guidino il suo passo: «It's queer that daylight's not enough. We need the shadows, in order to walk»³⁹⁴. A questo punto Genly Ai disegna e mostra a Estraven il simbolo yin-yang:

“Do you know that sign?”

He looked at it a long time with a strange look, but he said; “No.”

“It's found on Earth, and on Hain-Davenant, and on Chiffewar. It is yin and yang. Light is the left hand of darkness... how did it go? Light, dark. Fear, courage. Cold, warmth. Female, male. It is yourself, Therem. Both and one. A shadow on snow”³⁹⁵.

L'immagine dell'ombra, inoltre, oltre ad essere un archetipo pervasivo nella produzione di Le Guin³⁹⁶, unisce anche il tema politico e quello religioso.

3. Osservare e partecipare

In aggiunta ai dieci capitoli narrati da Genly Ai, il romanzo presenta cinque capitoli narrati in prima persona da altri personaggi (alcuni brani del diario personale di Estraven e le note etnografiche di una precedente investigatrice³⁹⁷ dell'Ecumene relative al pianeta Gethen, Ong Tot Oppong³⁹⁸), infine cinque capitoli in terza persona: miti e *Hearth Tales*

³⁹⁴ U.K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, cit., p. 252.

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ E in particolare, come si avrà modo di vedere, per *A Wizard of Earthsea* (1968), il primo libro della saga *fantasy* di Le Guin, scritto nello stesso periodo de *The Left Hand of Darkness* (1969).

³⁹⁷ Come spiega Genly Ai al re di Karhide, quasi cinquant'anni prima dell'arrivo di Genly Ai su Gethen erano stati mandati degli investigatori che esplorassero il pianeta sotto copertura per capire se fosse idoneo alla proposta dell'Ecumene: «“Well, as you know, sir, I'm not the first alien to come to Gethen. I was preceded by a team of Investigators, who didn't announce their presence, but passed as well as they could for Gethenians, and traveled about in Karhide and Orgoreyn and the Archipelago for a year. They left, and reported to the Councils of the Ekumen, over forty years ago, during your grandfather's reign. Their report was extremely favorable. And so I studied the information they'd gathered, and the languages they'd recorded, and came”», U.K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, cit., p.41.

³⁹⁸ È nel suo resoconto che il lettore trova l'ipotesi secondo cui i Getheniani sarebbero anticamente stati soggetti a esperimenti genetici promossi dagli Hain all'epoca della colonizzazione dei diversi mondi dell'universo immaginato da Le Guin: «It seems likely that they were an experiment. The thought is unpleasant. But now that there is evidence to indicate that the Terran Colony was an experiment, the planting of one Hainish Normal group on a world with its own proto-hominid autochthones, the possibility cannot be ignored. Human genetic manipulation was certainly practiced by the Colonizers; nothing else explains the hilfs of S or the degenerate winged hominids of Rokanan; will anything else explain Gethenian

(equiparabili a *folk tales*)³⁹⁹ del pianeta Gethen. Come scrive Fredric Jameson: «the novel can be shown to be constructed from a heterogeneous group of narrative modes artfully superposed and intertwined, thereby constituting a virtual anthology of narrative strands of different kinds»⁴⁰⁰. Il romanzo, infatti, si compone di diversi generi:

The travel narrative (with anthropological data), the pastiche of myth, the political novel (in the restricted sense of the drama of court intrigue), straight SF (the Hainish colonization, the spaceship in orbit around Gethen's sun), Orwellian dystopia (the imprisonment on the Voluntary Farm and Resettlement Agency), adventure-story (the flight across the glacier), and finally even, perhaps, something like a multi-racial love-story (the drama of communication between the two cultures and species)⁴⁰¹.

Nonostante il narratore non sia sempre lo stesso, nota Spivack, il protagonista seleziona tutte le parti che compongono la storia, rivelandosi di conseguenza la coscienza strutturante della narrazione⁴⁰². Il suo resoconto dei fatti, argomentano Daniel Davison-Vecchione e Sean Seeger, può essere esempio di quella che Clifford Geertz ha chiamato *Thick Description* (descrizione densa), «an attempt to reconstruct the symbolic meaning that human actors ascribe to their activity within a defined cultural context»⁴⁰³. Geertz, elaborando la propria teoria dell'antropologia interpretativa⁴⁰⁴, riconosce lo statuto ibrido

sexual physiology? Accident, possibly; natural selection, hardly. Their ambisexuality has little or no adaptive value», *ivi*, p. 89.

³⁹⁹ Il Focolare è l'unità aggregativa di base del pianeta, come spiega Le Guin in *Is Gender Necessary? (Redux)*: «The basic unit all over the planet is a group of two hundred to eight hundred people, called a hearth, a structure founded less on economic convenience than on sexual necessity (there must be others in kemmer at the same time), and therefore more tribal than urban in nature, though overlaid and interwoven with a later urban pattern. The hearth tends to be communal, independent, and somewhat introverted. [...] The active group remains small. The dispersive trend is as strong as the cohesive. Historically, when hearths gathered into a nation for economic reasons, the cellular pattern still dominated the centralized one», *Ead., Is Gender Necessary? (Redux)*, cit., p. 166.

⁴⁰⁰ F. Jameson, *World-Reduction in Le Guin: The Emergence of Utopian Narrative*, in «Science Fiction Studies», n. 2, n. 3, 1975, p. 221.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² C. Spivack, *Ursula K. Le Guin*, cit., p. 45.

⁴⁰³ D. Davison-Vecchione, S. Seeger, *Ursula Le Guin's Speculative Anthropology: Thick Description, Historicity and Science Fiction*, in «Theory, Culture and Society», n. 0, n. 1, p. 4.

⁴⁰⁴ In *The Interpretation of Cultures* (1973) Geertz sviluppa una teoria culturale che vede la cultura come un oggetto semiotico, ovvero come reti di significato tessute dall'essere umano stesso e in cui questo si trova imbrigliato. L'analisi culturale richiede, dunque, un approccio interpretativo, fondato sulla lettura della cultura come testo; i gesti, infatti, comunicano qualcosa a chi sia in grado di leggerli, ovvero a chi conosca il sistema simbolico in cui sono inseriti. Tale teoria sviluppa, di conseguenza, un approccio in cerca di significati piuttosto che un approccio sperimentale in cerca di leggi. Cfr. C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York, 1973.

dell'antropologo, scisso tra il bisogno di riuscire a comunicare la propria esperienza, l'immersione intima in una cultura altra e, allo stesso tempo, la necessità di mantenere una fredda, scientifica, distanza da quel mondo, per analizzarlo con oggettività. Genly Ai rappresenta perfettamente questo ruolo:

While not formally an anthropologist, the protagonist of *The Left Hand of Darkness*, Genly Ai, plays the role of participant-observer in an alien culture, gradually deciphering the meaning of its inhabitants' practices over the course of several years. During Ai's time on Gethen/ Winter, he often struggles to interpret the opaque codes and behaviours of those he encounters⁴⁰⁵.

Significativamente, Spivack ha notato come il nome stesso del protagonista di *The Left Hand of Darkness* generi un gioco di significati sul concetto dell'osservatore-partecipante: «He is thus both the observing “eye” and the participating “I”. The gap between what the “eye” sees and what the “I” understands is notably wide at the beginning but narrows considerably as the book progresses»⁴⁰⁶.

Poiché Le Guin applica la descrizione densa non a delle popolazioni effettivamente esistenti, ma a delle società immaginate, Davison-Vecchione e Seeger fanno riferimento alla sua pratica nei termini di *Speculative Anthropology*: «Le Guin uses thick description for the purpose of making sense of the practices of societies which differ radically from the observer's (author's or reader's) own»⁴⁰⁷.

Le Guin sceglie di scrivere un romanzo, invece di un saggio argomentativo, perché la narrazione immaginativa permette di dare alla storia

The inherent self-contradictions of novelistic narrative that prevent simplistic, single-theme interpretation, the novelistic “thickness of description” (Geertz's term) that resists reduction to abstracts and binaries, the embodiment of ethical dilemma in a drama of character that evades allegorical interpretation, the presence of symbolic elements that are not fully accessible to rational thought⁴⁰⁸.

⁴⁰⁵ D. Davison-Vecchione, S. Seeger, *Ursula Le Guin's Speculative Anthropology*, cit., p. 7.

⁴⁰⁶ C. Spivack, *Ursula K. Le Guin*, cit., p. 58.

⁴⁰⁷ D. Davison-Vecchione, S. Seeger, *Ursula Le Guin's Speculative Anthropology*, cit., p. 7.

⁴⁰⁸ U.K. Le Guin, *A Response, by Ansible, from Tau Ceti*, in in Ead., *Words Are My Matter*, cit. p. 29. La citazione è riferita non a *The Left Hand of Darkness*, ma al successivo *The Dispossessed*, tuttavia, come

Come si è già avuto modo di notare, Ai decide di scrivere il proprio resoconto come fosse una storia perché gli è stato insegnato che la verità è una questione dell'immaginazione – e di interpretazione – e che i fatti non sono più solidi delle parole. Ai, nel momento in cui redige il proprio resoconto, è consapevole del fatto che l'etnografia è una forma di scrittura che non solo descrive il proprio oggetto, ma lo costruisce, esattamente come fa uno scrittore; nota lo stesso Geertz: «Anthropological writings are themselves interpretations; and second and third order ones to boot. [...] They are, thus, fictions; fictions, in the sense that they are “something made”, “something fashioned” – the original meaning of *fictio* – not that they are false»⁴⁰⁹. In questo modo Le Guin intreccia la fantascienza sociale utopica con le vivide tecniche di narrazione della letteratura avventurosa e *fantasy*, attraverso un approccio immaginativo, in cui le impressioni soggettive di Genly Ai diventano parte integrante del racconto, permettendo al lettore di giudicare la vicenda alla luce dei suoi pregiudizi soggettivi, che, spesso, sono anche i propri: «the reader can participate in the process of the novel, the interpretative journey, to borrow Cornell's phrase, which both Genly and the reader take throughout the narrative»⁴¹⁰, scrive Wendy Gay Pearson.

L'inserimento dei capitoli mitici, inoltre, permette al lettore di accedere al patrimonio simbolico delle popolazioni presenti sul pianeta, e di ipotizzare chiavi di lettura che permettano di comprendere il comportamento di tali società; a differenza dei corpus mitici analizzati dagli antropologi, infatti: «the corpus of myths in LHD is closed and complete. Therefore, it is possible to analyze the entire set of Gethenian myths and establish the ways in which they are connected»⁴¹¹.

Coerentemente con la concezione del mito di Le Guin, infatti: «The myths in LHD, it can be assumed, represent the collective thought of Karhidian and Orgotan societies, respectively, about their most vital and puzzling social dilemmas», scrive Jeanne Murray Walker, «They are, in fact, models which share many of the symbols, themes, and names

notano gli stessi Davison-Vecchione e Seeger, può tranquillamente essere applicata a molti romanzi di Le Guin, tra cui anche *The Left Hand of Darkness*.

⁴⁰⁹ C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, cit., p. 15.

⁴¹⁰ W.G. Pearson, *Postcolonialism/s, Gender/s, Sexuality/ies and the Legacy of “The Left Hand of Darkness”*: *Gwyneth Jones's Aleutians Talk Back*, in «The Yearbook of English Studies», n. 37, n. 2, 2007, p. 194.

⁴¹¹ J.M. Walker, *Myth, Exchange and History in “The Left Hand of Darkness”*, in «Science Fiction Studies», n. 6, n. 2, p. 181.

found elsewhere in the fiction»⁴¹². Secondo Walker, che utilizza la teoria del mito di Lévi-Strauss, i miti selezionati da Ai hanno una struttura sottostante comune che si esprime nella riconciliazione degli opposti⁴¹³:

Kinship exchange, in the Levi-Straussian sense, comprises their dominant theme. In them, Le Guin articulates the theme of exchange by employing contrary images – heat and cold, dark and light, home and exile, name and namelessness, life and death, murder and sex – so as finally to reconcile their contrariety. The myths present wholeness, or unity, as an ideal; but that wholeness is never merely the integrity of an individual who stands apart from society. Instead, it consists of the tenuous and temporary integration of individuals into social units⁴¹⁴.

Per questo motivo, secondo Murray Walker, essi riconducono alla struttura del romanzo nel suo insieme, essendo il suo tema principale quello dell'interdipendenza delle coppie oppositive, la creativa tensione degli opposti: «Thus the myths both anticipate and act as ideal models for the “historical” events in Le Guin’s fiction»⁴¹⁵, fornendone una chiave di lettura.

Anche Derance A. Rolim Filho analizza in profondità i miti getheniani – «myths about the creation of the world, about their moral conflicts, about who they are and who they strive to be»⁴¹⁶ – mettendoli in relazione con il Tao Te Ching e la filosofia taoista, e insiste sulla natura armoniosa e non conflittuale, creativa e non distruttiva, delle tensioni che compongono l'equilibrio: l'eterna interazione di yin e yang, la cui etimologia, in

⁴¹² Ivi, p. 180.

⁴¹³ Nella sua concezione del mito, specialmente per quanto riguarda l'analisi culturale e, quindi, la fantascienza, Le Guin fa riferimento spesso a Lévi-Strauss, mentre Jung è utilizzato da Le Guin principalmente per l'analisi psicologica e il fantasy. Le due teorie sul mito non sono inconciliabili, poiché entrambe fanno riferimento alla possibilità di conciliare istanze contrapposte attraverso il mito, come spiega Vernon W. Gras: «Not only are Jung and Levi-Strauss alike in their aim to jump the gap from culture back to nature, but so are their means: their remedy seeks to relate conscious to unconscious functions in a proper fashion. If man is the animal symbolicum, then the norm will have to be to keep him signifying and producing meaning. Blockages or failure to achieve meaning become the greatest dysfunction or adversary. The two words that establish this norm in their respective systems are compensation and equilibrium. As the words already indicate, the problem will continually be to balance between two extremes (whatever they might be). In both systems, the extremes function with and against each other, never in isolation», V.W. Gras, *Myth and the Reconciliation of Opposites: Jung and Lévi-Strauss*, in «Journal of the History of Ideas», n. 42, n. 3, 1981, p. 481. Per approfondire si consiglia la lettura dell'intero articolo.

⁴¹⁴ J.M. Walker, *Myth, Exchange and History in “The Left Hand of Darkness”*, cit., p. 181.

⁴¹⁵ Ivi, p. 180.

⁴¹⁶ D.A. Rolim Filho, *The Taoist Myth of Winter: Mythopoesis in The Left Hand of Darkness*, cit., p. 49.

modo significativo per l'analisi di questo romanzo, è legata alle immagini della luce e dell'oscurità⁴¹⁷. Questi aspetti non sono statici o immutabili; al contrario, ciascuno si trasforma nell'altro, ciascuno contiene il seme del suo opposto, come mostra il simbolo del Tao: «As day and night, they follow each other ceaselessly»⁴¹⁸. La loro natura non è, quindi, di assoluta opposizione, un paradigma binario rigido, ma piuttosto di complementarità all'interno di un'unità: due forze che sono una cosa sola:

As Jean C. Cooper states, “they are at one and the same time a division and a reunion, and if they are spoken of as contending forces, they are also cooperating powers and the tension in which they are held is that of harmony, of the mutual play of creation, not of conflict”. Harmony is key to the Taoist perspective of balance, to the observance of the Way, and it shows up often throughout the myths of the novel⁴¹⁹.

Insieme alla tematica della luce e dell'oscurità, i miti toccano anche un altro tema fondamentale del romanzo: la paura dell'alterità.

In questo senso il mito di creazione orgota⁴²⁰, in particolare, un mito pre-storico, si dimostra particolarmente rivelatore. Esso comincia con le parole: «In the beginning there was nothing but ice and sun»⁴²¹, e termina con un'immagine complementare: «“In the beginning there was the sun and the ice, and there was no shadow. In the end when we are done, the sun will devour itself and shadow will eat light, and there will be nothing left but the ice and the darkness». Tra questi due momenti si svolge il mito e la vita degli esseri umani. Ad un certo punto, infatti, il ghiaccio scaldato dal sole comincia a sciogliersi generando tre forme di ghiaccio senzienti; esse creano il mondo, gli esseri viventi e infine anche gli esseri umani, che si risvegliano solo dopo che le tre figure di ghiaccio si sono a loro volta sciolte. Il primo essere umano a risvegliarsi uccide tutti i propri simili eccetto uno, che riesce a scappare; dal loro successivo incontro e dalla loro unione nascerà la stirpe degli esseri umani, che, per essere nati nella carne – *The House of Flesh* – portano un'ombra ai loro piedi.

⁴¹⁷ «Etymologically of the words Yin and Yang are tied to the imagery of darkness and light. Yin and Yang have also become a representation for several known dualities in the Chinese culture, such as femininity and masculinity, passivity and activity, low and high», *ibidem*.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ Ivi, pp. 49-50.

⁴²⁰ U.K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, cit., pp. 224-226.

⁴²¹ Ivi, p. 224.

Oltre a richiamare la mitologia taoista⁴²² e l'immagine yin-yang associata a quella di ombra e luce⁴²³, questo mito di creazione contribuisce a spiegare una delle caratteristiche fondamentali delle popolazioni getheniane, la paura dei propri fratelli e sorelle:

This fear is a crucial theme for the *The Left Hand of Darkness*, its main characters, the plot, and the setting, for it is said in the myth that the nations of men in Winter are born of Edondurath, the one who killed almost all their brothers before those others could wake solely because Edondurath was afraid of them.

Quella paura, come illustrano gli eventi del romanzo, persiste. I getheniani si confrontano incessantemente con il sospetto verso i propri simili, da qui i numerosi conflitti tra, ad esempio, il popolo di Karhide e Orgoreyn e la necessità di pratiche rituali di controllo del conflitto.

4. Pratiche rituali

Su Gethen si fronteggiano due nazioni dall'impianto politico e sociale molto diverso: da un lato Karhide, una società oscura, feudale atomizzata⁴²⁴, dominata da un re

⁴²² Filho nella sua analisi dei miti di Gethen scrive: «This tale bears a rather striking resemblance to the mythology of Taoism, as written in the Tao Te Ching, in its chapter 42. Now, Le Guin herself, along with Jerome P. Seaton, published a “rendition,” as she puts it, of Lao Tzu’s book; in her interpretation the chapter comes with a title, “Children of the Way,” and it begins, “The Way bears one. / The one bears two. / The two bear three. / The three bear the ten thousand things” (Lao Tzu, Lao Tzu 57). The well-respected Arthur Waley translation does not differ so much: “Tao gave birth to the One; the One gave birth successively to two things, three things, up to ten thousand” (Lao Tzu, Way 195). The Orgota creation myth follows most of these stages of creation, starting with the two things — ice and sun — that create the three things — the three ice-shapes — that, in turn, create the ten thousand things, which means everything in the world — all living beings, humanity included, as the myth goes. The parallel between these mythologies is clear», D.A. Rolim Filho, *The Taoist Myth of Winter*, cit., p. 52.

⁴²³ Nello stesso capitolo 42 del Tao Te Ching vengono (cfr. nota 67), infatti, introdotti i concetti di yin e yang: «“The ten thousand things / carry the yin on their shoulders / and hold in their arms the yang, / whose interplay of energy / makes harmony” (Lao Tzu, Lao Tzu 57). Here we are told that yin-yang is in everything, and that harmony depends on its interplay of energy. Yin-Yang assumes a rather central role in the presented cosmology, which the Orgota myth echoes when it says about humanity’s ancestors, Edondurath and the nameless one’s children, “Each of the children born to them had a piece of darkness that followed him about wherever he went by daylight” (Le Guin, *Left Hand* 239). Here the piece of darkness evokes the representation of mortality: “Because they were born in the house of flesh, therefore death follows at their heels”», *ibidem*.

⁴²⁴ «The seeming nation, unified for centuries, was a stew of uncoordinated principalities, towns, villages, “pseudofeudal tribal economic units,” a sprawl and splatter of vigorous, competent, quarrelsome individualities over which a grid of authority was insecurely and lightly laid», U.K. Le Guin, *The Left Hand*

folle, astuto e sospettoso; dall'altra Orgoreyn⁴²⁵, uno stato totalitario e oppressivo, dominato da un governo centrale, "the Commensal Government"⁴²⁶. Come nota Bickman: «if the earlier Karhide is a little too fragmented, shadowy, diverse, Orgoreyn leans much further and more dangerously in the other direction. Uniqueness and individuality are sacrificed to an overriding unity, the concrete, immediate reality to a larger, less substantial abstraction»⁴²⁷.

Nonostante la straordinaria diversità e la rivalità delle due fazioni, Gethen sembra non aver mai conosciuto la violenza armata tra gruppi organizzati – infatti, benché abbiano molte parole per designare la neve nei suoi diversi stati, su Gethen non esiste una parola per indicare la guerra⁴²⁸ – nonostante i suoi abitanti non sembrino meno litigiosi dei terrestri⁴²⁹. «At the very inception of the whole book», scrive Le Guin, «I was

of Darkness, cit., p. 99. È interessante leggere la descrizione della città-palazzo di Erhenrang, austeramente inospitale, e della sua controparte rurale, i domini di Karhide: «The Palace of Erhenrang is an inner city, a walled wilderness of palaces, towers, gardens, courtyards, cloisters, roofed bridgeways, roofless tunnel-walks, small forests and dungeon-keeps, the product of centuries of paranoia on a grand scale. Over it all rise the grim, red, elaborate walls of the Royal House, which though in perpetual use is inhabited by no one beside the king himself. Everyone else, servants, staff, lords, ministers, parliamentarians, guards or whatever, sleeps in another palace or fort or keep or barracks or house inside the walls», ivi, p. 16. Queste le osservazioni di Ai sui domini di Karhide: «Roads and inns are set for foot-traffic as well as for powered vehicles, and where inns are wanting one may count infallibly on the code of hospitality. Townsfolk of Co-Domains and the villagers, farmers, or lord of any Domain will give a traveler food and lodging, for three days by the code, and in practice for much longer than that; and what's best is that you are always received without fuss, welcomed, as if they had been expecting you to come», ivi, p. 106.

⁴²⁵ Sembra significativo leggere la descrizione della capitale orgota, Mishnory, caratterizzata da un'architettura molto diversa dalla medievale Erhenrang, che rivela le sue caratteristiche culturali: «Mishnory was cleaner, larger, lighter than Erhenrang, more open and imposing. Great buildings of yellowishwhite stone dominated it, simple stately blocks all built to a pattern, housing the offices and sertsjes of the Commensal Government and also the major temples of the Yomesh cult, which is promulgated by the Commensality. [...] everything was simple, grandly conceived, and orderly», ivi, p. 113.

⁴²⁶ Scrive Genly Ai a proposito della commensalità: «I can't properly define that Orgota word here translated as "commensal", "commensality." Its root is a word meaning "to eat together". Its usage includes all national/ governmental institutions of Orgoreyn, from the State as a whole through its thirty-three component substates or Districts to the sub-substates, townships, communal farms, mines, factories, and so on, that compose these. As an adjective it is applied to all the above; in the form "the Commensals" it usually means the thirty-three Heads of Districts, who form the governing body, executive and legislative, of the Great Commensality of Orgoreyn, but it may also mean the citizens, the people themselves», ivi, p. 107.

⁴²⁷ M. Bickman, *Le Guin's the Left Hand of Darkness*, cit., p. 44.

⁴²⁸ Scrive Genly Ai: «In Karhidish (which I know better than Orgota) they have by my count sixty-two words for the various kinds, states, ages, and qualities of snow; fallen snow, that is. There is another set of words for the varieties of snowfall; another for ice; a set of twenty or more that define what the temperature range is, how strong a wind blows, and what kind of precipitation is occurring, all together», U.K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, cit., pp. 161-162. Eppure, quella di Gethen è popolazione cui manca la parola per la guerra: «A people who had no word for war», ivi, p. 133.

⁴²⁹ «The people seem to be as quarrelsome, competitive and aggressive as we are; they have fights, murders, assassinations, feuds, forays and so on», Ead., *Is Gender Necessary? (Redux)*, cit., p. 161.

interested in writing a novel about people in a society that had never had a war»⁴³⁰. L'esploratrice Ong Tot Oppong nel suo resoconto sul pianeta fornisce delle possibili spiegazioni a tale fenomeno, che concernono l'assenza dei ruoli di genere e le condizioni climatiche particolarmente sfavorevoli:

Did the Ancient Hainish postulate that continuous sexual capacity and organized social aggression, neither of which are attributes of any mammal but man, are cause and effect? Or [...] did they consider war to be a purely masculine displacement-activity, a vast Rape, and therefore in their experiment eliminate the masculinity that rapes and the femininity that is raped? God knows. [...] It may turn out to have nothing to do with their androgyne psychology. There are not very many of them, after all. [...] The weather of Winter is so relentless, so near the limit of tolerability even to them with all their cold-adaptations, that perhaps they use up their fighting spirit fighting the cold. The marginal peoples, the races that just get by, are rarely the warriors⁴³¹.

Sul pianeta il conflitto e la violenza sono comunemente regolati dalla pratica dello *Shifgrethor*, una sorta di comportamento rituale di pertinenza personale che sta alla base di qualsiasi azione sociale e politica e in cui gli abitanti del pianeta incanalano la competitività, creando un equilibrio dinamico che medi tra istanze contrapposte. Lo *shifgrethor*, che deriva il proprio nome da un'antica parola che, significativamente, vuol dire "ombra", è descritto da Ai in questi termini: «prestige, face, place, the pride-relationship, the untranslatable and all-important principle of social authority in Karhide and all civilizations of Gethen»⁴³². Nelle parole di Le Guin: «a conflict without physical violence, involving one-upmanship, the saving and losing of face – conflict ritualized, stylized, controlled»⁴³³.

⁴³⁰ Ivi, p. 164.

⁴³¹ Ead., *The Left Hand of Darkness*, cit., pp. 95-96.

⁴³² Ivi, p. 19.

⁴³³ Ead., *Is Gender Necessary? (Redux)*, in *The Language of the Night*, cit., p. 162. L'elaborazione di questa pratica rituale richiama il celebre studio di Geertz *Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight* (C. Geertz, *The Interpretation of Culture*, cit., pp. 412-453). Non a caso Davison-Vecchione e Seeger sottolineano come tale lavoro sia stato ispirato, tra le altre cose, dagli studi di Northrop Frye sulla letteratura come forma di creazione di significato socialmente costitutiva (cfr. D. Davison-Vecchione, S. Seeger, *Ursula Le Guin's Speculative Anthropology*, cit., p. 5). Il testo presenta l'applicazione della *thick description* alla pratica del combattimento di galli in un villaggio balinese. La descrizione densa di Geertz analizza l'esperienza attraverso la stratificazione di significati che i partecipanti attribuiscono all'evento, invitando il lettore a vedere la portata simbolica dello stesso. Influenzato, anche, dalla visione di Frye della letteratura

Il concetto dello *shifgrethor* è particolarmente sofisticato ed elusivo per Genly Ai, che spesso si ritrova in imbarazzo o in pericolo per aver detto la cosa sbagliata al momento sbagliato e averne violato il codice⁴³⁴.

Nonostante lo *shifgrethor* costituisca la base di ogni azione politica o sociale esso è di natura personale e rappresenta lo *status*, ma anche la coscienza morale degli individui: come l'ombra è personale, unica per ogni individuo, così è lo *shifgrethor*. Avere coscienza della propria ombra, per un/a abitante di Gethen, significa assumere la responsabilità delle conseguenze delle proprie azioni e delle proprie scelte, essere liberi: «I'm not anyone's servant. A man must cast his own shadow»⁴³⁵, dice Estraven a Genly Ai. In altre parole anche lo *shifgrethor* può essere letto come una tensione tra coppie oppostive, quella tra onore e onere.

Al momento della narrazione, tuttavia, il delicato equilibrio determinato dallo *shifgrethor* si sta indebolendo: Orgoreyn, attraverso la sua complessa burocrazia e le sue reti e tecniche di controllo, si è trasformato in uno stato accentrato e organizzato e la sottomissione irriflessa dei suoi abitanti a uno scopo collettivo⁴³⁶, il loro gregarismo nei confronti della società⁴³⁷, porta Genly Ai a ipotizzare che Orgoreyn sarebbe in grado di

come forma di creazione di significato socialmente costitutiva, Geertz interpreta il combattimento tra galli come un rituale; questa usanza, letta come pratica artistica costituisce una drammatizzazione dei problemi di status balinesi, funzionale alla loro educazione sentimentale, nonché alla creazione e al mantenimento di uno degli aspetti del loro *ethos*, quello che riguarda la violenza. Nel combattimento tra galli, infatti, ciò che viene messo in gioco è la stima, l'onore, la dignità e il rispetto; questo, tuttavia, avviene in modo simbolico, poiché, nel combattimento, non viene alterato effettivamente lo status di nessuno: tutt'al più viene, temporaneamente, confermato o offeso. È in questo senso che il combattimento tra galli assume le caratteristiche di un mezzo di espressione, di una forma artistica e retorica. Il combattimento tra galli balinese mette a fuoco esperienze della loro vita quotidiana creando quello che Geertz chiama "avvenimento umano paradigmatico" (ivi, p. 446): un avvenimento che, tramite la ripetuta esecuzione e la familiarizzazione con esso, permette di vedere e formare una dimensione della propria soggettività. Le forme artistiche, quindi, non si limitano, secondo l'antropologo, ad evidenziare determinati aspetti della soggettività, ma sono agenti positivi di cultura, che generano tale sensibilità e contribuiscono a mantenerla nel tempo.

⁴³⁴ «No doubt this was all a matter of shifgrethor [...] And if it was I would not understand it», U.K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, cit., p. 19.

⁴³⁵ Ivi, p. 24.

⁴³⁶ Ad un certo punto del suo viaggio, in Orgoreyn, Ai viene tradito, catturato e deportato in un campo "volontario" di lavoro. Il viaggio è particolarmente disagiata, Genly e i suoi compagni orgota sono trattati come bestie e l'inviato terrano rimane colpito dall'apatia e dalla passività degli abitanti di Orgoreyn, dove l'individuo si scioglie negli interessi di una collettività senza voce: «I know that people might behave very differently in the same circumstances. These were Orgota, people trained from birth in a discipline of cooperation, obedience, submission to a group purpose ordered from above. The qualities of independence and decision were weakened in them. They had not much capacity for anger», ivi, p. 166.

⁴³⁷ In Orgoreyn già da tempo l'individuo non è divisibile dalla collettività, come è riflesso nella sua lingua, che usa la stessa parola "i Commensali", per indicare i trentatré Capi di Distretto che formano l'organo di governo, esecutivo e legislativo, della Grande Commensalità di Orgoreyn, ma anche i cittadini, il popolo stesso: «In this curious lack of distinction between the general and specific applications of the

cominciare una guerra. Dal canto suo anche la frazionata e disorganizzata Karhide, per via della rivalità tra le due potenze e in risposta all'aggressività di Orgoreyn, si sta trasformando in una nazione attraverso l'esortazione al patriottismo⁴³⁸, uno strumento per unire la popolazione e sottometerla a un fine collettivo⁴³⁹. «Why did I present the first picture, and show it in the process of changing to a different one? I am not sure. I think it is because I was trying to show a balance – and the delicacy of a balance»⁴⁴⁰, scrive Le Guin.

In questo modo Le Guin si sottrae anche a una delle maggiori critiche fatte alla teoria di Geertz – non riuscire a fornire una prospettiva diacronica che evidenzi le eventuali tensioni sociali e le circostanze storiche contingenti: «By treating a cultural performance as a text [...] one fixes it and subjects it to a synchronic gaze, bracketing the question of the processes that produced it in order to work out its internal logic»⁴⁴¹.

word», nota Genly Ai, «in the use of it for both the whole and the part, the state and the individual, in this imprecision is its precisest meaning», *ivi*, p. 107. Ammaestrati sin dalla nascita alla cooperazione, all'obbedienza e alla sottomissione, gli orgota, agli occhi dell'inviato, hanno inibito la propria capacità di scelta e la propria indipendenza: «They formed a whole, I among them; each felt it, and it was a refuge and true comfort in the night, that wholeness of the huddled group each drawing life from the others. But there was no spokesman for the whole, it was headless, passive», *Ibidem*.

⁴³⁸ Tibe, l'astuto primo ministro del re di Karhide, è il principale fautore del patriottismo; durante una sua arringa al popolo Ai sospetta che Tibe stia scientemente esulando dalla pratica dello shifgrethor: «because he wished to rouse emotions of a more elemental, uncontrollable kind. He wanted to stir up something which the whole shifgrethor-pattern was a refinement upon, a sublimation of. He wanted his hearers to be frightened and angry», *ivi*, p. 102. A questo punto Genly inserisce una riflessione sulla civilizzazione che richiama le concezioni antropologiche e umanistiche di Le Guin; Tibe, infatti, nella sua arringa fa riferimento anche ai concetti di verità e di civilizzazione, insinuando che la prima sia legata al primitivo e che la seconda si manifesti come un velo di falsità e di inganno da rimuovere. Scrive Ai: «He talked a great deal about Truth also, for he was, he said, “cutting down beneath the veneer of civilization”», *ibidem*. «It is a durable, ubiquitous, specious metaphor, that one about veneer (or paint, or pliofilm, or whatever) hiding the nobler reality beneath», scrive Ai. Le parole del primo ministro sembrano, infatti, implicare che la civiltà, essendo artificiale, non sia naturale, che sia l'opposto della condizione naturale primitiva. Per Le Guin, che crede nella civilizzazione come possibilità di sviluppo umano e non solo come pratica di oppressione o repressione, la civilizzazione non si oppone alla natura, non è un prodotto artificiale, ma un processo di crescita, secondo cui primitivo e civilizzato sono due gradi dello stesso sviluppo: «If civilization has an opposite, it is war. Of those two things, you have either one, or the other. Not both», *Ibidem*.

⁴³⁹ Queste le osservazioni di Genly Ai a riguardo: «Orgoreyn had gradually built up a unified and increasingly efficient centralized state. Now Karhide was to pull herself together and do the same; and the way to make her do it was not by sparking her pride, or building up her trade, or improving her roads, farms, colleges, and so on; none of that; that's all civilization, veneer, and Tibe dismissed it with scorn. He was after something surer, the sure, quick, and lasting way to make people into a nation: war. His ideas concerning it could not have been too precise, but they were quite sound. The only other means of mobilizing people rapidly and entirely is with a new religion; none was handy; he would make do with war», *ivi*, pp. 101-102.

⁴⁴⁰ U.K. Le Guin, *Is Gender Necessary? (Redux)*, cit., p. 163.

⁴⁴¹ Jr. Sewell, H. William, *Geertz, Cultural Systems, and History: from Synchrony to Transformation*, in «Representation», n. 59, pp. 35-55, citato in D. Davison-Vecchione, S. Seeger, *Ursula Le Guin's Speculative Anthropology*, cit., p. 9.

Collocare la società osservata da Genly Ai all'interno di un ampio insieme di processi storici contribuisce a spiegare il motivo per cui Gethen esiste nel suo stato attuale e a giustificare il fatto che alcuni di tali sviluppi, nel corso della narrazione, potrebbero portare a radicali cambiamenti culturali o sociali; in questo modo: «Le Guin ensures that her speculative anthropology articulates both a synchronic account of webs of human meaning-making and a diachronic account of the modification of those webs over time»⁴⁴².

5. Mito, tecnologia e dilemma morale

Per quanto riguarda la religione, come si può apprezzare anche dai miti e dalle leggende raccolti e disseminati da Ai nella narrazione, essa varia da una nazione all'altra nella stessa misura in cui esse sono diverse sul piano politico, e la differenza è legata al tipo di rapporto che tali culti instaurano con la luce e l'oscurità.

In Karhide il culto principale è quello dell'Handdara: «a religion without institution, without priests, without hierarchy, without vows, without creed; I am still unable to say whether it has a God or not. It is elusive»⁴⁴³, scrive Genly nel suo resoconto. Si tratta di un antico culto votato all'oscurità e all'immanenza, anche chiamato *The Old Way*, con esibito riferimento al taoismo di Le Guin: «Theirs is a mystique of darkness. In their holistic vision darkness is emphasized over light, and things are known in terms of their opposites. For them the highest goal of knowledge is thus to “unlearn”»⁴⁴⁴, scrive Spivack. Per quanto gli handdarata mostrino di privilegiare l'oscurità e l'ignoranza rispetto alla luce e alla conoscenza, essi non negano quest'ultima e la sua utilità per la vita; piuttosto, essi insistono sui limiti della luce e del sapere certo: «“The unknown”, said Faxe’s soft voice in the forest, “the unfortold, the unproven, that is what life is based on. Ignorance is the ground of thought. Unproof is the ground of action”»⁴⁴⁵.

I più venerandi membri del culto sono chiamati vati – *fortellers* – e si dedicano a diverse pratiche occulte tra cui il vaticinio, operato in Roccaforti isolate – *Fastnesses* – dove i vati conducono una vita ascetica di non azione, rinunciando contestualmente al

⁴⁴² Ivi, p. 13.

⁴⁴³ U.K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, cit., p. 57.

⁴⁴⁴ C. Spivack, *Ursula K. Le Guin*, cit., pp. 51, 52.

⁴⁴⁵ U.K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, cit., p. 72.

proprio *shifgrethor*. Le pratiche Handdarata sono spesso di tipo tantrico ed erotico e identificano nell'atto sessuale la creativa unione degli opposti e che richiama, ancora una volta, la dinamica tensione degli opposti che caratterizza la via del Tao⁴⁴⁶.

In Orgoreyn il culto – *The Yomesh cult* – è, in maniera contrastiva, dedicato alla luce e alla figura di Meshe, vissuto circa duemila anni prima della vicenda narrata e anch'egli/essa membro del culto Handdara. Come nota ancora Spivack, tale religione si oppone alla mistica degli Handdara:

In contrast to the mystic Handdara is the positivistic Yomeshta sect, the dominant religion in Orgoreyn. This highly rational religion suits the commercial and bureaucratic society of Orgota. Committed to the proposition that truth comes only from the light, the Yomeshta, or followers of Meshe, totally reject darkness⁴⁴⁷.

Secondo la religione Yomesh durante uno dei rituali di vaticinio, nel tentativo di rispondere a una domanda impossibile – «What is the meaning of life?» – Meshe avrebbe visto passato, presente e futuro, non per un istante, ma per tutto il resto della propria vita, divenendo il centro dello spazio, del tempo e dell'esistenza: «Meshe saw all the sky as if it were all one sun. [...] and there was no darkness. [...] Darkness is only in the mortal eye, that thinks it sees, but sees not»⁴⁴⁸. In questo rifiuto dell'oscurità, nota David J. Lake, la religione Yomesh si presenta non come un culto complementare, con una propria via per guardare al mondo ugualmente valida rispetto a quella del culto Handdara, ma come una negazione di quest'ultimo: «A complementary sect would honor light above darkness, while still admitting the necessity for the existence of some darkness; but this is just what the Yomeshta do not do. They reject all balance, and deny the right of darkness to exist»⁴⁴⁹.

Se l'Handdara coltiva l'ignoranza, l'inatteso, gli yomeshta venerano l'onniscienza di Meshe, una divinità molto simile a quella cristiana⁴⁵⁰: «the results of Meshe's

⁴⁴⁶ Genly Ai stesso partecipa a uno di questi rituali nel corso della narrazione, con lo scopo di porre una domanda e cercare di comprendere questa pratica così elusiva, cfr. *ivi*, pp. 63-68.

⁴⁴⁷ C. Spivack, *Ursula K. Le Guin*, cit., p. 52.

⁴⁴⁸ U.K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, cit., p. 157. Per il mito di Meshe cfr. *ivi*, pp. 153-157.

⁴⁴⁹ D.j. Lake, *Le Guin's Twofold Vision: Contrary Image-Sets in "The Left Hand of Darkness"*, in «Science Fiction Studies», n. 8, n. 2, 1981, p. 159.

⁴⁵⁰ Come nota ancora Lake: «Indeed, there are quite a number of interesting similarities between the Yomesh cult and Christianity. The basic similarity is in philosophy. Christianity rejects any notion of a balance between light and dark. "God is light, and in him is not darkness at all" (1 John 1:5). Evil is a mere

“enlightenment” are sufficiently appalling. The immediate result, even in the Yomesht myth, is the destruction of all privacy, and therefore of individuality and freedom»⁴⁵¹, coerentemente con l’assetto politico della nazione.

Anche Fredric Jameson ragiona sul culto di Meshe e il suo legame con la società orgota: «Meshe’s religion of total knowledge reflects the mystical experience from which it sprang and in which all of time and history became blindingly co-present: the emphasis on knowing, however, suggests a positivistic bias which is as appropriate to the commercial society of Orgoreyn, one would think, as was Protestantism to the nascent capitalism of western Europe»⁴⁵².

Genly, che riflette le simpatie dell’autrice, non è neutrale rispetto a questi due culti e dimostra una preferenza per la feconda oscurità dell’Handdara, più che per l’onniscienza accecante di Meshe. La vicenda sembra anche riflettere la concezione di Le Guin sulla fantascienza come genere speculativo più che predittivo: tema costante della narrazione e dell’Handdara è che non c’è risposta giusta alla domanda sbagliata e che spesso non è la risposta ciò che conta, ma saper porre la giusta domanda. «We in the Handdara don’t want answers. It’s hard to avoid them, but we try to», spiega Faxe, il Tessitore, colui/colei che incanala l’energia del rituale per divenire, momentaneamente, luce e vedere nell’oscurità⁴⁵³:

“We come here to the Fastnesses mostly to learn what questions not to ask”.

“But you’re the Answerers!”

“You don’t see yet, Genry, why we perfected and practice Foretelling?”

“No-”

negative, a deprivation of good, and will at last be eliminated. But there are more particular links than this between the two religions. The Yomeshta believe in saints, a hierarchy of 900 angels (cf. the “nine angelic orders” of Christian medieval tradition), and a hot hell after death for thieves and other malefactors. The followers of both religions divide time into segments Before and After their Messiahs: Christians originated the BC/AD year-count, and the Yomeshta are the only group on Gethen who do something similar. Moreover, “Meshe is the Center of Time”. Again, it is “now” (during the action of the novel) about two thousand years after Meshe. May we not also suspect that the name “Meshe” is meant to suggest not only “mesh of a net” but also “Messiah”? Certainly Slose, the Yomesht mystic among the Orgota Commensals, “interprets the coming of the Ekumen to earth as the coming of the Reign of Meshe”: which is obviously parallel to the Judeo-Christian millennial hope» *ivi*, p. 160.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² F. Jameson, *World-Reduction in Le Guin*, cit., p. 224.

⁴⁵³ Spiega Faxe: «“I serve as the filament,” Faxe said to me a day or two after the Foretelling. “The energy builds up and builds up in us, always sent back and back, redoubling the impulse every time, until it breaks through and the light is in me, around me, I am the light”», U.K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, cit., p. 68.

“To exhibit the perfect uselessness of knowing the answer to the wrong question”⁴⁵⁴.

D'altronde, come spiega lo stesso Faxe ad Ai, nulla è certo se non la morte, motivo per cui l'incertezza diviene il solo modo di vivere:

“Tell me, Genry, what is known? What is sure, predictable, inevitable – the one certain thing you know concerning your future, and mine?”

“That we shall die”.

“Yes. There's really only one question that can be answered, Genry, and we already know the answer... The only thing that makes life possible is permanent, intolerable uncertainty: not knowing what comes next”⁴⁵⁵.

All'interno della struttura sociale di Karhide, nota Theall, il vaticinio si presenta come un'educazione di base riguardante i principali valori della società: «The Foretellers really teach that change cannot be brought about through the reading of prophecies or predictions; that uncertainty is of the essence of the social fabric»⁴⁵⁶. Il vaticinio si presenta come la drammatizzazione sociale di tale concetto, in quanto fornisce risposte corrette che, tuttavia, sono raramente utili poiché non forniscono informazioni sufficienti.

Come nota Filho⁴⁵⁷, il mito di Meshe⁴⁵⁸ si pone in diretta contrapposizione con la storia Handdarata *The Nineteenth Day*, riportata da Ai nel capitolo quattro e ascoltata dallo stesso Ai in un focolare⁴⁵⁹ di Karhide. Questa *hearth's tale* dimostra in modo esemplare quanto proposto da Theall; essa racconta la storia di Lord Berosty rem ir Pe e la follia cui lo portò interrogare i vati. Berosty, dopo aver depauperato il proprio dominio per l'offerta, chiese di vaticinare riguardo alla propria morte, nel tentativo di evitarla, ponendo la domanda “in quale giorno morirò?»: «You will die on Odstreth (the 19th day of any

⁴⁵⁴ Ivi, p. 71.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 72.

⁴⁵⁶ D.F. Theall, *The Art of Social-Science Fiction*, cit., p. 159.

⁴⁵⁷ D.A. Rolim Filho, *The Taoist Myth of Winter*, cit., pp. 49-63.

⁴⁵⁸ Significativamente posto al centro della narrazione come Meshe è posto al centro del tempo e dello spazio

⁴⁵⁹ Il focolare è l'unità abitativa di base del pianeta, dalle caratteristiche tribali: «The basic unit all over the planet is a group of two hundred to eight hundred people, called a hearth, a structure founded less on economic convenience than on sexual necessity (there must be others in kemmer at the same time), and therefore more tribal than urban in nature, though overlaid and interwoven with a later urban pattern. The hearth tends to be communal, independent, and somewhat introverted», U.K. Le Guin, *Is Gender Necessary? (Redux)*, cit., pp. 161-162.

month)»⁴⁶⁰. La risposta dei vati è incompleta, perché non specifica il mese e l'anno della morte; Lord Berosty, reso folle dalla mancata risposta si isola da famiglia e amici. Disperato/a, l'amante, Herbor, torna dai vati per porre una nuova domanda, non avendo altro da offrire che la propria vita in cambio del responso: come lo ammonisce il Tessitore, infatti, «The asker pays what he has to pay»⁴⁶¹, l'equilibrio dev'essere ristabilito. Anche Herbor, tuttavia, commette lo stesso errore di Lord Berosty: pone la domanda sbagliata. Avendo chiesto quanto a lungo avrebbe vissuto Lord Berosty, infatti, Herbor riceve una risposta, che si rivelerà corretta, ugualmente vaga: Lord Berosty vivrà più a lungo di Herbor. In un impeto di rabbia per l'ingenuità dell'amante, Lord Berosty uccide Herbor e, dopo essere ricaduto nella follia, si toglie la vita, il diciannovesimo giorno del mese successivo.

Come suggerisce Filho, «“The Nineteenth Day” strikes a chord in the moral core of the Gethenians»⁴⁶²; gli abitanti di Gethen hanno, infatti, il potere della premonizione a propria disposizione, ma la storia, il mito, pone un interrogativo: è consigliabile usare tale capacità? Il mito Karhidiano si presenta, dunque, come un racconto ammonitore che rappresenta e drammatizza il dilemma morale riguardante l'uso o meno di tale potere e del potere di interferire con gli accadimenti futuri conoscendo ciò che avverrà. Le conseguenze di tale interferenza potrebbero essere gravi, ammonisce il mito, come la doppia tragedia che colpisce Lord Berosty ed Herbor, che nel tentativo di sbilanciare l'equilibrio tra conoscenza e ignoranza, tra morte e vita, in favore di quest'ultima pronunciano la propria condanna. La capacità di vaticinio, dunque, non viene acriticamente utilizzata da Le Guin nella narrazione, ma, coerentemente con la propria concezione del genere, diventa un dispositivo che serve a riflettere su una scelta morale e sull'opportunità o meno di utilizzare determinati strumenti.

Darko Suvin, nella sua analisi, individua un altro dispositivo che nella narrazione funziona in modo analogo a quello della preveggenza: l'ansibile. Si tratta di una sorta di “super-radio”, nelle parole di Suvin: «an instant communicator which spans the whole galaxy, and that's a super-radio or something similar»⁴⁶³. Nel successivo romanzo, secondo la cronologia interna della narrazione antecedente alla nascita dell'Ecumene –

⁴⁶⁰ Ead., *The Left Hand of Darkness*, cit., p. 46.

⁴⁶¹ Ivi, p. 48.

⁴⁶² D.A. Rolim Filho, *The Taoist Myth of Winter*, cit., p. 55.

⁴⁶³ D. Suvin, *On Ursula K. Le Guin*, cit., p. 155.

The Dispossessed (1974)⁴⁶⁴ – Le Guin esplorerà proprio la nascita della comunicazione istantanea intergalattica, un dispositivo che, si scopre alla fine del romanzo, renderà possibile la nascita dell'Ecumene stesso. Il protagonista Shevek riesce infatti a completare la propria teoria spaziotemporale e a prefigurare l'invenzione del dispositivo; interrogato sulla natura dell'ansibile, shevek risponde:

An idea. He smiled without much humor. It will be a device that will permit communication without any time interval between two points in space. [...] So we will be able to use it to talk between worlds, without the long waiting for the message to go and the reply to return that electromagnetic impulses require. It is really a very simple matter. Like a kind of telephone⁴⁶⁵.

L'ansibile rappresenta, dunque, la possibilità di comunicare e, quindi, la possibilità di creare una rete, come riconosce l'ambasciatrice terrestre: «It would make a league of worlds possible. A federation. We have been held apart by the years, the decades between leaving and arriving, between question and response. It's as if you had invented human speech! We can talk at last we can talk together»⁴⁶⁶. La risposta di Shevek, tuttavia, lascia interdotta l'interlocutrice: «And what will you say?»⁴⁶⁷.

Il dispositivo è presente anche in *The Left Hand of Darkness*, in cui è già diventato uno strumento di uso comune da parte degli esploratori dell'Ecumene. Interrogato rispetto al possibile interesse che un tale strumento potrebbe suscitare in studenti e individui interessati al mondo scientifico, la risposta di Suvin non potrebbe essere più in sintonia con la narrazione:

All I can say is that I would hope, if they read this book carefully enough [...] their interest in radio, which is very respectable and to be encouraged by all means, would however be subsumed under an interest of what do you want to use the radio for – why do you communicate by radio, from whom to whom and so on⁴⁶⁸.

⁴⁶⁴ Per un approfondimento e un'analisi dettagliata del romanzo cfr. L. Davis, P. Stillman (eds.), *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin's "The Dispossessed"*, Lexington Books, New York, 2005; T. Burns, *Political Theory, Science Fiction, and Utopian Literature: Ursula K. Le Guin and "The Dispossessed"*, Lexington Books, New York, 2008.

⁴⁶⁵ U.K. Le Guin, *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia*, Harper Prism, New York, 1994, p. 449.

⁴⁶⁶ *Ivi*, p. 450.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

⁴⁶⁸ D. Suvin, *On Ursula K. Le Guin*, cit., pp. 158-159.

6. *Thought Experiment: «Is Gender Necessary? (Redux)»*

Intorno alla metà degli anni Sessanta, il periodo di elaborazione di *The Left Hand of Darkness*, gli Stati Uniti vengono sconvolti da quella che ormai viene comunemente chiamata la “Second Wave of Feminism”, impegnata a sfidare la posizione di dominio della cultura maschile e del patriarcato⁴⁶⁹. La stessa Le Guin affronta la questione nel suo commento *Is Gender Necessary?*, scritto per la pubblicazione del 1976 del romanzo e revisionato nel 1988 nella versione “Redux”:

In the mid-1960s the women’s movement was just beginning to move again, after a fifty-year halt. There was a groundswell gathering. I felt it, but I didn’t know it was a groundswell; I just thought it was something wrong with me. I considered myself a feminist: I didn’t see how you could be a thinking woman and not be a feminist; but I had never taken a step beyond the ground gained for us by Emmeline Pankhurst and Virginia Woolf⁴⁷⁰.

Intorno al 1967, scrive ancora Le Guin, si fa impellente il bisogno di cominciare a ragionare sul genere e sulla sessualità per comprenderne il significato, nella propria vita come nella società: «Much had gathered in the unconscious – both personal and collective – which must either be brought up into consciousness or else turn destructive»⁴⁷¹; lo stesso sentimento che la scrittrice vede agire alle spalle di Simon de Beauvoir, Betty Friedan, Kate Millet e di altre scrittrici che hanno dato vita al nuovo femminismo (*New Feminism*): «But I was not a theoretician, a political thinker or activist, or a sociologist. I was and am

⁴⁶⁹ Può essere utile la breve sintesi di Eileen Donaldson sulle diverse ondate del femminismo: «Very briefly, the First Wave refers to the time of the suffragettes at the beginning of the twentieth century and is marked by a Liberal feminist agenda to acquire material equality for women. The Second Wave is commonly accepted as extending from the 1960s to the early 1980s. In very simplistic terms, the dominant feminisms of this period could be described as Liberal (focused on gaining equal political rights for women), Marxist (focused on the woman worker and women in economies of class and power) and Gynocentric (an activism that encouraged the celebration of everything feminine and ‘of woman’ in defiance of masculinist denigration of ‘universal woman’ throughout history). The Third Wave is generally thought to be constituted by the postmodern and poststructuralist feminisms that gained ground during the 1980s, many of which began as a reaction to the essentialisms of Second Wave gynocentrism. (Feminisms that explore subalternities are sometimes referred to as the Fourth Wave)», E. Donaldson, *Accessing The “Other Wind”: Feminine Time in Ursula Le Guin’s Earthsea Series*, in «English Academy Review: Southern African Journal of English Studies», n. 30, n. 1, 2013, p. 40.

⁴⁷⁰ U.K. Le Guin, *Is Gender Necessary? (Redux)*, cit, p. 155.

⁴⁷¹ Ivi, p. 156.

a fiction writer. The way I did my thinking was to write a novel. That novel, *The Left Hand of Darkness*, is the record of my consciousness, the process of my thinking»⁴⁷².

Infatti, se il *fantasy* è considerato da Le Guin il genere per eccellenza del viaggio interiore e dello sviluppo del sé – caratteristica che la porterà a trovare una forte risonanza con le riflessioni di Jung – la fantascienza è il genere più adatto a quelli che Le Guin chiama *thought experiments*: «They are questions, not answers; process, not stasis. One of the essential functions of science fiction, I think, is precisely this kind of question-asking: reversals of a habitual way of thinking, metaphors for what our language has no words for as yet, experiments in imagination»⁴⁷³.

L'androginia della popolazione di Gethen rientra nel quadro dell'esperimento configurandosi come un dispositivo euristico utile a ragionare sul genere⁴⁷⁴ e non, come specifica l'autrice, come un modello auspicabile per l'umanità: «I was not recommending the Gethenian sexual setup: I was using it. It was a heuristic device»⁴⁷⁵. L'esperimento di Le Guin si presenta come il tentativo di comprendere la necessità del genere e la sua natura. A causa dei condizionamenti sociali in cui gli esseri umani sono immersi sin dalla nascita, infatti, è molto difficile vedere chiaramente cosa, al di là delle funzioni biologiche e della conformazione fisica, differenzi uomini e donne: «Are there real differences in temperament, capacity, talent, psychic process, etc.? If so, what are they?»⁴⁷⁶. L'etnologia comparativa offre evidenze in materia, suggerisce la stessa Le Guin, ma spesso incomplete o contraddittorie; “come fare?”, si chiede: «One can send an imaginary, but conventional, indeed rather stuffy, young man from Earth into an imaginary culture which is totally free of sex roles because there is no, absolutely no, physiological sex distinction. I eliminated gender, to find out what was left»⁴⁷⁷. In questo modo, auspica Le Guin, tutto ciò “che resta”, una volta eliminato il genere, sarebbe, presumibilmente, semplicemente umano: un'area condivisa da uomini e donne. Come riconosce anche Suvin:

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ Ivi, p. 159.

⁴⁷⁴ Come scrivono Davison-Vecchione e Seeger, che citano altri esempi della produzione di Le Guin: «The nonbinary gender system of the Gethenians, the non-egoic solidarity of the Anarresti, and the ecological attunement of the Kesh are all examples of science-fictional devices which, although radically utopian in one sense, nevertheless display clear links to real historical developments, including feminism, queer politics, socialism, anarchism, and environmental activism», D. Davison-Vecchione, S. Seeger, *Ursula Le Guin's Speculative Anthropology*, cit., p. 18.

⁴⁷⁵ U.K. Le Guin, *Is Gender Necessary? (Redux)*, cit, p. 158.

⁴⁷⁶ Ivi, p. 160.

⁴⁷⁷ *Ibidem*.

The basic novelty is what happens when biology makes it impossible for a society to entertain sexual roles, and how does this reflect on everything else in the society, such as politics, religion, etc. And I don't really see how you could pose this problem in any other genre except SF⁴⁷⁸.

Poiché, come si è già avuto modo di notare, Le Guin vede nel binarismo uno strumento di alienazione e oppressione, dal momento che tale binarismo viene costantemente associato alla "vittoria" di uno dei due termini sull'altro, la figura dell'androgino diventa uno strumento per minimizzare il più possibile le implicazioni anatomiche nel definire l'identità di genere, suggerisce Mona Fayad: «Androgyny, presumably inherent in one way or the other in all of us, functions as a third term that neutralizes the gendered way in which the subject is constructed. In this sense, androgyny can be seen as a space of resistance that redefines the ways in which gender identity is constructed»⁴⁷⁹.

La figura dell'androgino, tuttavia, è potenzialmente problematica per la riflessione femminista; secondo Fayad, infatti, l'origine occidentale di tale figura, come già evidenziato da Julia Kristeva, si pone nel *Simposio* di Platone come il prodotto di un desiderio patriarcale di completezza che esclude il femminile piuttosto che accettarlo: «The androgyne does not love, he admires himself in another androgyne and sees only himself, rounded, faultless, otherless. Coalescing in himself, he cannot even coalesce: he is fascinated with his own image»⁴⁸⁰. Tale immagine, inoltre, è rafforzata da una variante del mito prometeico greco, secondo cui, quando Zeus separò gli androgini creati da Prometeo, un pezzo di creta fu strappato da corpo femminile, che per questo sanguina, e attaccato a quello maschile, che per tale motivo desidera ricongiungersi al corpo femminile: «Though the account emphasizes both childbearing and menstruation, it explains only the male desire for androgyny. Within this context, the female craving can be read only in terms of castration»⁴⁸¹. La domanda che si pone, allora, è se sia possibile

⁴⁷⁸ D. Suvin, *On Ursula K. Le Guin*, cit., p. 152.

⁴⁷⁹ M. Fayad, *Aliens, Androgynes, and Anthropology: Le Guin's Critique of Representation in "The Left Hand of Darkness"*, in «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal», n. 30, n. 3, 1997, p. 59.

⁴⁸⁰ J. Kristeva, *Tales of Love*, Columbia University Press, New York, 1987, p. 70, citato in M. Fayad, *Aliens, Androgynes, and Anthropology*, cit., p. 60.

⁴⁸¹ *Ibidem*.

immaginare l'androginia come un dispositivo che vada al di là della neutralizzazione attraverso l'assimilazione, una bisessualità che non annichilisca la differenza ma la incoraggi e la plauda: «Can androgyny escape the oppositions of domination and subordination that are intricately tied to the question of difference?»⁴⁸².

Fayad riconosce una possibile risposta nel concetto di “Other bisexuality” della scrittrice femminista Hélène Cixous:

Cixous contends that it is possible, within a context which she calls “other bisexuality”, that is «the location within oneself of the presence of both sexes, evident and insistent in different ways according to the individual, the nonexclusion of difference or of a sex». Cixous's aim is to «reassert the value of bisexuality; hence to snatch it from the fate classically reserved for it in which it is conceptualized as “neuter”». [...] Above all, Cixous advocates “other bisexuality” as «an apparently paradoxical way of displacing and reviving the question of difference»⁴⁸³.

Poiché non esistono alternative storiche praticabili a cui è possibile guardare per tentare di districare il problema della connessione tra cultura e mascolinità, o tra la società e la materialità del corpo in cui il genere è locato, continua Fayad, studiare la letteratura speculativa, di cui Le Guin è esponente di spicco, può essere una pratica molto utile: «We can, however, examine speculative fiction, where anatomical sex can be set aside in the interest of exploring the role of society in the construction of gender»⁴⁸⁴.

Le Guin stessa riconosce di non essere una scienziata, ma una scrittrice: «I play the game where the rules keep changing»⁴⁸⁵. Tutti i risultati sono incerti e se qualcun altro ripetesse l'esperimento, commenta, il risultato sarebbe certamente diverso; ma, laddove questo sarebbe poco raccomandabile per uno scienziato, non è certamente un problema per un romanzo speculativo, che gioca con le possibilità invece di tentare di fornire risposte certe.

Come già evidenziato da Frye e da Jameson, infatti, la fantascienza, coerentemente con il suo carattere popolare e immaginativo, permette di esulare dall'accettazione del reale così com'è:

⁴⁸² Ivi, p. 61.

⁴⁸³ Ivi, p. 60.

⁴⁸⁴ Ivi, p. 61.

⁴⁸⁵ U.K. Le Guin, *Is Gender Necessary? (Redux)*, cit, p. 160.

The officially “non-serious” or pulp character of SF is an indispensable feature in its capacity to relax that tyrannical “reality principle” which functions as a crippling censorship over high art, and to allow the “paraliterary” form thereby to inherit the vocation of giving us alternate versions of a world that has elsewhere seemed to resist even imagined change⁴⁸⁶.

L’androgino è forse il dispositivo più rivoluzionario del romanzo ma, come nota ancora Fayad, non è tanto la costruzione dell’androgina, per quanto innovativa per il tempo, a rendere rilevante *The Left Hand of Darkness*: «It is her focus on the way that the androgynes are perceived and how they are constructed within a particular discourse, that of scientific observation. This discourse is manifested specifically in the language of anthropology, the social sciences as a whole, and diplomacy»⁴⁸⁷. In questo modo, continua Fayad, Le Guin entra a far parte di una tradizione⁴⁸⁸ che sfrutta l’espedito dell’*outsider* culturale e delle sue difficoltà nel tradurre lo stile di vita di una specie aliena in un linguaggio e in un’esperienza che sia comunicabile e comprensibile per i suoi simili per fornire uno sguardo critico sul discorso antropologico e problematizzare le origini colonialiste e le sfumature imperialistiche dell’antropologia in quanto scienza. Come scrive Wendy Gay Pearson, infatti, «Postcolonial theory and SF seem as if they should be two sides of the same coin – or *yin* and *yang*. Both, after all, rest upon and are to some sense consumed by the idea of the alien, the other, the Other»⁴⁸⁹.

È, infatti, attraverso la caratterizzazione e i pensieri di Genly Ai, un osservatore tutt’altro che neutrale, che il lettore può apprezzare, progressivamente, la costruzione culturale del genere:

⁴⁸⁶ F. Jameson, *World-Reduction in Le Guin*, cit., p. 223.

⁴⁸⁷ M. Fayad, *Aliens, Androgynes, and Anthropology*, cit., p. 61.

⁴⁸⁸ Per quanto Le Guin non sia la prima, né l’unica, scrittrice del proprio tempo a trattare il tema dell’identità sessuale multipla o dell’androgina: «from Samuel R. Delany’s *Triton* (1976), Joanna Russ’s *Female Man* (1975), Marge Piercy’s *Woman at the Edge of Time* (1976), Marion Zimmer Bradley’s *Darkover series* (1962-1996) and Octavia Butler’s *Xenogenesis Trilogy* (1987-89)»; il particolare modo di interrogare le scienze sociali «places Le Guin’s novel within a body of later works - such as Mary Gentle’s *Golden Witchbreed* novels (1984-87) and C. J. Cherryh’s *Foreigner series* (1994-96)», che sfruttano lo stesso espediente “antropologico” di Le Guin, *Ibidem*.

⁴⁸⁹ W.G. Pearson, *Postcolonialism/s, Gender/s, Sexuality/ies and the Legacy of “The Left Hand of Darkness”*, cit., p. 186.

He translates the “neutral” sexual identity of the androgynes he encounters into assigned “masculine” and “feminine” roles. In this sense, Ai does more than classify the androgynes using categories that are not applicable; he unconsciously participates in the production of “masculine” and “feminine” identities⁴⁹⁰.

Il romanzo ricevette diverse critiche da parte di pensatrici femministe, che videro l’androgina dei getheniani come principalmente mascolina, secondo l’idea dell’androgino platonico, e come un tentativo fallito di mostrare un equilibrio che nasconde, ancora, la stereotipica opposizione di femminile e maschile⁴⁹¹. Inoltre, scrive Sarah Lefanu, le problematiche del desiderio sessuale vengono, molto semplicemente, eliminate: «The book offers a retreat from conflict, a retreat from the symbolic order and the construction of the subject within language, back to the pre-Oedipal imaginary order, or, as Frederick Jameson puts it, the ancient dream of freedom from sex». Nel suo articolo *World-Reduction in Le Guin*, infatti, Jameson propone, per analizzare la fantascienza di Le Guin, la categoria della “world reduction”: «a kind of surgical excision of empirical reality, something like a process of ontological attenuation in which the sheer teeming multiplicity of what exists, of what we call reality, is deliberately thinned and weeded out through an operation of radical abstraction and simplification»⁴⁹². Il problema con questo tipo di narrativa, secondo Jameson, che mette il romanzo di Le Guin in analogia con *News from Nowhere* di Morris⁴⁹³, consiste nel fornire soluzioni immaginarie a problemi che nel

⁴⁹⁰ M. Fayad, *Aliens, Androgynes, and Anthropology*, cit., p. 62.

⁴⁹¹ Fayad ne dà un breve riscontro: «At first glance, Le Guin’s explicit attack on such a binarism seems itself to represent a concept of integration which echoes the “absolute constant” of the patriarchal position. It is this apparently homogenizing approach that has provoked attacks from feminist critics who see the Gethenian androgynes as primarily male, and in keeping with the traditional representation of androgyny. Jewel Parker Rhodes, for example, unequivocally rejects the androgynous vision of Le Guin. She critiques the novel’s essentialist assumption that androgyny is a balance between the feminine “anarchic” and “decentralizing” principles and the male “centralizing” and “linear” principles. She argues that, far from producing such a balance, the novel reinforces damaging stereotypical male/female oppositions. Patricia Lamb and Diana L. Veith, who are less virulent, see the novel as a feminist critique of romantic love which tends to subordinate women. Nevertheless, they too point out the problematics of situating the Gethenians only in traditional masculine roles, and posit Estraven’s suicidal impulse at the end of the novel as a homophobic evasive mechanism to end the relationship established between the “androgynous” and the masculine protagonist. Sarah Lefanu also critiques the novel’s evasiveness, remarking that Le Guin “turns her back on opportunities SF offers for political experimentation through form... it is not the case that there are no men on Gethen, it is, rather... that there are no women” (138). Arguing that the novel is remarkable for “its absence of all conflict,” she continues: “The problematics of sexual desire are, quite simply, eliminated», *ivi*, p. 63.

⁴⁹² F. Jameson, *World-Reduction in Le Guin*, cit., p. 223.

⁴⁹³ Si è già avuto modo di notare che anche Frye vede nel lavoro di Morris un’ analogia con la produzione di Le Guin.

mondo reale non hanno soluzione: «I would be inclined to suggest that such “no-places” offer little more than a breathing space, a momentary relief from the overwhelming presence of late capitalism»⁴⁹⁴.

Eppure, nonostante abbia come obiettivo dichiarato quello di eliminare il conflitto proprio del dualismo in favore dell'integrazione e dell'interdipendenza, con il concreto rischio di promuovere una pratica di assimilazione e negazione delle differenze, *The Left od Darkness*, nei fatti, manifesta tale conflitto molto chiaramente secondo Fayad: «I would argue, indeed, that the novel can be seen as a parody of the patriarchal need for assimilation and sameness, one in which the male eye is incapable of seeing anything other than what it wishes to construct»⁴⁹⁵. Il conflitto, lungi dall'essere eliminato, si esprime innanzitutto nella tensione che si crea tra una rappresentazione imposta dell'androgino come un'entità dotata di genere e l'impossibilità di comprendere realmente che cosa o chi sia davvero l'androgino: «Gender in the novel is an artifact, a fiction which frames Genly Ai's discourse and his perception of himself as a subject, but we as readers are invited to question»⁴⁹⁶. Anche Darko Suvin insiste su tale aspetto:

The technical trick of this book is that most of the time you look through the eyes of the Terran ambassador, and he is the readers' ideal representative in the book. He is not only the ambassador of Terra in the book but also of ourselves as it were, and although he is a bit more highly trained, he has the kind of reactions that one would assume the average member of this audience or of, say, North America in the 1960s would have, which is, “Well I'm trying hard, but it is really difficult to understand these people”. It's something like an anthropologist's reaction⁴⁹⁷.

Ciò con cui Genly Ai si trova a scontrarsi sono i limiti della propria immaginazione: egli è incapace di concepire degli individui che non siano categorizzabili all'interno di un genere. Se la verità è una questione dell'immaginazione, nelle parole di Ai, allora ciò che non può essere immaginato non può essere nemmeno considerato vero: «denying the

⁴⁹⁴ F. Jameson, *World-Reduction in Le Guin*, cit., p. 229.

⁴⁹⁵ M. Fayad, *Aliens, Androgynes, and Anthropology*, cit., p. 64.

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ D. Suvin, *On Ursula K. Le Guin*, cit., p. 152.

“truth” of androgyny seems to lead to the assimilation of all “others” into the same – which is the masculine»⁴⁹⁸.

Una delle critiche posta più spesso al romanzo di Le Guin, riconosce la stessa autrice, è il fatto che, in effetti, i getheniani, invece che mostrare la propria androginia, sembrano uomini. Nel saggio *Is Gender Necessary?* (1976) Le Guin discute con veemenza questo aspetto: «This rises in part from the choice of pronoun. I call Gethenians “he” because I utterly refuse to mangle English by inventing a pronoun for “he/she”. “He” is the generic pronoun, damn it, in English [...] I do not consider this very important»⁴⁹⁹. Nella versione *Redux* del 1988, tuttavia, Le Guin si mette in discussione, senza sentire il bisogno di negare il proprio pensiero, ma volendo mostrare il progresso, la possibilità di cambiare idea, il cambiamento che non solo è possibile, ma inevitabile; scrive Le Guin nell’introduzione al testo ristampato in *Dancing at The Edge of the World* (1989):

It doesn’t seem right or wise to revise an old text severely, as if trying to obliterate it, hiding the evidence that one had to go there to get here. It is rather in the feminist mode to let one’s changes of mind, and the processes of change, stand as evidence – and perhaps to remind people that minds that don’t change are like clams that don’t open⁵⁰⁰.

Le Guin ristampa, infatti, il testo pubblicato nel 1976 con delle note correttive che permettono di commentare il saggio più datato senza disconoscerlo. Questa la nota di commento per quanto riguarda l’uso dei pronomi:

This “utter refusal” of 1968 restated in 1976 collapsed, utterly, within a couple of years more. I still dislike invented pronouns, but now dislike them less than the so-called generic pronoun he/him/his, which does in fact exclude women from discourse; and which was an invention of male grammarians [...] If I had realized how the pronouns I used shaped, directed, controlled my own thinking, I might have been... “cleverer”⁵⁰¹.

⁴⁹⁸ M. Fayad, *Aliens, Androgynes, and Anthropology*, cit., p. 66.

⁴⁹⁹ U.K. Le Guin, *Is Gender Necessary? (Redux)*, cit., p. 169.

⁵⁰⁰ Ead., *Dancing at the Edge of the World*, cit., p. 18.

⁵⁰¹ U.K. Le Guin, *Is Gender Necessary? (Redux)*, cit., pp. 169-170.

Nonostante ciò, Christine Cornell propone una lettura secondo cui la scelta di utilizzare i pronomi maschili è perfettamente coerente con il fatto che la narrazione sia condotta da un protagonista che si sforza di comprendere una cultura che gli è aliena:

Both Genly and many readers quickly succumb to the misleading perceptions and misconceptions created by our language [...]. Nevertheless, signs of the trap are evident: Genly's selection of pronouns is consistent with his tendency to masculinize the world around him [...]. There is no doubt that the pronouns are an additional burden on the reader, but they are a valuable part of our education⁵⁰².

Nel saggio del 1976 Le Guin riconosce anche il fatto di aver presentato i getheniani, e in particolare Estraven, in attività o ruoli che nella cultura occidentale sono culturalmente associati al maschile: «I think I did this because I was privately delighted at watching, not a man, but a manwoman, do all these things, and do them with considerable skill and flair», scrive Le Guin, e continua: «But, for the reader, I left out too much. One does not see Estraven as a mother, with (his) children, in any role that we automatically perceive as “female”: and therefore, we tend to see him as a man»⁵⁰³.

Pearson, tuttavia, nota come la popolazione del pianeta, legata a una sessualità più simile all'estro degli animali che a quella umana – i getheniani sono, infatti, inattivi fino al periodo ciclico del *Kemmer*, in cui il bisogno di accoppiarsi si fa molto forte e, differentemente in questo caso dagli animali, possono assumere le caratteristiche maschili come quelle femminili al fine di accoppiarsi – mostri delle caratteristiche che la avvicinano al femminile:

The Gethenians sexual/asexual nature makes them responsive to monthly cycles, thus linking their experience of sex and gender to human women's experience of menstruation. In addition, the Gethenians are less organized, less aggressive, less

⁵⁰² C. Cornell, *The Interpretive Journey in Ursula K. Le Guin's The Left Hand of Darkness*, in «Extrapolation», n. 42, n. 4, 2001, p. 323, citato in W.G. Pearson, *Postcolonialism/s, Gender/s, Sexuality/ies and the Legacy of "The Left Hand of Darkness"*, cit., p. 194.

⁵⁰³ U.K. Le Guin, *Is Gender Necessary? (Redux)*, cit., p. 170. Un brano a cui Le Guin aggiunge la nota: «Strike “his”».

technologically oriented, and less driven by teleological narratives than are contemporary human societies⁵⁰⁴.

Inoltre, nota ancora Pearson, il tentativo di Genly di venire a patti con un mondo senza ruoli di genere permanenti o essenziali è il vero centro del romanzo: «Genly is not the brightest or most insightful of narrators; indeed, it is his very slowness to understand that makes him a useful lens through which to view life on Gethen»⁵⁰⁵. Per Genly, infatti, che non può eludere le proprie categorie basate sul genere, è molto difficile comprendere l'androginia; in un dialogo con Estraven, egli dimostra di non riuscire nemmeno a distinguere tra ruoli di genere culturalmente costruiti oppure innati:

“Tell me, how does the other sex of your race differ from yours? [...] Do they differ much from your sex in mind behavior? Are they like a different species?”

“No. Yes. No, of course not, not really. But the difference is very important. I suppose the most important thing, the heaviest single factor in one's life, is whether one's born male or female. In most societies it determines one's expectations, activities, outlook, ethics, manners almost everything. Vocabulary. Semiotic usages. Clothing. Even food. Women... women tend to eat less... It's extremely hard to separate the innate differences from the learned ones”⁵⁰⁶.

Ma ciò che Genly non riesce ad accettare nell'androgino è, in realtà, solo una parte, quella femminile, che non può essere ricondotta dallo sguardo maschile a sé stesso e, quindi, risulta aliena, oscura, incomprensibile: «“Harth”, he said, “I can't tell you what women are like. I never thought about it much in the abstract, you know, [...] In a sense, women are more alien to me than you are. With you I share one sex, anyhow...”»⁵⁰⁷. D'altronde, scrive Pagetti «il discorso sull'alienità riconduce ineluttabilmente alla creatura aliena per eccellenza, cioè la donna»⁵⁰⁸.

Pearson suggerisce, inoltre, come il discorso sul genere sia strettamente legato a quello coloniale: «The conquistador is the ultimate in masculinity; the conquered and

⁵⁰⁴ W.G. Pearson, *Postcolonialism/s, Gender/s, Sexuality/ies and the Legacy of “The Left Hand of Darkness”*, cit., p. 186.

⁵⁰⁵ Ivi, p. 188.

⁵⁰⁶ U.K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, cit., p. 223.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

⁵⁰⁸ C. Pagetti, *I sogni della scienza*, cit., p. 132.

colonized, equally feminized. The politics of gender and the politics of colonialism are one and the same: the penetrator triumphs and the penetrated is defeated, sealed permanently in the netherworld of insufficiency, abjection, and femaleness»⁵⁰⁹. L'assoluta e irrevocabile alterità del femminile è, infatti, ciò su cui Ai, in quanto uomo terrestre, deve strutturare la propria identità maschile e coloniale ed è esattamente ciò che gli impedisce di comprendere l'androgino. Scrive Fayad:

What Le Guin dramatizes is Kristeva's notion of the female Imaginary as the repressed underside of Western masculinist discourse – the shadow that haunts the idea of the perfect self-sufficient male, the residues that constantly threaten the Symbolic by preventing closure. The politics of dominance and subordination require that the other be perceived this way⁵¹⁰.

Nel corso della narrazione Ai e il lettore dovranno confrontarsi con tale alienità, per arrivare, con difficoltà, a riconoscerla, come una parte condivisa, dai contorni sfumati, che collega l'io e l'altro. Infatti, scrive Pagetti:

L'alienità è la metafora di una condizione che sempre deve verificarsi come dubbio e rifiuto di ogni significato costituito, ricerca di un *altro* collocato a metà strada tra la propria irricognoscibile immagine nello specchio e il riconoscimento di una presenza estranea, inspiegabile, inquietante⁵¹¹.

7. Therem e Genly: l'incontro con l'alterità

Durante il viaggio sul ghiacciaio con Estraven, fuggiti dal campo di lavoro orgota e in cerca di una via per Karhide, Ai sviluppa una consapevolezza maggiore attraverso la stretta relazione che si instaura con la sua guida nel ghiaccio: «Ai evolves from his initial position of seeking his mirror-image, the image of sameness, into one that accepts the other as other, able finally to see his relationship with Estraven as the meeting of two

⁵⁰⁹ W.G. Pearson, *Postcolonialism/s, Gender/s, Sexuality/ies and the Legacy of "The Left Hand of Darkness"*, cit., p. 196.

⁵¹⁰ M. Fayad, *Aliens, Androgynes, and Anthropology*, cit., p. 67.

⁵¹¹ Ivi, p. 106

aliens»⁵¹². Nel tempo, infatti, egli si rende conto non solo di essersi sempre ingannato sulla natura dei getheniani, avendone negato la parte femminile, ma anche sul proprio compito; quando, durante il viaggio sul ghiacciaio, Estraven chiede a Genly come mai fosse stato mandato da solo sul pianeta egli risponde:

I thought it was for your sake that I came alone, [...]. But there's more to it than that. Alone, I cannot change your world. But I can be changed by it. Alone, I must listen, as well as speak. Alone, the relationship I finally make, if I make one, is not impersonal and not only political: it is individual, it is personal, it is both more and less than political. Not We and They; not I and It; but I and Thou⁵¹³.

Come scrive Elizabeth Cummins: «*The Left Hand of Darkness* challenges the reader, in the same way that Ai's Gethenian experience challenged him, to see things from the perspective of diversity rather than of opposing dualities»⁵¹⁴. La relazione personale e la trasformazione reciproca, suggerisce Le Guin, sono ciò che può permettere un vero incontro tra individui differenti, un riconoscimento: «cosmic unity depends on personal relations», scrive Spivack, «it is all one story»⁵¹⁵.

Ad aiutare il lettore in questo compito, suggerisce Cummins, sono i cinque miti inseriti da Ai nella narrazione, infatti: «The five myths that Ai has selected all deal with the problem of dualities and the individuals' acceptance or refusal of that which is different. Acceptance leads to acts which are creative; denial leads to acts which are destructive»⁵¹⁶. L'accettazione di ciò che è diverso, infatti, è cruciale per il bilanciamento del principio yin-yang: i due aspetti non possono che essere complementari e coinvolti in un incessante cambiamento, rivelandosi creativi nel momento in cui si accettano l'un l'altro per quello che sono: entrambi e uno allo stesso tempo.

Secondo Filho il mito che illumina al meglio questa dualità di accettazione e rifiuto e di creazione e distruzione è quello denominato "Estraven the Traitor"⁵¹⁷, un mito che ruota attorno alla faida per una terra di confine tra due domini rivali, Estre e Stock: «Rich

⁵¹² Ivi, p. 71.

⁵¹³ U.K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, cit., p. 245.

⁵¹⁴ E. Cummins, *Understanding Ursula K. Le Guin*, University of South Carolina Press, Columbia, 1993, pp. 80-81.

⁵¹⁵ C. Spivack, *Ursula K. Le Guin*, cit., p. 46.

⁵¹⁶ E. Cummins, *Understanding Ursula K. Le Guin*, cit., p. 81.

⁵¹⁷ Cfr. U.K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, cit., pp. 120-125.

land is scarce in Kerm, and a Domain's pride is in the length of its borders, and the lords of Kerm Land are proud men and umbrageous men, casting black shadows»⁵¹⁸.

Un giorno, spiega il mito, l'erede del dominio di Estre, Arek Estraven, sciando attraverso un lago ghiacciato cade nell'acqua gelata; dopo essersi messo in salvo con molta fatica cerca rifugio in una capanna poco distante, individuata grazie alla sua luce che brilla nell'oscurità: «He saw at last a light before him in the night and fog»⁵¹⁹. Nella capanna è trovato quasi senza vita dall'erede di Stok, Therem Stokven, che lo cura e lo scalda alla vita con il proprio stesso corpo. Dopo essersi riconosciuti come mortali rivali Therem rivela ad Arek di non aver nessuna intenzione di fargli del male e pone il proprio palmo contro quello del rivale: «“They are the same”, said Stokven, and laying his palm against Estraven's showed it was so: their hands were the same in length and form, finger by finger, matching like the two hands of one man laid palm to palm»⁵²⁰.

Tocccandosi le mani i due riconoscono di essere uguali, allo stesso modo in cui sono differenti: entrambi e uno allo stesso tempo, come la mano destra e la mano sinistra di un individuo. Arek e Therem decidono di stringere il voto di *Kemmering* insieme, ancora una volta giocando sulla dialettica delle coppie oppostive: sono rivali e amanti allo stesso tempo:

“I have never seen you before”, Stokven said. “We are mortal enemies”. He rose, and built up the fire in the hearth, and returned to sit by Estraven.

“We are mortal enemies”, said Estraven. “I would swear kemmering with you”.

“And I with you”, said the other⁵²¹.

Dopo qualche giorno, tuttavia, alcuni uomini di Stok vedono Arek e, riconosciutolo, lo uccidono a sangue freddo. Therem decide di ritirarsi in una Roccaforte dei vati e, dopo un anno, mentre ad Estre ancora si cerca l'erede perduto, uno straniero misterioso – in cui è facile riconoscere lo stesso Therem – consegna al dominio di Estre un fagotto, dicendo: «This is Therem, the son's son of Estre». Come nota Filho, Therem ha scoperto la pace insieme ad Arek e continua ad agire in modo costruttivo piuttosto che distruttivo, dando vita al figlio di Arek e consegnandolo al padre di quest'ultimo.

⁵¹⁸ Ivi, p. 121.

⁵¹⁹ Ivi, p. 121.

⁵²⁰ Ivi, p. 122.

⁵²¹ *Ibidem*.

Una volta cresciuto, Therem Estraven viene nominato erede del dominio e attira su di sé l'ira dei fratelli, che tentano di ucciderlo; sopravvissuto, ma gravemente ferito, Therem trova rifugio in una capanna vicino a un lago, dove perde i sensi. Verrà soccorso da uno straniero che si rivelerà Therem di Stok.

A questo punto il mito propone una scena parallela a quella della prima parte in cui, dopo essersi riconosciuti come rivali, i due trovano nell'unione delle loro mani la possibilità di riconoscersi come simili:

[Therem Stokven] laid his palm flat to Estravens palm; and finger by finger their two hands matched, like the two hands of one man.

“We are mortal enemies”, said Stokven.

Estraven answered, “We are mortal enemies. Yet I have never seen you before”.

Stokven turned aside his face. “Once I saw you, long ago”, he said. “I wish there might be peace between our houses”.

Estraven said, “I will vow peace with you”⁵²².

Diventato Signore del dominio, Therem di Estre divide equamente con il dominio di Stok la terra contesa e mette fine alla faida: «For this, and for the murder of his hearth-brothers, he was called Estraven the Traitor. Yet his name, Therem, is still given to children of that Domain»⁵²³.

La faida tra Estre e Stok riflette quella che nella narrazione principale coinvolge Karhide e Orgoreyn riguardo alla valle del Sinoth⁵²⁴, come anche la possibile soluzione: «the recognition of unity in that which was also two»⁵²⁵, suggerisce Filho. L'unità ideale è, infatti, raggiunta nel mito: nonostante i due eredi siano mortali nemici, invece che perpetrare uno scambio distruttivo tra i due domini, preferiscono unirsi nel voto del *Kemmering*, mostrando la possibilità di uno scambio costruttivo tra le due fazioni, due moderni Romeo e Giulietta: «Because they are the heirs of their respective domains, their

⁵²² Ivi, p. 125.

⁵²³ *Ibidem*.

⁵²⁴ La valle di Sinoth, infatti, è la terra contesa su cui Tibe, il primo ministro del re, edifica e spinge il patriottismo in Karhide: «Tibe made a speech about a foray in the Sinoth Valley: “brave Karhidish farmers, true patriots”, had dashed across the border south of Sassinoth, had attacked an Orgota village, burned it, and killed nine villagers, and then dragging the bodies back had dumped them into the Ey River, “such a grave”, said the Regent, “as all the enemies of our nation will find!”» U.K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, cit., pp. 102-103.

⁵²⁵ D.A. Rolim Filho, *The Taoist Myth of Winter*, cit., p. 61.

doing so mediates, metonymically, the quarrel over the lands»⁵²⁶, scrive Murray Walker. Come gli eroi shakesperiani, tuttavia, la pace è conquistata ad un prezzo; nonostante il voto, infatti, le due fazioni decidono di seguire non la legge degli eredi, ma quella del dominio che, per proteggere la sua popolazione e i suoi costumi, nega il valore di ciò che è estraneo: l'amore di Arek e Therem è sacrificato alla legge del dominio. Eppure, poiché l'erede sopravvissuto dà alla luce il figlio di Arek e lo dona al signore di Estre, argomenta ancora Murray Walker, la ferita tra i due domini viene risanata: «The warring communities are reconciled by that gift, the son of the two enemies' love. His very name, Therem of Estre, mediates between the two domain»⁵²⁷.

In tale contesto, sottolinea Spivack, il titolo di “traditore” assume carattere ironico: «The supposed traitor to the limited group in the local domain becomes on the higher level of human society a heroic figure»⁵²⁸. Il suo più ampio senso di umanità sostituisce la meschina e sanguinosa faida con una relazione civile.

La leggenda stessa diventa un paradigma ironico per comprendere la storia di Estraven nel romanzo; molto presto nella narrazione, infatti, Estraven viene bandito da Karhide dal re folle che la governa, proprio per aver “commesso” degli atti costruttivi piuttosto che distruttivi nella valle di Sinoth, assumendo il titolo di traditore: «It becomes gradually clear to the envoy, and to the reader, that he is a traitor only in the most limited and idiosyncratic sense, for he is loyal to a much higher concept of humanity»⁵²⁹; come Genly Ai spiega al re:

“He loved his country very dearly, sir, but he did not serve it, or you. He served the master I serve”.

“The Ekumen?” said Argaven, startled.

“No. Mankind.”⁵³⁰

⁵²⁶ J.M. Walker, *Myth, Exchange and History in “The Left Hand of Darkness”*, cit., p. 184.

⁵²⁷ *Ibidem*.

⁵²⁸ C. Spivack, *Ursula K. Le Guin*, cit., p. 55.

⁵²⁹ *Ivi*, p. 56.

⁵³⁰ U.K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, cit., p. 276. È interessante che, ancora una volta, Ai rifletta sul concetto di verità, sulle sue sfaccettature e sulla dialettica che concerne l'uno e i molti, il personale e il collettivo, due facce della stessa verità: «As I spoke I did not know if what I said was true. True in part; an aspect of the truth. It would be no less true to say that Estrave's acts had risen out of pure personal loyalty, a sense of responsibility and friendship towards one single human being, myself. Nor would that be the whole truth», *ibidem*.

Anche la vicenda di Genly Ai verrà riflessa dal mito, in quanto anch'egli dovrà tradire la propria causa – la promessa di ristabilire il nome di Estraven – in favore di una causa maggiore, favorire l'alleanza per cui Estraven stesso ha sacrificato la propria vita: «Even I betrayed him. I had said I would not bring the ship down till his banishment was ended, his name cleared. I could not throw away what he had died for, by insisting on the condition. It would not bring him out of this exile»⁵³¹.

La qualifica di traditore, commenta Spivack, indica il necessario sacrificio che è richiesto per raggiungere la riconciliazione e lo scambio positivo tra gruppi in competizione: «Like the Therem of the myth, who loses his own status in both societies when he reconciles them, Estraven must sacrifice himself in order to achieve the exchange with an outsider. His willingness to join the Ekumen is analogous to Therem's acceptance of the rival domain»⁵³².

Il mito riflette anche la relazione che lega Ai ed Estraven; come la relazione tra Arek e Therem, e poi tra Therem e Therem, anche Genly Ai ed Estraven condividono una situazione di pericolo, imparano a fidarsi l'uno dell'altro nonostante siano estranei e diversi, a combattere il gelido clima di Winter scaldandosi vicendevolmente, attraverso il contatto, e scoprono che tra persone differenti è possibile riconoscere un substrato comune di umanità: «up here on the Ice each of us is singular, isolate, I as cut off from those like me, from my society and its rules, as he from his. [...] We are equals at last, equal, alien, alone»⁵³³, scrive Ai.

«Through “contamination” or “immersion”, the separation between subject and object can become somewhat diffused»⁵³⁴, scrive Mona Fayad. Condividendo il dolore essi costruiscono un ponte, infatti, scrive Le Guin in *Myth and Archetype in Science Fiction*:

Nothing is more personal, more unshareable, than pain; the worst thing about suffering is that you suffer alone. Yet those who have not suffered, or will not admit that they suffer, are those who are cut off in cold isolation from their fellow men.

⁵³¹ Ivi, p. 277.

⁵³² C. Spivack, *Ursula K. Le Guin*, cit., p. 56.

⁵³³ U.K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, cit., p. 221.

⁵³⁴ M. Fayad, *Aliens, Androgynes, and Anthropology*, cit., p. 72.

Pain, the loneliest experience, gives rise to sympathy, to love: the bridge between self and other, the means of communion⁵³⁵.

Il ghiacciaio su cui si muovono rappresenta il mondo interiore di Gethen, un luogo senza ombre – «When we walked on the crisp snow no shadow showed the footprint. We left no track. [...] A whitish-gray void, in which we appeared to hang»⁵³⁶ – dove Ai e il suo compagno sembrano procedere nel nulla più assoluto: «nothing to look at, nothing for the eye to touch [...] morning after morning we came out of the tent into void, the white weather, what Estraven called the Unshadow»⁵³⁷. In questo mondo i due protagonisti “si toccano” con la mente nell’oscurità, escludendo la distanza posta dal senso della vista, la pretesa oggettività dello sguardo, e riescono finalmente a comprendere qualcosa l’uno dell’altro, il loro essere alieni: «So that intimacy of mind established between us was a bond, indeed, but an obscure and austere one, not so much admitting further light (as I had expected it to) as showing the extent of the darkness»⁵³⁸. Finalmente Ai è in grado di riconoscere l’ombra femminile che aveva, fino a questo punto, negato. Come spiega bene Fayad: «Here Ai encounters the “left hand of darkness”, but not as a binary opposition (is its opposite “the right hand of light”?). Rather, it is an alternative way of “seeing”, one that goes beyond the blindness of the eye to the world of touch, where objectivity is not possible»⁵³⁹. Per concludere, ancora nelle parole di Fayad:

In The Left Hand of Darkness, therefore, Le Guin presents us with an androgyny that escapes the “Empire of the Selfsame” which Ai tries to affirm through his imperialistic mission. Through providing us with an example of physiological androgyny, Le Guin exposes the “blindness” of scientific “neutrality” to its own cultural biases⁵⁴⁰.

Genly, in quanto inviato, antropologo e osservatore, esemplifica, infatti, i limiti di un discorso che mira sopra ogni cosa a privilegiare sé stesso e un particolare modo di guardare al mondo, il discorso coloniale, come anche quello patriarcale. Alla fine della

⁵³⁵ U.K. Le Guin, *Myth and Archetype in Science Fiction*, cit., p. 74.

⁵³⁶ Ead., *The Left Hand of Darkness*, cit., p. 246.

⁵³⁷ Ivi, pp. 245-246.

⁵³⁸ Ivi, p. 241.

⁵³⁹ M. Fayad, *Aliens, Androgynes, and Anthropology*, cit., p. 72.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

sua avventura «Ai ha capito talmente bene l'*altro*, che ormai vede le cose come *un altro*»⁵⁴¹. Quando l'inviato si riunisce con i suoi compatrioti il processo di straniamento è ormai irreversibile: «they all looked strange to me, men and women, well as I knew them. Their voices sounded strange: too deep, too shrill. They were like a troupe of great, strange animals, of two different species: great apes with intelligent eyes, all of them in rut, in kemmer»⁵⁴².

L'androgino, infatti, non solo sfugge al discorso coloniale che Ai tenta di applicarvi, ma getta persino dei dubbi sulla sua identità e sulla sua missione, rivelandolo per quello che è realmente: non un osservatore neutrale, ma un narratore – *a story teller* – che racconta una storia e che, nel raccontarla, rivela sé stesso.

⁵⁴¹ C. Pagetti, *I sogni della scienza*, cit., p. 109.

⁵⁴² U.K. Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, cit., p. 279.

Capitolo IV

Earthsea: il viaggio nelle Inner Lands e la liberazione del soggetto

Being akin to legend and folktale and myth, with no necessary allegiance to modernism or realism or any limiting school of fiction, fantasy draws its scenery and characters and images and symbols from the whole range of human story-telling back to ancient times [...] and can present them quite nakedly – the brave man, the kind woman, the mistreated child, the villain, the king, the traitor, the fool. Character is often less important in fantasy than the role. To a careless reader such stark stuff may appear to be morally simplistic, black-and-white. And when it's carelessly written, that's what it is.

But careless reading of careful fantasy will not only miss nuance, it will miss the whole nature and quality of the work. Fantasy is in fact particularly suited to examining the *differences between* good and evil, both in act and in the intent. The imagination is a powerful instrument of ethics. Imaginative literature offers the opportunity to test motive and behavior, to see how the unconscious may control the seemingly rational, to understand how the bravest deed may leave a track of ruin, to ask what the road to Hell is paved with, and why.

Ursula K. Le Guin, *Cheek by Jawl*, p.120

1. *Earthsea* e la tradizione *fantasy*

The American fantasy tradition is important because fantasy is conservative. It holds ancient beliefs and insights safe within a shell of seeming inconsequence. Its roots go back beyond writing and beyond recall, but it also continues to alter as our lives change. American fantasy retells the oldest stories in new and pertinent forms and examines our rational experience in a timeless context⁵⁴³.

La produzione puramente *fantasy* di Le Guin comincia negli stessi anni di quella fantascientifica: *A Wizard of Earthsea* (1968)⁵⁴⁴ viene pubblicato un anno prima che l'autrice pubblichi *The Left Hand of Darkness* (1969), quando perfeziona la propria concezione dei due generi e la loro funzione. Come ha notato Brian Attebery, non sorprende, allora, se la sua produzione *fantasy* condivide con quella fantascientifica del periodo gli stessi temi: «Light and shadow, names, balance, communication across barriers [...] everpresent themes in Le Guin's fiction»⁵⁴⁵. Anche Spivack riconosce in *Earthsea* i temi e le tecniche della produzione fantascientifica di Le Guin, compreso il suo *background* intellettuale:

The fantasy trilogy continues to develop some of the themes and techniques of the earlier Hainish books, including the uses of cultural anthropology, symbols and archetypes drawn from Jungian psychology, the philosophical emphasis on the Taoist ideal of balance and the reconciliation of opposites, and the focus on narrative quest as circular journey⁵⁴⁶.

Per quanto riguarda il genere *fantasy*, spiega Attebery, la pubblicazione di *The Lord of The Rings* (1954-55) di Tolkien si pone come un punto di svolta, modificando la posizione del genere all'interno della cultura americana⁵⁴⁷: «even before it becomes a best

⁵⁴³ B. Attebery, *The Fantasy Tradition in American Literature: from Irving to Le Guin*, Indiana University Press, Bloomington, 1980, p. 186.

⁵⁴⁴ U.K. Le Guin, *A Wizard of Earthsea*, Parnassus, Berkeley, 1968.

⁵⁴⁵ B. Attebery, *The Fantasy Tradition in American Literature*, cit., p. 166.

⁵⁴⁶ C. Spivack, *Ursula K. Le Guin*, cit., p. 26.

⁵⁴⁷ Per una trattazione dettagliata della tradizione del *fantasy* in America, almeno fino al 1980, cfr. B. Attebery, *The Fantasy Tradition in American Literature: from Irving to Le Guin*, Indiana University Press, Bloomington, 1980.

seller and the object of a cult, Tolkien's story was noted by critics sympathetic to the genre as the work they had been waiting for, the first extended exploration of the possibilities of modern fantasy»⁵⁴⁸. Anche Le Guin riconosce la grande influenza di Tolkien in area americana:

What Dunsany did for me in 1942, J.R.R. Tolkien did for everybody twenty years or so later. The shrieks of Edmund Wilson and the shudders of academe couldn't prevent Tolkien from putting a new country onto the literary map – not a tiny Liechtenstein-Fairyland, but a large and powerful region to be reckoned with, Middle Earth⁵⁴⁹.

A differenza di altri scrittori inglesi che ebbero grande influenza sul *fantasy* americano – come Lewis Carroll, Andrew Lang, George McDonald, Arthur Machen ed Edith Nesbit – risultava molto più difficile per gli scrittori e le scrittrici americane, spiega Attebery, riuscire ad assorbire l'opera di Tolkien per svilupparla in modo originale e locale⁵⁵⁰, cosa che portò molti scrittori americani a produrre quelli che Attebery chiama "incubi letterari": brutte copie che ridussero l'opera di Tolkien ad una formula pronta all'uso, priva della carica visionaria, di un senso del meraviglioso legato a doppio filo con i movimenti della mente e delle emozioni, della solida costruzione del mondo secondario e della sua complessità morale.

Alcuni scrittori e scrittrici subirono in modo positivo l'influenza di Tolkien⁵⁵¹, ma la svolta, per Attebery, arriva con Le Guin e la sua prima trilogia di *Earthsea* (1968-1972):

⁵⁴⁸ Ivi, p. 154.

⁵⁴⁹ U. K. Le Guin, *Lord Dunsany: In the Land of Time and Other Fantasy Tales Edited by S.T. Joshi: A Review by Ursula K. Le Guin*, in «The Los Angeles Times Book Review», 2004. (<https://www.ursulaklequin.com/ukl-review-joshi-lord-dunsany>).

⁵⁵⁰ Scrive Attebery a proposito dell'influenza di tali scrittori: «In each case it was possible, after some amount of trial and error to apply the lesson learned to a native stock of characters and themes and thus move from imitation to real development. *The Lord of the Rings* fell like a great meteorite into the stream of American fantasy and almost blocked it off all together», B. Attebery, *The Fantasy Tradition in American Literature*, cit., p. 154.

⁵⁵¹ Tra gli autori sui quali l'influenza di Tolkien si mostra in modo positivo Attebery cita T.H. White e Lloyd Alexander – autori che, nonostante il risultato sia raggiunto solo a metà, dimostrano di aver compreso «that they must bring something of their own to the borrowed materials», Ivi, p. 157. E poi Andre Norton – non una grande scrittrice per Attebery, ma genuina nella propria formula, «which expresses her dreams and not those of Tolkien or everybody else», Ivi, p. 158. Altri scrittori, come Peter Beagle, Stephen Donaldson e Roger Zelazny, per quanto abili e ambiziosi, mancano della fede di Norton e Tolkien nei propri universi secondari: «the unbelief that mars so much American fantasy», Ivi, p. 159. La stessa incredulità nei confronti della finzione che Le Guin, come detto, critica in *Why Are American Afraid of Dragons?*

«She has absorbed Tolkien, comprehended him, and gone on on her own direction»⁵⁵². La stessa Le Guin riconosce la fortuna avuta nell'incontrare Tolkien in relativa tarda età; questo le permise di non essere sopraffatta dal suo lavoro: «I wonder what would have happened if I had been born in 1939 instead of 1929, and had first read Tolkien in my teens, instead of in my twenties. That achievement might have overwhelmed me. I am glad I had some sense of my own direction before I read Tolkien»⁵⁵³. Anche per questo, *Earthsea* si presenta come un fantasy senza ombra di dubbio figlio del Nuovo Mondo:

The stories of Earthsea depend on Tolkien technique, Pacific Geography, Oriental philosophy, and tribal institutions, but there is no question of their Americanness. Underneath its borrowings and adaptations, the Earthsea trilogy is, as we might expect, another instance of the American archetypal story: the high, lonely wilderness quest of an Ishmael or Leatherstocking. Nor is it surprising that Le Guin includes in her fantasy world no angels or demons, only men, in various guises, and nature. We are still in our literature land without antecedents or intermediaries⁵⁵⁴.

Earthsea si compone di sei libri, pubblicati nell'arco di più di trent'anni: *A Wizard of Earthsea* (1968), *The Tombs of Atuan* (1971)⁵⁵⁵, *The Farthest Shore* (1972)⁵⁵⁶, *Tehanu* (1990)⁵⁵⁷, *Tales of Earthsea* (2001)⁵⁵⁸, *The Other Wind* (2001)⁵⁵⁹.

Per quanto i libri di *Earthsea*, specialmente la prima trilogia, siano pubblicati sotto l'ombrello della categoria *Young Adult*, Le Guin non scrive pensando a un pubblico

⁵⁵² Ivi, p. 162. Può essere utile leggere ciò che Meredith Tax scrive in proposito: «Although Le Guin has been heavily influenced by Tolkien, her cosmology differed from his from the beginning. While both write of lands ruled by magic, Tolkien's Middle Earth has states and civil society; Earthsea has principalities but is more or less ruled by a caste of celibate priest-wizards centered on the Island of Roke, whose inborn mastery has been schooled at the college. In Earthsea, power of this kind is based on the Language of the Making which is also the language of dragons, only they are born knowing it; men have to learn it. Names in the Language of the Making *are* the thing, and knowledge of them confers power, over nature and over other people. A wizard who knows someone's true name can control him. But mature wizards do not use their power any more than they have to, for the ruling principle of Le Guin's world is not Tolkien's struggle between good and evil, but equilibrium, balance. Earthsea is a Taoist world (Le Guin has actually translated the *Tao Te Ching*), where light and dark, life and death are yin and yang, intertwined rather than opposed. M. Tax, M. Tax, *In the Year of Harry Potter; Enter the Dragon*, in «The Nation», January 2002 (<https://www.thenation.com/article/archive/year-harry-potter-enter-dragon/>).

⁵⁵³ U.K. Le Guin, *A Citizen of Mondath*, cit., p. 20.

⁵⁵⁴ B. Attebery, *The Fantasy Tradition in American Literature*, cit., p. 183

⁵⁵⁵ U.K. Le Guin, *The Tombs of Atuan*, Atheneum, New York, 1971.

⁵⁵⁶ Ead., *The Farthest Shore*, Atheneum, New York, 1972.

⁵⁵⁷ Ead., *Tehanu*, Atheneum, New York, 1990.

⁵⁵⁸ Ead., *Tales from Earthsea*, Harcourt, San Diego, 2001.

⁵⁵⁹ Ead., *The Other Wind*, Harcourt, San Diego, 2001.

esclusivamente o preferibilmente adolescente. Il *fantasy*, nella visione di Le Guin, quando scritto con responsabilità, permette di parlare ad adulti e bambini, supera i confini delle età: «the audience for fantasy is really everybody of any age over ten, except those sad puritans who won't read fantasies»⁵⁶⁰. Il *fantasy*, infatti, non è primitivo, ma primario: «To conflate fantasy with immaturity is a rather sizable error. Rational yet non-intellectual, moral yet inexplicit, symbolic rather than allegorical, fantasy is not primitive, but primary»⁵⁶¹.

Proprio perché afferisce ad una tradizione popolare, nel modo in cui Frye intende il termine, il genere *fantasy* richiede, per essere letto e compreso, solo il minimo di esperienza letteraria. Inoltre, drammatizzando un viaggio interiore, ogni individuo dotato di un'interiorità può affrontare tale viaggio: eventuali riletture in età più avanzata permetteranno di compiere un viaggio diverso, in un'interiorità cambiata, con consapevolezza ed esperienza nuove, ma questo non toglie valore a nessuno dei viaggi compiuti precedentemente: «We read *Alice in Wonderland* or *The Wind in the Willows* first at eight, or earlier if they're read to us, and again at twelve, maybe, and again maybe every decade or so: and every time we read them we're a different person, yet each time, if we let them do it, they give us what is "appropriate to our age-group"»⁵⁶². Barbara J. Bucknall riconosce la stessa caratteristica nella saga di *Earthsea*:

She can be read, like Tolkien, by ten-year-olds and by adults. These stories are ageless because they deal with problems that confront us at any age. They are about attaining maturity and self-knowledge, a theme for which we are never too old. As long as we truly live we grow, and as long as we grow there is room for greater selfknowledge and for new dimensions of maturity⁵⁶³.

Già Tolkien aveva, infatti, fortemente avversato la pratica di considerare il *fantasy* come un genere peculiarmente destinato a bambini e ragazzi: «Let us not divide the human race into Eloi and Morlocks: pretty children [...] with their fairytales (carefully pruned), and dark Morlocks tending their machines. If fairy-story as a kind is worth

⁵⁶⁰ Interview with Paola Castagno, in U.K. Le Guin, *Annals of the Western Shore*, Library of America, New York, ed. elettronica.

⁵⁶¹ Ead., *Re-Reading Peter Rabbit*, in Ead., *Cheek by Jowl*, cit., p. 21.

⁵⁶² Ead., *The Young Adult in the YA*, in Ead., *Cheek by Jowl*, cit., p. 117.

⁵⁶³ B.J. Bucknall, *Ursula K. Le Guin*, Frederick Ungar, New York, 1981, p. 37.

reading at all it is worthy to be written for and read by adults»⁵⁶⁴. Esattamente come avviene per altri tipi di arte o tecnica, i bambini possono avere un'educazione in merito attraverso opere adattate alla loro età, ma, si chiede Tolkien, è davvero consigliabile? Gli esseri umani – i bambini sono esseri umani dopotutto – hanno bisogno di storie che permettano loro di crescere dentro: «it may be better for them to read some things, especially fairy-stories, that are beyond their measure rather than short of it. Their books like their clothes should allow for growth, and their books at any rate should encourage it»⁵⁶⁵.

A differenza della produzione fantascientifica in cui, nonostante siano ambientati nello stesso universo immaginativo, i diversi romanzi non sono articolati in una saga coerente e coesa, i sei volumi che compongono la produzione *fantasy* di Le Guin possono essere considerati come parti di un'unica, grande storia. Anche per questo i suoi personaggi crescono nel corso della narrazione, attraversando diverse fasi della vita e affrontando diversi ordini di problemi: «The notion that fantasy is only for the immature rises from an obstinate misunderstanding of both maturity and the imagination. So as my protagonists grew older, I trusted my younger readers to follow them or not, as and when they chose»⁵⁶⁶.

Le Guin riconosce, tuttavia, il fatto che la seconda trilogia (1990-2001), pubblicata a quasi un ventennio di distanza dalla prima, si differenzi in maniera considerevole dalla precedente, motivo per cui la stessa Le Guin propone di chiamare la propria opera, in termini plurali, *The Earthsea Trilogies*⁵⁶⁷. Nel 2018, pochi mesi prima della morte di Le Guin, Saga Press pubblica *The Books of Earthsea*, che raccoglie tutti i libri della saga in un unico volume e nel giusto ordine di lettura. Il volume contiene non solo i sei volumi di *Earthsea* corredati da nuovi saggi scritti dall'autrice per l'occasione, oltre all'importante saggio del 1993 *Earthsea Revisioned*, che affronta il tema della revisione del mito dell'eroe, ma anche due racconti scritti nel 1964 in cui l'autrice comincia ad esplorare per la prima volta *Earthsea*; «Here at last, for the first time, is Earthsea», scrive

⁵⁶⁴ J.R.R. Tolkien, *On Fairy-Stories*, cit., p. 58.

⁵⁶⁵ *Ibidem*.

⁵⁶⁶ U.K. Le Guin, *The Books of Earthsea (Introduction)*, Gollancz, London, 2018, ed elettronica.

⁵⁶⁷ «I think of the books not as a trilogy or a sextet, a series or a cycle, but simply as Earthsea. If we must have technicalities, and if fantasy must occur in threes, could we call it the Earthsea Trilogies, in the plural? That at least acknowledges the difference between the first three books and the last three», Ead., *The Other Wind (Afterword)*, cit., ed. elettronica.

Le Guin, «in English, all together in the right order. I'm most grateful to all the publishers and editors involved for working together to bring to being this unified edition, where people can see at last that it all really is one story»⁵⁶⁸.

Le Guin stessa, nel suo saggio *Dreams Must Explain Themselves* (1973)⁵⁶⁹, spiega come *Earthsea* non sia stata pianificata, ma scoperta nel proprio inconscio, inventata nel senso etimologico del termine⁵⁷⁰, una pratica in sintonia con il suo interesse per le filosofie orientali:

This attitude toward action, creation, is evidently a basic one, the same root from which the interest in the *I Ching* and Taoist philosophy evident in most of my books arises. The Taoist world is orderly, not chaotic, but its order is not one imposed by man or by a personal or humane deity. The true laws – ethical and aesthetic, as surely as scientific – are not imposed from above by any authority, but exist in things and are to be found – discovered. [...] Plans are likely to be made, if well made, inclusively; discoveries are made bit by bit. Planning negates time. Discovery is a temporal process. It may take years and years. People are still exploring Antarctica⁵⁷¹.

La storia della scoperta di *Earthsea* comincia nel 1964, quando Le Guin scrive un racconto dal titolo “The Word of Unbiding” riguardante un mago. L'incursione di Le Guin si concentra su un'isola, un'isola in mezzo a molte altre isole sconosciute⁵⁷². Il successivo racconto ambientato tra le isole di *Earthsea* espande la geografia e approfondisce alcune

⁵⁶⁸ *Ibidem*.

⁵⁶⁹ Ead., *Dreams Must Explain Themselves*, cit., pp. 41-51.

⁵⁷⁰ Le Guin fa esplicito riferimento al legame che unisce l'invenzione e la scoperta attraverso il linguaggio, come scrive in un saggio del 1981, *World-Making*: «To make something is to invent it, to discover it, to uncover it, like Michelangelo cutting away the marble that hid the statue. Perhaps we think less often of the proposition reversed, thus: To discover something is to make it. As Julius Caesar said, “The existence of Britain was uncertain, until I went there”. We can safely assume that the ancient Britons were perfectly certain of the existence of Britain, down to such details as where to go for the best woad. But, as Einstein said, it all depends on how you look at it, and as far as Rome, not Britain, is concerned, Caesar invented (invenire, “to come into, to come upon”) Britain. He made it be, for the rest of the world», Ead., *World-Making*, in *Dancing at the Edge of the World*, cit., p. 66.

⁵⁷¹ Ead., *Dreams Must Explain Themselves*, cit., p. 44.

⁵⁷² Scrive Le Guin: «I don't recall now whether the fact is made much of in the story, but it was perfectly clear in my mind that it took place on an island, one among many islands. I did not give much attention to the setting, as it was (as William would say) not relevant, and developed only such rules of magic as were germane to the very small point the very minor story made», *ibidem*.

leggi magiche⁵⁷³, in particolare la “legge dei nomi”, che dà anche titolo al racconto “The Rule of Names”⁵⁷⁴. A parte un racconto mai pubblicato scritto tra il 1965 e il 1966, Le Guin non esplora ulteriormente le proprie *Inner Lands* fino al 1967, quando Herman Shein, editore della casa editrice *Parnassus*, chiede a Le Guin di scrivere un libro destinato agli adolescenti, i cosiddetti *Young Adults*:

I thought about it. Slowly the idea sank in. Would writing for older kids be so different from just writing? Why? Despite what some adults seem to think, teenagers are fully human. And some of them read as intensely and keenly as if their life depended on it. Sometimes maybe it does. And fantasy – pure, old-fashioned fantasy, not mixed with science fiction – I liked the idea. All my life I’d been reading about wizards, dragons, magic spells...

Nonostante Le Guin non riconosca la categoria *young adult*⁵⁷⁵, l’assoluta libertà concessa dall’editore e la possibilità di scrivere, per la prima volta su invito, un libro *fantasy* si rivelano particolarmente stimolanti per Le Guin: «For some weeks or months I let my imagination go groping around in search of what was wanted, in the dark»⁵⁷⁶. La sua immaginazione la conduce ad attraversare le isole dell’arcipelago già intravisto nei racconti, e ad interessarsi alla magia lì espressa; come in altri generi da lei esplorati, la storia trova spazio nella mente dell’autrice attraverso delle domande, invece che essere costruita intorno a un messaggio stabilito:

⁵⁷³ «Soon after, I wrote a story, “The Rule of Names,” in which both the islands and the rules of magic were considerably more developed. This story was lighthearted (the other one was glum), and I had fun playing around a bit with the scenery, and with the old island ladies drinking rushwash tea, and so on. It was set on an island called Sattins, which I knew to be one of an outlying group east of the main archipelago. The main character, a dragon known first as Mr. Underhill and then, when his nature is revealed, by his true name Yevaud, came from a westerly isle called Pendor. I did not much bother with all the islands that I knew lay between Sattins and Pendor, and north and south of them. They weren’t involved», *ivi*, pp. 44-45.

⁵⁷⁴ Sembra significativo notare che il protagonista del racconto, con evidente omaggio all’opera di Tolkien, si chiama Mr. Hunderhill.

⁵⁷⁵ Le Guin è supportata, in questo, dalle pratiche editoriali inglesi, che la scrittrice oppone a quelle americane, dove il pregiudizio nei confronti della letteratura di immaginazione porta alla conseguente divisione, e gerarchizzazione, tra “libri veri” e “libri per bambini”: «The British seem not to believe publishers’ categorizations of “juvenile”, “teenage”, “young adult,” etc. so devoutly as we do. It’s interesting that, for instance, Andre Norton is often reviewed with complete respect by English papers, including The Times Literary Supplement. No pats, no sniggers, no put-downs. They seem to be aware that fantasy is the great age-equalizer; if it’s good when you’re twelve, it’s quite likely to be just as good, or better, when you’re thirty-six», *ivi*, p. 49.

⁵⁷⁶ *ivi*, p. 46.

Serious consideration of magic, and of writing for kids, combined to make me wonder about wizards. Wizards are usually elderly or ageless Gandalfs, quite rightly and archetypically. But what were they before they had white beards? How did they learn what is obviously an erudite and dangerous art? Are there colleges for young wizards? And so on⁵⁷⁷.

Il viaggio attraverso *Earthsea* è preceduto dalla costruzione del più appropriato degli strumenti per un'esploratrice, una mappa: «Its use to me was practical. A navigator needs a chart. As my characters sailed about, I needed to know how far apart the islands lay and in which direction one from another»⁵⁷⁸. Una volta concluso il lavoro di cartografia, Le Guin può liberamente esplorare insieme a Ged, il giovane mago, le diverse isole dell'arcipelago, ognuna, come i tanti pianeti che popolano l'universo del ciclo dell'Ecumene, con una propria popolazione, una propria cultura, una propria storia: «there was always an island or place I hadn't visited yet, and a story in it»⁵⁷⁹. Scrive Le Guin:

The poet Roethke said, "I learn by going where I have to go." It is a sentence that has meant a great deal to me. Sometimes it tells me that by going where it is necessary for us to go, by following our own path, we learn our way through the world. Sometimes it tells me that we can only learn our way through the world by just starting out and going⁵⁸⁰.

Plotz riconosce nella tecnica di Le Guin del *Knowing-by-visiting* l'ascendenza di Morris, di Tolkien e delle tradizioni folkloriche e medievali⁵⁸¹. Questa tradizione, tuttavia, si rivelerà scivolosa per Le Guin, «because it lays bare Le Guin's quarrel with herself as regards her own youthful debt to the racist and sexist legacy of European folklore»⁵⁸².

⁵⁷⁷ *Ibidem*.

⁵⁷⁸ Ead., *The Books of Earthsea (Introduction)*, cit., ed. elettronica.

⁵⁷⁹ *Ibidem*.

⁵⁸⁰ Ead., *The Other Wind (Forward)*, in *The Books of Earthsea*, cit., ed. elettronica.

⁵⁸¹ «There are those marvelous quests and journeys, central to Le Guin's restless, peripatetic way of knowing-by-visiting, which she inherits from William Morris, Tolkien, and a long line of medieval predecessors», J. Plotz, *Ursula Le Guin's Earthsea: My Reading*, Oxford University Press, Oxford, 2023, p. 38.

⁵⁸² *Ibidem*.

Sarà proprio attraverso la propria scrittura, e in particolare nel genere *fantasy*, il genere del viaggio interiore e simbolico, il genere che parla il linguaggio della notte, che Le Guin avrà modo di affrontare tale tradizione, di riconoscerla e di sovvertirla. D'altronde, come aveva scritto Yeats: «We make out of the quarrel with others, rhetoric, but of the quarrel with ourselves, poetry»⁵⁸³.

Le Guin non ha bisogno di avere controllo sulle proprie storie, si fida di loro, sa che sono parte di lei. Se si lascerà guidare, quelle storie la condurranno in luoghi che non avrebbe mai potuto immaginare da sola, luoghi che le permetteranno di crescervi dentro:

By “going where I have to go”, being willing to guess that there is such a place without knowing clearly how I am to get there, trusting to my story to take me there, I know I’ve gone farther than I could ever have gone if I’d fully known my goal and the way to it before I set out. I left room for luck and chance to come and aid me, room for my narrow plans and ideas to grow and include what I didn’t know when I set out⁵⁸⁴.

2. L’artista come *Trickster*

Il mondo creato da Le Guin, differentemente dai mondi creati nella sua produzione fantascientifica, non è locato nello spazio-tempo ordinario, in una galassia lontana o in un futuro lontano: «it is, like Middle Heart, a part of that universe called in fairy tales Once-upon-a-time»⁵⁸⁵. «Fantasy is the oldest form of literature», scrive Le Guin in *The Young Adult in the YA* (2004); inoltre, aggiunge, le storie che fanno maggiormente appello all’immaginazione lavorano a un livello profondo della mente, «beneath reason (therefore incomprehensible to rationalists), using symbol as poetry does to express what can’t be said directly, using imagery to express what can’t be perceived directly – using indirection to indicate the truthward direction»⁵⁸⁶.

Coerentemente con questo, all’interno della produzione di Le Guin, laddove la fantascienza drammatizza il viaggio nello spazio esterno – *The Outer Space* – e utilizza

⁵⁸³ W.B. Yeats, *Anima Hominis* in id., *Per Amica Silentia Lunae*, Macmillan, New York, 1918, p. 29.

⁵⁸⁴ U.K. Le Guin, *The Other Wind (Forward)*, in *The Books of Earthsea*, cit., ed. elettronica.

⁵⁸⁵ B. Attebery, *The Fantasy Tradition in American Literature*, cit., p. 166.

⁵⁸⁶ U.K. Le Guin, *The Young Adult in the YA*, cit., p. 119.

l'incontro con l'alterità per rivelare al soggetto qualcosa di sé stesso, attraverso la tecnica di straniamento e la speculazione scientifica; il *fantasy* si rivela il miglior genere per intraprendere un altro tipo di viaggio, un viaggio nell'inconscio, nelle *Inner Lands*, come rileva Susan Wood: «Earthsea, dragons and all, owes its power to the fact that Le Guin discovered her truths exactly as Jung discovered his – by making the journey to the Inner Lands»⁵⁸⁷. Scrive Le Guin a proposito di tale viaggio:

Fantasy is the medium best suited to a description of that journey, its perils and rewards. The events of a voyage into the unconscious are not describable in the language of rational daily life: only the symbolic language of the deeper psyche will fit them without trivializing them⁵⁸⁸.

Le parole di Le Guin sembrano echeggiare quelle dello stesso Tolkien nel famoso saggio *On Fairy-Stories* (1947)⁵⁸⁹:

The realm of fairy-story is wide and deep and high and filled with many things: all manner of beasts and birds are found there; shoreless seas and stars uncounted; beauty that is an enchantment, and an ever-present peril; both joy and sorrow as sharp as swords. In that realm a man may, perhaps, count himself fortunate to have wandered, but its very richness and strangeness tie the tongue of a traveller who would report them⁵⁹⁰.

Le Guin identifica questo mondo con l'inconscio collettivo, e si chiede: «How do you find your own private entrance to the collective unconscious?». La risposta di Le Guin è in sintonia con la teoria junghiana: «Well, the first step is often the most important, and Jung says that the first step is to turn around and follow your own shadow»⁵⁹¹.

Scrivendo non dell'inconscio, ma dall'inconscio, infatti, Le Guin non ha il pieno controllo delle proprie storie; sono i personaggi a guidarla: «I had little choice about the subject. Ged, who was always very strong-minded, always saying things that surprised

⁵⁸⁷ S. Wood. *Introduction*, in U.K. Le Guin, *The Language of the Night*, cit., p. 30.

⁵⁸⁸ U.K. Le Guin, *The Child and the Shadow*, cit., p. 61.

⁵⁸⁹ J.R.R. Tolkien, *On Fairy-stories*, Oxford University Press, Oxford, 1947.

⁵⁹⁰ Id., *On Fairy-stories* in V. Flieger, D.A. Anderson (eds.), *Tolkien on Fairy-Stories: Expanded Edition, with Commentary and Notes*, HarperCollins, London, 2008.

⁵⁹¹ U.K. Le Guin, *The Child and the Shadow*, cit., p. 59.

me and doing things he wasn't supposed to do, took over completely in this book»⁵⁹². Le Guin, infatti, come si è già avuto modo di osservare, considera l'opera letteraria come un processo da coltivare, non come un prodotto da confezionare. La mancanza di controllo, tuttavia, non implica una mancanza di responsabilità: «There's a difference between control and responsibility. Aesthetically and morally, I take full responsibility for what I write»⁵⁹³. Infatti, scrive Le Guin, non avendo un piano, non sapendo dove la storia la condurrà, la scrittrice può lasciare che fortuna e possibilità l'aiutino nel percorso: «I left room for luck and chance to come and aid me, room for my narrow plans and ideas to grow and include what I didn't know when I set out»⁵⁹⁴.

La teoria creativa della compostiera elaborata da Le Guin è coerente con la concezione di Jung secondo cui: «Personal causes have as much or as little to do with a work of art as the soil with the plant that springs from it»⁵⁹⁵. L'opera d'arte, in questo modo, rivela al suo autore sé stesso, la sua natura più intima e più irriflessa, inconscia e non riconosciuta, altra, ma potente e volitiva:

While his conscious mind stands amazed and empty before this phenomenon, he is overwhelmed by a flood of thoughts and images which he never intended to create and which his own will could never have brought into being. Yet in spite of himself he is forced to admit that it is his own self speaking, his own inner nature revealing itself and uttering things which he would never have entrusted to his tongue. [...] Here the artist is not identical with the process of creation; he is aware that he is subordinate to his work or stands outside it, as though he were a second person; or as though a person other than himself had fallen within the magic circle of an alien will⁵⁹⁶.

Sembra significativo mettere a confronto questo passo con quanto scritto da Le Guin in *Making Up Stories* (2013):

⁵⁹² Ead., *Dream Must Explain Themselves*, cit., pp. 50-51.

⁵⁹³ Ead., *The Farthest Shore*, in Ead., *The Books of Earthsea*, cit., ed. elettronica.

⁵⁹⁴ *Ibidem*.

⁵⁹⁵ C.G. Jung, *On the Relation of Analytical Psychology to Poetry*, cit., ed. elettronica. Spiega Jung: «The plant is not a mere product of the soil; it is a living, self-contained process which in essence has nothing to do with the character of the soil. In the same way, the meaning and individual quality of a work of art inhere within it and not in its extrinsic determinants. One might almost describe it as a living being that uses man only as a nutrient medium, employing his capacities according to its own laws and shaping itself to the fulfilment of its own creative purpose», *ibidem*.

⁵⁹⁶ *Ibidem*.

It can be useful to think of writing as gardening. You plant the seeds, but each plant will take its own way and shape. The gardener's in control, yes; but plants are living, willful things. Every story has to find its own way to the light. Your great tool as gardener is your imagination. [...] What's important when you start is simply this: you have a story you want to tell. A seedling that wants to grow. Something in your inner experience is forcing itself up towards the light. Attentively and carefully and patiently, you can encourage that, let it happen. Don't force it; trust it. Watch it, water it, let it grow⁵⁹⁷.

Nella teoria di Jung, tale volontà aliena può essere identificata nell'archetipo dell'ombra, il *trickster*⁵⁹⁸ delle mitologie dei nativi americani⁵⁹⁹; essa si presenta come una seconda personalità che agisce in maniera compensatoria o complementare nella sua relazione con la coscienza egoica⁶⁰⁰: «He is both subhuman and superhuman, a bestial and divine being, whose chief and most alarming characteristic is his unconsciousness»⁶⁰¹.

Nel saggio del 1974, *The Child and The Shadow*, Le Guin, aiutandosi con le suggestioni della fiaba di Hans Christian Andersen "The Shadow" (1847), ragiona sull'archetipo dell'ombra e sulla sua utilità: «The shadow is on the other side of our psyche, the dark brother of the conscious mind. It is Cain, Caliban, Frankenstein's

⁵⁹⁷ U.K. Le Guin, *Making Up Stories, Words Are My Matter*, cit., pp. 112-113.

⁵⁹⁸ Scrive Jung a proposito del *trickster*: «I have, I think, found a suitable designation for this character component when I called it the shadow. On the civilized level, it is regarded as a personal "gaffe," "slip," "faux pas," etc., which are then chalked up as defects of the conscious personality. We are no longer aware that in carnival customs and the like there are remnants of a collective shadow figure which prove that the personal shadow is in part descended from a numinous collective figure. This collective figure gradually breaks up under the impact of civilization, leaving traces in folklore which are difficult to recognize. But the main part of him gets personalized and is made an object of personal responsibility», C.G. Jung, *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*, Routledge, London, 2003, p. 168. E continua: «The trickster is a collective shadow figure, a summation of all the inferior traits of character in individuals. And since the individual shadow is never absent as a component of personality, the collective figure can construct itself out of it continually. Not always, of course, as a mythological figure, but, in consequence of the increasing repression and neglect of the original mythologems, as a corresponding projection on other social groups and nations», *ivi*, p. 177.

⁵⁹⁹ Per un'ampia trattazione dell'archetipo del *trickster*, cfr. *Id.*, *On the Psychology of the Trickster-Figure*, in *Id.*, *Four Archetypes*, cit., pp. 159-179.

⁶⁰⁰ Spiega Jung: «The conflict between the two dimensions of consciousness is simply an expression of the polaristic structure of the psyche, which like any other energetic system is dependent on the tension of opposites. [...] The unity of our psychic nature lies in the middle, just as the living unity of the waterfall appears in the dynamic connection between above and below», *ivi*, p. 176.

⁶⁰¹ *Ivi*, p. 169.

monster, Mr. Hyde. It is Vergil, who guided Dante through hell, Gilgamesh's friend Enkidu, Frodo's enemy Gollum [...] it is the serpent Lucifer»⁶⁰². L'ombra si trova sulla soglia tra la coscienza e la mente inconscia, e si manifesta nei sogni, come sorella, fratello, amico, bestia, mostro, nemico, guida: «It is all we don't want to, can't, admit into our conscious self, all the qualities and tendencies within us which have been repressed, denied, or not used»⁶⁰³. Non ammessa nella coscienza, l'ombra viene proiettata verso l'esterno, verso "gli altri": «There's nothing wrong with me – it's them. I'm not a monster, other people are monsters. All foreigners are evil. All communists are evil. All capitalists are evil. It was the cat that made me kick him, Mummy»⁶⁰⁴.

Come spiega Jung, nel bambino ego e ombra sono mal definiti, per questo Jung è principalmente interessato alla seconda metà della vita, spiega Le Guin, quando il confronto con un'ombra maturata per decenni diventa imprescindibile e imperativo. Le Guin, tuttavia, chiede di spostare l'attenzione anche su un'altra categoria, quella degli adolescenti: «The normal adolescent ceases to project so blithely as the little child did, [...]. The adolescent begins to take responsibility for his or her acts and feelings. And with the responsibility may come a terrible load of guilt»⁶⁰⁵. Spesso ad un adolescente la propria ombra appare, infatti, molto più oscura e malvagia di quanto non sia. L'unico modo di superare il senso di colpa e il paralizzante disgusto di sé stesso, in questa fase di crescita e confronto, è guardare davvero quell'ombra, riconoscerla come parte di sé: «The ugliest part, but not the weakest. For the shadow is the guide. The guide inward and out again; downward and up again; there, as Bilbo the Hobbit said, and back again. The guide of the journey of self-knowledge, to adulthood, to the light. "Lucifer" means the one who carries the light»⁶⁰⁶.

Poiché il *fantasy* utilizza il linguaggio dell'inconscio, dei simboli e degli archetipi, le sue storie non possono essere tradotte appieno in termini razionali, ma questo non significa che siano senza significato: «only a Logical Positivist, who also finds Beethoven's Ninth Symphony meaningless, would claim that they are therefore

⁶⁰² U.K. Le Guin, *The Child and the Shadow*, cit., p. 59.

⁶⁰³ *Ibidem*.

⁶⁰⁴ Ivi, p. 60.

⁶⁰⁵ Ivi, pp. 60-61.

⁶⁰⁶ Ivi, p. 61.

meaningless. They are profoundly meaningful, and usable – practical – in terms of ethics; of insight; of growth»⁶⁰⁷.

Il viaggio interiore drammatizzato nei romanzi, infatti, non è soltanto di natura psichica, ma anche morale, al punto che molti scrittori e lettori di *fantasy* sono convinti, lamenta Le Guin, che uno degli elementi fondamentali del genere sia il conflitto tra il bene e il male – “the Battle Between Good and Evil”: «this assumption permits the author to declare one side good and the other bad without further inquiry as to what makes a person or an action good or evil»⁶⁰⁸. Nei romanzi che seguono tale paradigma, scrive Le Guin in un altro saggio, l'autore o l'autrice ha abbandonato la guida per le *Inner Lands*, l'ombra che si cela alle sue spalle non riconosciuta: «In such fantasies I believe the author has tried to force reason to lead where reason cannot go, and has abandoned the faithful and frightening guide, the shadow. These are false fantasies, rationalized fantasies»⁶⁰⁹.

La fiaba di Andersen può essere utile per comprendere che riconoscere l'ombra non è qualcosa che pertiene alla sola responsabilità dei loro eroi e dei loro lettori, ma anche a quella degli scrittori stessi:

Reduced to the language of daylight, Andersen's story says that a man who will not confront and accept his shadow is a lost soul. It also says something specifically about itself, about art. It says that if you want to enter the House of Poetry, you have to enter it in the flesh, the solid, imperfect, unwieldy body, which has corns and colds and greeds and passions, the body that casts a shadow. It says that if the artist tries to ignore evil, he will never enter into the House of Light⁶¹⁰.

In questi romanzi eroi e cattivi sono ugualmente arroganti, competitivi, sconsiderati e sanguinari, spiega Le Guin, e così la battaglia continua finché il problema del male non viene risolto in un tumulto finale di violenza e una vittoria per la cosiddetta squadra del bene: «Unfortunately», scrive Le Guin in un altro saggio, «the pretended Battle Between (unquestioned) Good and (unexamined) Evil obscures instead of clarifying, serving as a mere excuse for violence – as brainless, useless, and base as aggressive war in the real

⁶⁰⁷ Ivi, p. 57.

⁶⁰⁸ Ead., *The Young Adult in the YA*, in Ead., *Cheek by Jowl*, cit., pp. 119-120.

⁶⁰⁹ Ead., *The Child and the Shadow*, cit., p. 63.

⁶¹⁰ Ivi, p. 57.

world»⁶¹¹. Ancora una volta Le Guin riconosce che la popolazione americana è particolarmente complice di questo meccanismo, perché singolarmente ossessionata dal conflitto, al punto da farne un paradigma di pensiero: «Americans think obsessively in terms of war and battle. The battle of life, the war between good and evil – these have always been suspect metaphors; in this time of ultimate weaponry they are actively dangerous. By glibly sanctioning violence as a solution, they prevent thought»⁶¹².

Le Guin non scrive di guerre e di battaglie⁶¹³; un lettore o una lettrice che cercasse questo, un'irriflessa battaglia tra ciò che è assolutamente giusto e ciò che è assolutamente sbagliato, resterebbe molto deluso dai mondi di Le Guin. Ma, suggerisce Le Guin, la metafora della battaglia non è l'unica opzione, quella della guerra per la risoluzione di un conflitto non l'unica scelta possibile; anzi, riflette, molti modi di fare la scelta giusta non includono l'omicidio o la violenza indiscriminata: «Fantasy is good at thinking about those other ways. Could we assume, for a change, that it does so?»⁶¹⁴.

Di cosa scrive allora Le Guin? La risposta la fornisce lei stessa: «It seems to me that what I write about – like most novelists – is people making mistakes and people – other people or the same people – trying to prevent or correct those mistakes while inevitably making more mistakes»⁶¹⁵. Scrive Sara J. Lindow:

Her male protagonists all react against stereotype. Ged in *A Wizard of Earthsea* (1968), Genly in *The Left Hand of Darkness* (1969), and Shevek in *The Dispossessed* (1974) are more interested in subduing their own inner demons than in heroic

⁶¹¹ Ead., *Assumptions about Fantasy*, cit., pp. 6-7.

⁶¹² Ead., *The Young Adult in the YA*, in Ead., *Cheek by Jowl*, cit., pp. 120-121.

⁶¹³ Nel 1987 Le Guin scrive un saggio, dal titolo *Conflict*, inserito nella raccolta *Dancing at the Edge of the World*, in cui affronta il problema dello stretto legame che sembra unire la narrazione e la metafora del conflitto: «From looking at manuals used in college writing courses, and from listening to participants in writing workshops, I gather that it is a generally received idea that a story is the relation of a conflict, that without conflict there is no plot, that narrative and conflict are inseparable». Per quanto nulla impedisca che all'interno di una storia vi sia l'elemento del conflitto, essa non può, afferma con forza Le Guin, essere ridotta a questo: «Existence as struggle, life as a battle, everything in terms of defeat and victory: Man versus Nature, Man versus Woman, Black versus White, Good versus Evil, God versus Devil – a sort of apartheid view of existence, and of literature. What a pitiful impoverishment of the complexity of both!». Nel saggio Le Guin porta l'esempio di *Romeo and Juliet*: «*Romeo and Juliet* is a story of the conflict between two families, and its plot involves the conflict of two individuals with those families. Is that all it involves? Isn't *Romeo and Juliet* about something else, and isn't it the something else that makes the otherwise trivial tale of a feud into a tragedy? I for one will be glad when this gladiatorial view of fiction has run its course», Ead., *Conflict*, in Ead., *Dancing at the Edge of the World*, cit., pp. 233-234.

⁶¹⁴ Ead., *Assumptions about Fantasy*, cit., p. 7.

⁶¹⁵ *Ibidem*.

derring-do. [...] From early on, Le Guin recognized that stereotypical heroes walked a path fraught with moral quicksand⁶¹⁶.

Per questo motivo: «Ultimately Le Guin's oeuvre is speculative work that revolves primarily around decision making rather than wizards warring on Misery Mountain or flashy phaser duels at Notokay Station, while nevertheless revealing human behavior "worth admiration"»⁶¹⁷.

Il viaggio morale che scrittore e lettore devono compiere è una prova che la coscienza, da sola, non può affrontare; per questo la narrativa realistica, specialmente per i lettori più giovani, non è adatta allo scopo: è difficile, spiega Le Guin, non rimanere invischiati nelle superficialità della coscienza collettiva⁶¹⁸ – il termine che Jung utilizza per parlare della mitologia sociale vicaria – nei moralismi semplicistici, nelle proiezioni di vario genere, per ritrovarsi, di nuovo, con il semplicismo dei buoni e dei cattivi, o con la banalizzazione secondo cui “c'è un po' di buono e un po' di cattivo in ognuno di noi”: «a dangerous banalization of the fact, which is that there is incredible potential for good and for evil in every one of us»⁶¹⁹. Oppure, continua, ci sono i *problem-books* – il problema della droga, il problema del divorzio, il problema del razzismo, delle gravidanze fuori dal matrimonio e così via: «as if evil were a problem, something that can be solved, that has an answer, like a problem in fifth grade arithmetic». Ironicamente, ad essere escapista è proprio questo porre il male come un problema invece di ciò che è realmente – nelle parole di Le Guin: il dolore, la sofferenza, gli sprechi, le perdite e le ingiustizie, subite o commesse, che si incontreranno nella la vita e che dovranno essere affrontate e poi ammesse, per poterci convivere, ma non subirle passivamente, per poter vivere. Sarebbe forse possibile, chiede Le Guin, scrivere letteratura realistica per ragazzi presentando il male per quello che è, un problema insolubile? «To give the child a picture of the gas chambers of Dachau, or the famines of India, or the cruelties of a psychotic

⁶¹⁶ S.J. Lindow, *Dancing the Tao*, cit., p. 2.

⁶¹⁷ *Ibidem*.

⁶¹⁸ Le Guin fa riferimento ad un termine specifico utilizzato da Jung per indicare quella che sembra essere la mitologia vicaria e sociale di cui parla Frye: «That is Jung's term for a kind of lowest common denominator of all the little egos added together, the mass mind, which consists of such things as cults, creeds, fads, fashions, status-seeking, conventions, received beliefs, advertising, popcult, all the isms, all the ideologies, all the hollow forms of communication and "togetherness" that lack real communion or real sharing. The ego, accepting these empty forms, becomes a member of the "lonely crowd"», U.K. Le Guin, *The Child and the Shadow*, cit., p. 58.

⁶¹⁹ *Ivi*, p. 65.

parent, and say, “Well, baby, this is how it is, what are you going to make of it?”»⁶²⁰. Ciò sarebbe decisamente immorale, sostiene Le Guin. Lo scrittore realistico, di fronte al male reale, si ritrova davanti a un bivio tra due strade cieche: «If you suggest that there is a “solution” to these monstrous facts, you are lying to the child. But to unload adult despair on to one too young to cope with it is itself a psychotic act»⁶²¹. L’arte immaginativa permette invece di parlare del male in modo mediato, con una certa distanza che permette di ragionare su fatti incomprensibili alla mente razionale, ma assolutamente reali e potenti: «Art frees us; and the art of words can take us beyond anything we can say in words»⁶²².

Il *fantasy*, discendente moderno di miti e leggende, è un genere più che adatto, se non il migliore, per esaminare la “differenza”, non il conflitto, tra bene e male, spiega Le Guin: esso non parla di ciò che è giusto o sbagliato in termini assoluti, ma indica ciò che può essere appropriato o meno in relazione al proprio mondo – *The Other World*: «There is no right way to act when you’re the hero or heroine of a fairy tale. There is no system of conduct, there are no standards [...] I mean, do good little girls usually push old ladies into baking ovens, and get rewarded for it?»⁶²³. Nel mondo della coscienza, in nessuna condizione potrebbe essere definito moralmente giusto ed eticamente virtuoso spingere una vecchia signora in un forno. Ma, nelle condizioni della fiaba, nel linguaggio degli archetipi, ciò può essere opportuno. Perché – spiega Le Guin con evidente riferimento a Jung – in questi termini, la strega non è una vecchia signora, né Gretel è una ragazzina. Entrambi sono fattori psichici:

Gretel is the archaic child-soul, innocent, defenseless; the witch is the archaic crone, the possessor and destroyer, the mother who feeds you cookies and who must be destroyed before she eats you like a cookie, so that you can grow up and be a mother too. And so on and so on. All explanations are partial. The archetype is inexhaustible⁶²⁴.

⁶²⁰ Ivi, p. 66.

⁶²¹ *Ibidem*.

⁶²² Ead., *A Message about Messages*, cit., p. 129.

⁶²³ Ead., *The Child and the Shadow*, cit., p. 61.

⁶²⁴ Ivi, p. 62.

I bambini comprendono tanto quanto gli adulti questo fatto, spesso con profondità e consapevolezza maggiore, perché la loro mente non è ancora stata riempita di mezze verità unilaterali e senza ombre o delle moralità convenzionali della coscienza collettiva. Quando l'ombra viene negata, tenuta nell'inconscio, non riconosciuta, scrive Jung:

The individual feels totally dependent on his environment and loses all capacity for introspection. In this way his code of ethics is replaced by a knowledge of what is permitted or forbidden or ordered. How, under these circumstances, can one expect a soldier to subject an order received from a superior to ethical scrutiny? He has not yet made the discovery that he might be capable of spontaneous ethical impulses, and of performing them – even when no one is looking⁶²⁵.

Al contrario, la strana e contorta moralità delle fiabe, spiega Le Guin, opera in questo modo:

Evil, then, appears in the fairy tale not as something diametrically opposed to good, but as inextricably involved with it, as in the yang-yin symbol. Neither is greater than the other, nor can human reason and virtue separate one from the other and choose between them. The hero or heroine is the one who sees what is appropriate to be done, because he or she sees the whole, which is greater than either evil or good. Their heroism is, in fact, their certainty. They do not act by rules; they simply know the way to go⁶²⁶.

Proprio per questo il *fantasy* insegna, ad adulti e bambini, che ciò che è giusto o sbagliato non è assoluto, che le scelte che gli esseri umani si ritrovano ad affrontare non trovano soluzione in risposte certe pronte all'uso, che l'eroe o l'eroina è tale proprio perché ha capito questo e, infine, che la differenza tra bene e male può essere sottile, e, soprattutto, mai semplice: «In an America where our reality may seem to have been degraded to posturing patriotism and self-righteous brutality, imaginative literature continues to question what heroism is, to examine the roots of power, and to offer moral alternatives. Imagination is the instrument of ethics»⁶²⁷. Se Stalin diceva che il poeta

⁶²⁵ C.G. Jung, *Four Archetypes*, cit., p. 174.

⁶²⁶ U.K. Le Guin, *The Child and the Shadow*, cit., p. 62.

⁶²⁷ Ead., *Assumptions about Fantasy*, cit., p. 7.

dovrebbe essere l'ingegnere delle anime umane, commenta Plotz, «Le Guin is the anti-engineer. Precise, evocative, and vivid as her writing is, we should think of it less as architecture than as road making: readers are not settled down by her writing, they are moved by it. Even her most polished books are open-ended and deliberately ragged»⁶²⁸.

Questo è possibile perché il *fantasy* non viene compreso attraverso la razionalizzazione del suo messaggio; dato che il *fantasy* parla nella lingua dell'inconscio all'inconscio, il suo messaggio non può essere estrapolato: «Is the story a box to hide an idea in, a fancy dress to make a naked idea look pretty, a candy coating to make a bitter idea easy to swallow?»⁶²⁹. I significati complessi di una storia o di un romanzo possono essere compresi solo attraverso la partecipazione al linguaggio della storia stessa secondo Le Guin; tradurli in un messaggio o ridurli a essere meri veicoli per idee li distorce, li tradisce e li distrugge: «This is because a work of art is understood not by the mind only, but by the emotions and by the body itself. [...] In fact, art itself is our language for expressing the understanding of the heart, the body, and the spirit»⁶³⁰. Come scrive anche Tolkien: «Faerie cannot be caught in a net of words; for it is one of its qualities to be indescribable, though not imperceptible. It has many ingredients, but analysis will not necessarily discover the secret of the whole»⁶³¹. La riflessione sul significato delle storie di immaginazione e sul loro possibile messaggio era già stata affrontata da George MacDonald nel 1893, nel suo saggio *The Fantastic Imagination*:

A genuine work of art must mean many things; the truer its art, the more things it will mean. If my drawing, on the other hand, is so far from being a work of art that it needs THIS IS A HORSE written under it, what can it matter that neither you nor your child should know what it means? It is there not so much to convey a meaning as to wake a meaning⁶³².

Ciò è utile a spiegare come, nonostante le simpatie di Le Guin per le teorie di Jung e la propria teoria del *fantasy* come il genere adatto a drammatizzare il viaggio

⁶²⁸ J. Plotz, *Ursula Le Guin's Earthsea*, cit., p. 7.

⁶²⁹ U.K. Le Guin, *A Message about Messages*, cit., p. 127.

⁶³⁰ Ivi, pp. 127-128.

⁶³¹ J.R.R. Tolkien, *On Fairy-Stories*, cit., p. 32.

⁶³² G. Macdonald, *The Fantastic Imagination*, in Id. *The Light Princess and Other Fairy Tales*, G.P. Putnam's Sons, New York, 1893, p. VII.

nell'inconscio, Le Guin rifiuti categoricamente la razionalizzazione del suo messaggio attraverso l'analisi psicologica:

The tendency to explain fantasy by extracting the fantastic from it and replacing it with the comprehensible reduces the radically unreal to the secondhand commonplace. [...] The purposive, utilitarian approach to fantasy, particularly folktale, of a Bruno Bettelheim or Robert Bly, and in general the "psychological" approach to fantasy, explaining each element of the story in terms of its archetype or unconscious source or educative use, is deeply regressive; it perceives literature as magic, it is a verbomancy⁶³³.

D'altronde, scrive lo stesso Jung: «All conscious psychic processes may well be causally explicable; but the creative act, being rooted in the immensity of the unconscious, will forever elude our attempts at understanding. It describes itself only in its manifestations; it can be guessed at, but never wholly grasped»⁶³⁴.

Il *fantasy* non è razionalmente spiegabile, né fattuale, ma è vero. I bambini lo sanno, come anche gli adulti; questi ultimi, afferma Le Guin, sanno che la verità del *fantasy* sfida, o addirittura minaccia, tutto ciò che è falso, tutto ciò che è fasullo, non necessario e banale nella vita che si sono lasciati costringere a vivere: «They are afraid of dragons, because they are afraid of freedom»⁶³⁵. Come scrive Plotz:

This is what the best speculative fiction does: changes the scale of the universe that surrounds us and hence shifts the grounds of what counts as regular, as normal. Le Guin's fantasy is a special case, though. It creates both a solid, tangible material world – and that crazy sensation of falling, the realization that all you thought and knew was only what you thought you knew⁶³⁶.

La libertà che è tutt'uno con la visione anarchica di Le Guin è saldamente intrecciata al concetto fondamentale di responsabilità: «I don't think we have any right to obedience.

⁶³³ U.K. Le Guin, *The Critics, the Monsters, and the Fantasists*, in Ead., *Cheek by Jowl*, cit., pp. 34-35.

⁶³⁴ C.G. Jung, *Psychology and Literature*, in Id., *Spirit in Man, Art and Literature*, cit., ed. elettronica.

⁶³⁵ U.K. Le Guin, *Why Are Americans Afraid of Dragons?*, cit., p. 40.

⁶³⁶ J. Plotz, *Ursula Le Guin's Earthsea*, cit., p. 16.

I think we have a responsibility to freedom»⁶³⁷, scrive Le Guin. Inoltre, rileva Plotz, la responsabilità nei confronti della libertà è a sua volta intrecciata con il concetto anarchico di solidarietà, di cui è fondamento: «her anarchist's vision of solidarity is predicated on responsibility. [...] She wants each person taking stock of what they themselves know, and what it makes them decide. "Only following orders" isn't a remotely conceivable alibi in her worldview»⁶³⁸. Le Guin invoca la solidarietà non come ideale caritativo o idealistico, ma come consapevolezza che la catena sociale permette all'essere umano di riconoscere e rispondere al dolore e al male che è parte della vita e che non può essere risolto come un problema matematico, ma va preso in carico⁶³⁹. Solidarietà vuol dire prendersi collettivamente cura gli uni degli altri, accettare il dolore, proprio e dell'altro, non come realtà da accettare passivamente, in solitudine, ma come fonte di legame⁶⁴⁰.

Per crescere come esseri umani, il compito dell'individuo è quello di diventare sé stesso, sviluppare un sé integrato, capace di fare scelte consapevoli, di riconoscere le proprie azioni luminose, così come l'ombra che getta alle sue spalle:

What we need to grow up is reality, the wholeness which exceeds human virtue and vice. We need knowledge; we need self-knowledge. We need to see ourselves and the shadows we cast. For we can face our own shadow; we can learn to control it and to be guided by it; so that when we grow into our strength and responsibility as adults

⁶³⁷ U.K. Le Guin, *Bryn Mawr Commencement Address*, in Ead., *Dancing at the Edge of the World*, cit., p. 197.

⁶³⁸ J. Plotz, *Ursula Le Guin's Earthsea*, cit., pp. 6-7.

⁶³⁹ Si potrebbe dire, in questo senso, che non troppo diversamente dalla prospettiva leopardiana, anche per Le Guin dal dolore che è irrimediabilmente parte dell'esistenza umana non si può fuggire attraverso nuove tecnologie, né attraverso la paura dell'altro: solo la solidarietà permette all'essere umano di creare una casa per l'essere umano. Sembra significativo riportare un passo di *The Dispossessed*, il romanzo in cui Le Guin costruisce una strana, da lei stessa definita ambigua, utopia anarchica: «"It exists", Shevek said, spreading out his hands. "It's real. I can call it a misunderstanding, but I can't pretend that it doesn't exist, or will ever cease to exist. Suffering is the condition on which we live. And when it comes, you know it. You know it as the truth. Of course it's right to cure diseases, to prevent hunger and injustice, as the social organism does. But no society can change the nature of existence. We can't prevent suffering. This pain and that pain, yes, but not Pain. A society can only relieve social suffering, unnecessary suffering. The rest remains. The root, the reality. All of us here are going to know grief; if we live fifty years, we'll have known pain for fifty years. And in the end we'll die. That's the condition we're born on. I'm afraid of life! There are times I – I am very frightened. Any happiness seems trivial. And yet, I wonder if it isn't all a misunderstanding – this grasping after happiness, this fear of pain... If instead of fearing it and running from it, one could . . . get through it, go beyond it. There is something beyond it. It's the self that suffers, and there's a place where the self – ceases. I don't know how to say it. But I believe that the reality – the truth that I recognize in suffering as I don't in comfort and happiness – that the reality of pain is not pain. If you can get through it. If you can endure it all the way"», U.K. Le Guin, *The Dispossessed*, cit., ed. elettronica.

⁶⁴⁰ Ead., *Myth and Archetype in Science Fiction*, cit., p. 74.

in society, we will be less inclined, perhaps, either to give up in despair or to deny what we see, when we must face the evil that is done in the world, and the injustices and grief and suffering that we all must bear, and the final shadow at the end of all⁶⁴¹.

3. Il linguaggio della creazione

The problem of Evil in Earthsea is pretty much what it is here: that people don't or won't recognise the evil they do. In the first book, Ged doesn't know who he is, because he doesn't recognise his own shadow, the shadow we all cast⁶⁴².

La prima trilogia si inserisce efficacemente nella tradizione del *fantasy* eroico, dell'archetipo dell'eroe e della *quest*, e il suo tema principale, individuato tra gli altri da Oleksandra Filonenko, è quello del "coming of age": «In the first one, Ged has his own quest to regain the unity of his soul. Later, as a magical figure, he helps the other characters to perform their quests in the second and the third parts, yet also pursues his own quests, which become more and more complicated»⁶⁴³. Come scrive Warren Rochelle, l'eroe rappresenta l'archetipo del sé e il suo viaggio e la sua ricerca rappresentano l'esperienza umana, in particolare le esperienze dell'individuo nel raggiungimento della maturità, l'attualizzazione del sé adulto⁶⁴⁴. Il mito dell'eroe, in questo modo, si rivela come la drammatizzazione del concetto junghiano di individuazione⁶⁴⁵, un processo di natura psicologica; infatti, spiega Rochelle: «Myths are, by Jung's definition, the "narrative elaboration of archetypal images". The mind becomes aware of the archetypal image and becomes engaged in mythmaking»⁶⁴⁶. Per questo

⁶⁴¹ Ead., *The Child and the Shadow*, cit., p. 66.

⁶⁴² Ead., *The Young Adult in the YA*, cit., p. 121.

⁶⁴³ O. Filonenko, *Magic, Witchcraft and Faërie*, in «Mythlore», n. 39, n. 2, 2021, p. 42.

⁶⁴⁴ «The hero is an archetype of the self, of separation – the self seeking separation and eventually full individuation. The hero's story, the monomyth, or the Hero and the Journey or Quest, thus reflects human experience – in particular the individual's experiences of attaining maturity or coming of age – the actualization of the adult self», W.G. Rochelle, *Communities of the Heart*, cit., p. 36.

⁶⁴⁵ Jung stesso fornisce una definizione minima per il termine: «In general, it is the process by which individual beings are formed and differentiated; in particular, it is the development of the psychological *individual* (q.v.) as a being distinct from the general, collective psychology. Individuation, therefore, is a process of *differentiation* (q.v.), having for its goal the development of the individual personality», C.G. Jung, *Psychological Types*, Princeton University Press, 1971, ed. elettronica.

⁶⁴⁶ W.G. Rochelle, *Communities of the Heart*, cit., p. 19.

motivo, continua Rochelle: «Every myth then has the “potential for revealing indirectly some unforeseen or neglected aspects of the human psyche”, and a mythology becomes a “mirror of the collective unconscious”»⁶⁴⁷. Il paradigma psicologico descritto da Jung non diventa, tuttavia, un modello statico per Le Guin: «Le Guin argues that the story is more than a model; rather it is a tool, “one of the basic tools invented by the mind for the purpose of gaining understanding”. Le Guin is not just telling “a tale or myth or parable”; she is using myth to tell stories of science fiction and fantasy»⁶⁴⁸.

La prima trilogia, come attesta Spivack, si rivela un grande successo editoriale, per quanto spesso etichettato come “children’s literature”: «in their integration and internalization of plot, setting, and character, they become deeper works of fiction than the category of children’s literature to which they belong. Actually more suitable for adolescents than for children, these three books rank thematically and stylistically with great works of adult fiction»⁶⁴⁹. Millicent Lenz, Brian Attebery, Charlotte Spivack, Barbara J. Bucknall e John Plotz⁶⁵⁰, per citare solo alcuni nomi, analizzano efficacemente la prima trilogia di *Earthsea*, il suo legame con il taoismo, la psicologia junghiana e l’antropologia culturale, ma ciò che è più interessante analizzare ai fini di questa tesi è il processo di revisione, innescato dalle riflessioni sul genere, cui Le Guin sottopone il mondo da lei creato nella seconda trilogia. La scrittura di *The Left Hand of Darkness* (1969) e la sua ricezione in ambito femminista, spesso polemica, stimolano infatti Le Guin ad intraprendere una personale *quest* conoscitiva che le permetta di prendere coscienza dei condizionamenti inconsci di una tradizione falsamente neutra e, nei fatti, patriarcale.

Sembra importante notare, in ogni caso, che anche la prima trilogia, per quanto convenzionale, contiene degli elementi di sovversione: «To some extent, I pushed against the limits. For example, I followed the intense conservatism of traditional fantasy in giving *Earthsea* a rigid social hierarchy of kings, lords, merchants, peasants, but I colored all the good guys brown or black. Only the villains were white»⁶⁵¹. In *Earthsea*

⁶⁴⁷ *Ibidem*.

⁶⁴⁸ Ivi, p. 42.

⁶⁴⁹ C. Spivack, *Ursula K. Le Guin*, cit., p. 26.

⁶⁵⁰ Cfr. M. Lenz, *Ursula K. Le Guin*, in P. Hunt, M. Lenz, *Alternative Worlds of Fantasy Literature*, Continuum, New York, 2001, pp. 42-83; B. Attebery, *The Fantasy Tradition in American Literature*, cit., pp. 162-186; C. Spivack, *Ursula K. Le Guin*, cit., pp. 26-43; B.J. Bucknall, *Ursula K. Le Guin*, cit., pp. 36-62; J. Plotz, *Ursula Le Guin’s Earthsea: My Reading*, Oxford University Press, Oxford, 2023, pp. 37-74.

⁶⁵¹ U.K. Le Guin, *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica.

Revisions (1993) la stessa Le Guin rivendica tale scelta come deliberatamente antirazzista: «I meant this as a strike against racial bigotry»⁶⁵². Col tempo, tuttavia, Le Guin riconosce che la scelta di un protagonista dalla pelle scura non solo destabilizzava lettori che, nel 1968, non erano ancora pronti a identificarsi con un protagonista di colore, ma andava anche a sovvertire la tradizione del genere letterario: «by making my hero dark-skinned, I was setting him outside the whole European heroic tradition, in which heroes are not only male but white. I was making him an Outsider, an Other – like a woman, like me»⁶⁵³. È interessante notare come, nonostante nel primo romanzo siano gli antagonisti ad essere bianchi, l'eroina del secondo, Tenar, sia bianca. Le Guin non sa spiegarne il motivo con certezza, ma, ipotizza: «I'd made the Kargish people white in the first book, and had to stick to it, but perhaps also I simply lacked the courage to make my heroine doubly Other»⁶⁵⁴.

Un altro aspetto che si discosta dalla tradizione del *fantasy* eroico riguarda la definizione dell'eroe: «the whole matter of what makes heroes and villains»⁶⁵⁵. Si è già avuto modo di notare, infatti, come gli eroi di Le Guin non siano i tradizionali eroi senza macchia e senza paura impegnati nella battaglia tra Bene e Male: «Right make might. Or does might make right? If war is the only game going, yes. Might makes right. Which is why I don't play war games»⁶⁵⁶. Non ci sono guerre in *Earthsea*. Niente soldati, niente eserciti, niente battaglie campali: «None of the militarism that came from the Arthurian saga and other sources and that by now, under the influence of fantasy war games, has become almost obligatory»⁶⁵⁷. L'avventura di Ged è una *quest* introspettiva che lo conduca a conoscere sé stesso e il proprio potere, a porsi delle domande sulle proprie azioni, sulle loro conseguenze, sul processo decisionale che deve essere consapevole: «Her heroes and heroines come onto the scene all primed up to act – and their first steps invariably lead them astray. Not because they are bad-natured or misguided, but because all unconsidered actions summon up shadows»⁶⁵⁸. Come spiega Ogion, l'ascetico primo maestro di Ged, il potere deve essere usato con responsabilità e consapevolezza:

⁶⁵² *Ibidem.*

⁶⁵³ *Ibidem.*

⁶⁵⁴ *Ibidem.*

⁶⁵⁵ Ead., *A Wizard of Earthsea (Forward)*, cit., ed. elettronica.

⁶⁵⁶ *Ibidem.*

⁶⁵⁷ *Ibidem.*

⁶⁵⁸ J. Plotz, *Ursula Le Guin's Earthsea*, cit., p. 53.

Ged, listen to me now. Have you never thought how danger must surround power as shadow does light? This sorcery is not a game we play for pleasure or praise. Think of this: that every word, every act of our Art is said and is done either for good, or for evil. Before you speak or do you must know the price that is to pay⁶⁵⁹.

Jameson rileva come la magia in *Earthsea* non sia un facile espediente narrativo posto al servizio di fini eterogenei a questa, come avviene in molti *fantasy* mediocri, ma si presenti come una riflessione sul potere umano in quanto tale, sulle sue capacità e sulle sue proprietà esistenziali: «a figure for the enlargement of human powers and their passage to the limit, their actualization of everything latent and virtual in the stunted human organism of the present. [...] a kind of figural mapping of the active and productive subjectivity in its non-alienated state»⁶⁶⁰. Lo stesso Jameson fa notare come, in questo tipo di *fantasy*, la forma narrativa più congeniale non sia quella che mette in azione la magia nella sua veste piena e matura ma, più appropriatamente, quella del *Bildungsroman*, «in which (like the hero of *The Wizard of Earthsea*) the novice gradually comes to witness and guide the awakening of this peculiar talent»⁶⁶¹. Elizabeth Cummins riassume efficacemente l'effetto che questo trattamento della magia ha sul lettore: «If the

⁶⁵⁹ U.K. Le Guin, *A Wizard of Earthsea*, in Ead., *The Books of Earthsea*, cit., ed. elettronica.

⁶⁶⁰ F. Jameson, *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, New York, 2005, p. 66. Jameson sostiene la sua riflessione facendo riferimento alla teoria di Feuerbach secondo cui la religione non deve essere vista solo in quanto inganno e manipolazione, ma anche e più propriamente, come la produttività e creatività umana proiettata e alienata in figure esterne all'essere umano, proprio come, si potrebbe dire sulla scorta di Frye, i personaggi mitici sono proiezioni del desiderio umano. In tal modo è possibile leggere la magia del *fantasy* come la possibilità di riflettere sul potere umano non alienato: «Feuerbach, indeed, completes the Enlightenment view of religion as superstition (and an ideological bulwark of tyranny) by asking the complementary question about the source of religion's attraction and power. The conventional wisdom (famously replicated by Marx) which posits it as a "haven in a heartless world" still carries with it the implication of sheer deception and manipulation. Feuerbach on the other hand had the ingenious idea of grasping religion as a projection: it is, he argued, a distorted vision of human productive powers, which has been exteriorized and reified into a force in its own right. Divine power, of which the various theologies are so many abstractions and elaborations, is in fact unalienated human creativity which has then been re-alienated into an image or a figural form. In it labor and productivity, including human intelligence and imagination, the "general intellect" of humanity, have been hypostatized and subsequently appropriated and exploited like any other human product. [...] which has immense implications for all cultural and superstructural analysis and not only that of religion. In our present context, indeed, it has immediate consequences for our reception of that fundamental motif of fantasy which is magic as such. If SF is the exploration of all the constraints thrown up by history itself – the web of counterfinalities and anti-dialectics which human production has itself produced – then fantasy is the other side of the coin and a celebration of human creative power and freedom which becomes idealistic only by virtue of the omission of precisely those material and historical constraints», *ivi*, pp. 65-66.

⁶⁶¹ *Ibidem*.

coming-of-age experience is thought of as a hero's quest, then the reader wrestles with a new aspect of the hero, the ability to know when not to act. Further, the reader has a new model to consider for the quest. It is not a single, adventurous journey but rather a lifelong journey from adolescence to old age through a series of changes»⁶⁶².

La magia in *Earthsea* è intrinsecamente legata al linguaggio, una forza invisibile che deriva dalla conoscenza dei veri nomi delle cose, *the true names*: «The gift for magic is empowered mainly by the use of the True Speech, the Language of the Making, in which the name of a thing is the thing»⁶⁶³, scrive Le Guin in *A Description of Earthsea*. Questo potere dà facoltà, a chi padroneggia il Vero Linguaggio, di causare reali cambiamenti nel mondo fenomenico e nel mondo spirituale: «The wizard's power of naming [...] symbolizes the power of language to make reality; it is a tool by which humans participate in, cooperate with, or control reality»⁶⁶⁴, scrive Cummins. Inoltre, è interessante rilevare, sulla scorta di Filonenko, che la relazione tra magia e linguaggio artistico è tradizionale: «Real-world magic has often been called art; moreover, in certain cases, it is enacted through art, and most frequently music. One of the greatest literary examples is Prospero's musical magic»⁶⁶⁵. Il fatto che Le Guin abbia una concezione linguistica della pratica della magia rende conto del fatto che la sua produzione *fantasy*, oltre a ragionare sul potere umano in senso lato, illumina alcune connessioni tra potere e linguaggio. In *Telling is Listening* (2004) Le Guin esprime e chiarifica questo concetto:

Sound, speech, creates its own, immediate, instantaneous space. [...] Creation is an act. Action takes energy. Sound is dynamic. Speech is dynamic – it is action. To act is to take power, to have power, to be powerful. [...] This is why utterance is magic. Words do have power. Names have power. Words are events, they do things, change things. They transform both speaker and hearer; they feed energy back and forth and amplify it. They feed understanding or emotion back and forth and amplify it⁶⁶⁶.

⁶⁶² E. Cummins, *Understanding Ursula K. Le Guin*, University of South Carolina Press, Columbia, 1993, p. 10.

⁶⁶³ U.K. Le Guin, *A Description of Earthsea*, in Ead. *The Books of Earthsea*, cit., ed. elettronica.

⁶⁶⁴ E. Cummins, *Understanding Ursula K. Le Guin*, University of South Carolina Press, Columbia, 1993, p. 11.

⁶⁶⁵ O. Filonenko, *Magic, Witchcraft, Faërie*, cit., p. 37.

⁶⁶⁶ U.K. Le Guin, *Telling is Listening*, in Ead., *The Wave in the Mind*, cit., p. 199.

Per quanto influenzata anche da tradizioni occidentali⁶⁶⁷, sembra significativo che un tale tipo di magia abbia note che provengono da oltreoceano, in particolare dalla tradizione dei nativi americani; in *The Anguish of Snails* (2003) Barre Toelken analizza le canzoni e le storie – i modelli di *performance* orale – nel folklore dei nativi americani. È difficile non notare le affinità tra alcune concezioni di queste popolazioni con il sistema magico inventato da Le Guin:

For Navajos, actually uttering words creates the reality of their world: Spoken or sung language is a creative act; hence, people avoid speaking of things they don't want to see appear in the world around them. [...] Spoken words, especially when enhanced or intensified by repetition, ritual structures, and musical phrases, are the principal means Navajos use to create a sense of order and harmony in the world they inhabit⁶⁶⁸.

Le Guin stessa, in *Dreams Must Explain Themselves* (1973), riconosce che il legame tra magia e arte della parola e, quindi, tra mago e narratore, è l'unica allegoria⁶⁶⁹

⁶⁶⁷ Scrive Millicent Lenz: «As T. A. Shippey has noted, the processes of magic in Earthsea depend on a concept prominent in early modern anthropology, the 'Rumpelstiltskin' theory that every person, place, or thing possesses a true name distinct from its name in ordinary human language; and that knowing the true name, the signifiant, gives the mage power over the thing itself, the signifié», M. Lenz, *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*, cit., p. 70.

⁶⁶⁸ B. Toelken, *The Anguish of Snails: Native American Folklore in the West*, Utah State University Press, Logan, 2003, p. 111. Il giovane protagonista di *A Wizard of Earthsea* si ritroverà proprio in una di queste situazioni di evocazione "involontaria": «But one day when the boy was seven years old, untaught and knowing nothing of the arts and powers that are in the world, he heard his aunt crying out words to a goat which had jumped up onto the thatch of a hut and would not come down: but it came jumping when she cried a certain rhyme to it. Next day herding the longhaired goats on the meadows of High Fall, Duny shouted to them the words he had heard, not knowing their use or meaning or what kind of words they were: Noth hierth malk man/hiolk han merth han! He yelled the rhyme aloud, and the goats came to him. They came very quickly, all of them together, not making any sound. They looked at him out of the dark slot in their yellow eyes. Duny laughed and shouted it out again, the rhyme that gave him power over the goats. They came closer, crowding and pushing round him. All at once he felt afraid of their thick, ridged horns and their strange eyes and their strange silence. He tried to get free of them and to run away. The goats ran with him keeping in a knot around him, and so they came charging down into the village at last, all the goats going huddled together as if a rope were pulled tight round them, and the boy in the midst of them weeping and bellowing. Villagers ran from their houses to swear at the goats and laugh at the boy», U.K. Le Guin, *A Wizard of Earthsea*, cit., ed. elettronica.

⁶⁶⁹ Le Guin, coerentemente con la propria pratica della scrittura come processo che si pone a metà strada tra il mondo inconscio e quello della coscienza, non ama le allegorie, a cui preferisce l'indeterminatezza del simbolo e la sua polisemica indeterminatezza. Il mago è l'artista, ma se il lettore trovasse altre allegorie, Le Guin preferirebbe non esserne informata: «If there are other allegories in it please don't tell me; I hate allegories. A is "really" B, and a hawk is "really" a handsaw-bah. Humbug. Any creation, primary or secondary, with any vitality to it, can "really" be a dozen mutually exclusive things at once, before breakfast», Ead., *Dreams Must Explain Themselves*, cit., p. 48.

di cui sia consapevole all'interno di *Earthsea*. Inoltre, è significativo che nella sua argomentazione ritorni la figura di Prospero evocata da Filonenko: «The trilogy is, in one aspect, about the artist. The artist as magician. The Trickster. Prospero. That is the only truly allegorical aspect it has of which I am conscious»⁶⁷⁰. Filonenko, tuttavia, rileva un'altra figura della letteratura inglese che influenza la costruzione del personaggio di Ged, quella del *Doctor Faustus*, nella versione di Christopher Marlowe: «We can see many elements of this type of the story about a learned black magician in Ged's story in the first trilogy. Most prominently elements of this story are present in A Wizard of Earthsea. Ged indeed begins his magical path as a Faustian figure, proud and eager to prove his magical power»⁶⁷¹.

Infatti, i pensieri di Ged sulla magia in un colloquio con il maestro Ogion evocano le famose parole faustiane sullo *status* semidivino di un mago:

He smiled, but Ged left dissatisfied. Press a mage for his secrets and he would always talk, like Ogion, about balance, and danger, and the dark. But surely a wizard, one who had gone past these childish tricks of illusion to the true arts of Summoning and Change, was powerful enough to do what he pleased, and balance the world as seemed best to him, and drive back darkness with his own light⁶⁷².

Come Faust, guidato dall'orgoglio e dall'arroganza – la sua *hybris* – Ged rilascia qualcosa di oscuro nel mondo – la propria ombra⁶⁷³ – per quanto non in modo deliberato come Faust, con conseguenze simili: il potere usato impropriamente e con incoscienza lo rende un uomo non libero, al servizio dell'oscurità⁶⁷⁴. Filonenko, inoltre, nota come, prima che appaia l'Ombra, Ged evochi la donna più bella della storia di *Earthsea* –

⁶⁷⁰ *Ibidem*.

⁶⁷¹ O. Filonenko, *Magic, Witchcraft, Faërie*, cit., p. 40.

⁶⁷² U.K. Le Guin, *A Wizard of Earthsea*, cit., ed. elettronica.

⁶⁷³ «The lump of shadow that clung to Ged, tearing at his flesh. It was like a black beast, the size of a young child, though it seemed to swell and shrink; and it had no head or face, only the four taloned paws with which it gripped and tore», *ibidem*.

⁶⁷⁴ È rivelatore il rimprovero che Ged riceve in tale situazione dall'arcimago di Roke: «You have great power inborn in you, and you used that power wrongly, to work a spell over which you had no control, not knowing how that spell affects the balance of light and dark, life and death, good and evil. And you were moved to do this by pride and by hate. Is it any wonder the result was ruin? You summoned a spirit from the dead, but with it came one of the Powers of unlife. Uncalled it came from a place where there are no names. Evil, it wills to work evil through you. The power you had to call it gives it power over you: you are connected. It is the shadow of your arrogance, the shadow of your ignorance, the shadow you cast. Has a shadow a name?», *ibidem*.

Elfarran – un motivo che richiama l’evocazione dello spirito di Elena di Troia⁶⁷⁵ da parte del Faust di Marlow prima di essere inghiottito dall’Inferno.

In un mondo sempre più dominato e abusato dall’essere umano, l’antropocene⁶⁷⁶, Le Guin mette a critica il rapporto che l’essere umano, inebriato dall’arroganza e dal proprio potere di modificare il mondo, intrattiene con quest’ultimo, un ambiente sempre più oggettificato e alienato e sempre meno la casa che l’essere umano può costruire all’interno della natura; scrive Cummins: «Le Guin’s *Earthsea* emphasizes the interdependency among all existing things, certainly an ongoing concern for this planet and its advanced technological societies which make holes in the ozone layer, create radioactive fallout, oil slicks, and endangered species»⁶⁷⁷.

Infatti, rileva ancora Cummins: «Le Guin’s common character, Ged, encounters situations where his magic spells (his use of language) can maintain, disturb, or right the balance»⁶⁷⁸. La *quest* di Ged sarà quella di riconoscere il proprio potere di modificare il mondo e il suo Equilibrio⁶⁷⁹, in senso positivo e negativo: «A wizard’s power of Changing and of Summoning can shake the balance of the world. It is dangerous, that power. It is most perilous. It must follow knowledge, and serve need»⁶⁸⁰, spiega uno dei maestri di Roke – la scuola per maghi di *Earthsea* – a Ged. «To light a candle is to cast a shadow» è la frase gnomica dal sapore medievale che racchiude questo messaggio. Quella di Ged è una *quest* che non prevede la vittoria del bene sul male, ma il raggiungimento di un’integrità, la possibilità di assumere la responsabilità delle proprie azioni e, quindi di essere libero:

⁶⁷⁵ La descrizione di Elfarran in *A Wizard of Earthsea*, poco prima che Ged la invochi con il suo incantesimo, illumina le somiglianze con il personaggio omerico: «“The Princess Elfarran was only a woman,” said Vetch, “and for her sake all Enlad was laid waste, and the Hero-Mage of Havnor died, and the island Soléa sank beneath the sea”», *ibidem*.

⁶⁷⁶ Secondo il premio nobel per la chimica Paul Crutzen, l’antropocene definisce l’epoca geologica in cui l’ambiente terrestre, inteso come l’insieme delle caratteristiche fisiche, chimiche e biologiche in cui si svolge ed evolve la vita, è fortemente condizionato a scala sia locale che globale dagli effetti dell’azione umana.

⁶⁷⁷ E. Cummins, *Understanding Ursula K. Le Guin*, cit., p. 11.

⁶⁷⁸ *Ibidem*.

⁶⁷⁹ Douglas Barbour sottolinea il fatto che il mondo immaginato da Le Guin e le sue leggi sono coerenti con la concezione taoista di Le Guin; l’equilibrio al cui mantenimento i maghi di *Earthsea* sono votati rappresenta, infatti, l’equivalente della Via del Tao: «*Earthsea’s* magic ‘Equilibrium’ is the *Earthsea* equivalent of the Way, the Tao, for upon this Equilibrium everything depends, as everything depends upon the Tao ... To use Equilibrium for selfish reasons is to break its deep laws: this is the lesson Ged must suffer so greatly to learn». D. Barbour, *On Ursula K. Le Guin’s A Wizard of Earthsea*, in «*Riverside Quarterly*», n. 6, 1974, p. 120.

⁶⁸⁰ U.K. Le Guin, *A Wizard of Earthsea*, cit., ed. elettronica.

Ged had neither lost nor won, but, naming the shadow of his death with his own name, had made himself whole: a man, who, knowing his whole true self, cannot be used or possessed by any power other than himself, and whose life therefore is lived for life's sake and never in the service of ruin or pain, or hatred, or the dark⁶⁸¹.

Dopo questa esperienza faustiana di “iniziazione discendente”⁶⁸², riconosciuta l'ombra come parte di sé, e assegnatele il proprio nome, Ged può cominciare la sua iniziazione ascendente, plasmata sul modello di Prospero: «Exactly at this moment, Le Guin seems to “switch codes” – from Faustian type of story to Prosperian (“This thing of darkness I / Acknowledge mine” – says Prospero in *The Tempest* before forgiving Caliban, who is Prospero's shadow figure)»⁶⁸³. Nei successivi due romanzi Ged potrà così assumere il ruolo di mistagogo e aiutare altri individui nei loro percorsi iniziatici⁶⁸⁴ e, infine, come Prospero perdere la propria magia e divenire una figura ai margini dell'azione: «He has done with doing. He goes home»⁶⁸⁵.

Se l'artista viene accumulato al *Trickster* in questi romanzi, non sembra fuori luogo immaginare che Le Guin veda, nella figura degli artisti e, in particolare, degli artisti della parola, una funzione legata alla società analoga a quella che l'ombra intrattiene con l'individuo: «the other side of our psyche, the dark brother of the conscious mind. [...]

⁶⁸¹ *Ibidem*.

⁶⁸² Scrive, infatti, Filonenko: «Marlowe's play serves as a medium for the formation of a story about a black magician or necromancer who uses a demon (or other demonized figure) as his familiar. This magician is an “empty magus” who does not perform the archetypal function of a male magical figure – the role of mystagogue who leads a hero through a rite of passage. Rather, he is led by a demonic being through a “reversed” rite of passage, which brings about not a glorification but a downfall of the hero. [...] The journey of the magician constitutes an important compositional element of this story, and at the end of the story, he often returns to the starting point. It is a “dynamic” version of the story about a learned magus. The plot develops through a series of episodes, which can be seen as a “descending initiation”», O. Filonenko, *Magic, Witchcraft, Faërie*, cit., p. 39.

⁶⁸³ *Ivi*, p. 41.

⁶⁸⁴ Spiega Filonenko: «in *The Tombs of Atuan*, Ged's role as the mystagogue who leads the heroine through her rite of passage is more pronounced. Like Prospero, who reveals to Miranda her true identity and arranges her successful return into the big world, Ged “acts as a catalyst to [Arha's] ability to understand a growing loss of faith in the teachings of her young life. Knowledge of the world and openness to new knowledge become essential to living and growing, while unquestioned, archaic faith recedes into the background for Arha/Tenar”. [...] In *The Farthest Shore*, Ged resumes his role of a mystagogue in the rite of passage for the future king Arren-Lebannen. Here parallels with Prospero's role are also quite visible: as Prospero arranges an ordeal, including a symbolic death, for Ferdinand to check his moral and masculine values, in the same way, Ged leads Arren from a reluctance to become king, through the “death” in the Dry Land, and finally to a full comprehension of the necessity of taking up the responsibility for the kingdom», *ivi*, p. 43.

⁶⁸⁵ *Ead.*, *The Farthest Shore*, cit., ed. elettronica.

The guide of the journey of self-knowledge, to adulthood, to the light»⁶⁸⁶. Come puntualizza Le Guin: «The trilogy is then, in this sense, about art, the creative experience, the creative process. There is always this circularity in fantasy. The snake devours its tail. Dreams must explain themselves»⁶⁸⁷.

Poste queste premesse, ciò in cui la prima trilogia di *Earthsea* si mostra perfettamente convenzionale, riconosce con autocritica la stessa Le Guin, è che l'eroe, per quanto osservato con occhi critici, fa esattamente ciò che ci si aspetterebbe da un uomo: «he uses his strength, wits, and courage to rise from humble beginnings to great fame and power, in a world where women are secondary, a man's world»⁶⁸⁸. Scrive Le Guin in *Earthsea Revisioned*:

When I began writing heroic fantasy, I knew what to write about. My father had told us stories from Homer before I could read, and all my life, I'd read and loved the hero-tales. That was my own tradition, those were my archetypes, that's where I was at home. Or so I thought until – in the enchanting phrase of my youth – sex reared its ugly head⁶⁸⁹.

4. Il «consumo metabolico» delle rappresentazioni

In the early trilogy, the imbalance of power between men and women, magicians and mundanes is recognized but little is done to change this except on a personal level. Her more recent trilogy, *Tehanu*, *Tales*, and *The Other Wind*, seems to be consciously re-mythologizing *Earthsea* in a way that balances feminine and masculine principles⁶⁹⁰.

Nel secondo volume della prima trilogia – *The Tombs od Atuan* (1971) – Le Guin decide di cambiare il genere del proprio protagonista e porre una ragazza al centro della

⁶⁸⁶ U.K. Le Guin, *The Child and the Shadow*, cit., pp. 59-61.

⁶⁸⁷ U.K. Le Guin, *Dreams Must Explain Themselves*, cit., p. 48.

⁶⁸⁸ Ead., *A Wizard of Earthsea (Forward)*, ed. elettronica.

⁶⁸⁹ Ead., *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica.

⁶⁹⁰ S.J. Lindow, *Dancing the Tao*, cit., p. 124.

scena, ma la sua storia, nota tra gli altri Perry Nodelman, si sviluppa in maniera inversa a quella di Ged⁶⁹¹:

Tenar must learn to define herself more in terms of others, Ged less; but, in both cases the others are men, which suggest that self-definition is a matter of seeing oneself connected to men if one is female, and separate from other men if one is male. [...] the climax of Ged's story comes when he rejects what the woman Serret offers; the climax of Tenar's story comes when she accepts the truth of what the man Ged offers⁶⁹².

Tenar è la suprema sacerdotessa di un oscuro culto femminile delle regioni orientali di *Earthsea*, le isole Kargad, devoto ad antichi poteri – *the Old Powers of the Earth, the Nameless Ones*. Questi poteri, evidenzia Nodelman, sono associati all'archetipo femminile junghiano: «they are irrational, passive, silent, and below consciousness, and their place is dark, labyrinthine, womblike»⁶⁹³.

Nella postfazione al romanzo scritta per la pubblicazione del 2018 *Le Guin* riassume alcuni assunti sulla magia presenti nella prima trilogia: «In the Archipelago, strong, active magic belongs almost entirely to men, witches being untrained and mistrusted; and the Old Powers are commonly described as misogynists describe women: obscure, dark, weak, and treacherous»⁶⁹⁴, oltre ad essere spesso associati alla pratica delle streghe. Un detto ricorrente in *Earthsea* è «*Weak as woman's magic, and there is another saying, Wicked as woman's magic*»⁶⁹⁵.

Rapita durante l'infanzia Tenar viene dispossessata del proprio nome, come della propria ideantità: rinominata Arha – “colei che è stata divorata” – Tenar perde qualsiasi senso di individualità quando viene designata nuova sacerdotessa; la suprema

⁶⁹¹ Scrive Nodelman: «Whereas Tenar is passively thrust into darkness against her will, Ged himself aggressively invites the darkness. Tenar remains in her caves and has her fate come to her, yet Ged travels the world and goes to meet his fate. As priestess, furthermore, Tenar has a role to fill that blots out and replaces her self; as wizard, Ged has a job to do that expresses and fulfills himself. Tenar's role separates her from others, and she begins to triumph when she learns to care more about them and their attitudes toward her; Ged's job puts him in competition with others, and he begins to triumph when he learns to care less about them and their attitudes toward him» P. Nodelman, *Reinventing the Past: Gender in Ursula K. Le Guin's Tehanu and the Earthsea 'Trilogy'*, in «Children's Literature», n. 23, n. 1, 1995, p. 187.

⁶⁹² *Ibidem*. Per questo motivo, scrive Nodelman, nella prima trilogia «Le Guin preserves and passes on conventional ideas about how both females and femaleness weaken male power», *ivi*, p. 192.

⁶⁹³ *Ivi*, p. 184.

⁶⁹⁴ U.K. Le Guin, *The Tombs of Atuan (foreward)*, in Ead., *The Books of Earthsea*, cit., ed. elettronica.

⁶⁹⁵ Ead., *A Wizard of Earthsea*, cit., ed. elettronica.

sacerdotessa del culto, infatti – «the nameless one, the Priestess Ever Reborn» – vive in una dimensione senza tempo di reincarnazione ciclica. Tenar rappresenta un ideale, un simbolo a cui non è concesso cambiare o esprimersi, un oggetto che non è mai soggetto, che può solo riflettere lo sguardo dell'altro⁶⁹⁶. Per questo motivo, Tenar riceve un potere che la ingabbia:

Arha/Tenar is their priestess, the greatest of all priestesses, whom the Godking himself is supposed to obey: But what is her realm? A prison in the desert. Women guarded by eunuchs. Ancient tombstones, a half-ruined temple, an empty throne. A fearful underground labyrinth where prisoners are left to die of starvation and thirst, where only she can walk the maze, where light must never come. She rules a dark, empty, useless realm⁶⁹⁷.

Nodelman sottolinea il fatto che mentre Ged perde parte del suo potere quando rilascia la sua ombra nel mondo per poi trionfare attraverso un riassorbimento di quel potere – un'integrazione che gli dà il diritto di acquisire maggiore potere e di usarlo; Tenar trionfa nel momento in cui rinuncia al potere di cui era schiava – una liberazione che le permette di diventare ordinaria: «male maturity represents the freedom to wield power, female maturity a regressive acceptance of dependency and lack of power»⁶⁹⁸. Le Guin riconosce di aver dato possibilità diverse ai propri personaggi: «The word power has two different meanings. There is power to: strength, gift, skill, art, the mastery of a craft, the authority of knowledge. And there is power over: rule, dominion, supremacy, might, mastery of slaves, authority over others. Ged was offered both kinds of power. Tenar was offered only one»⁶⁹⁹. Scegliendo un personaggio femminile, una categoria cui nella maggior parte delle società non viene dato molto potere, Le Guin reputa coerente e plausibile inserire la propria eroina in una situazione che metta in discussione la natura e

⁶⁹⁶ «At the death of the One Priestess of the Tombs of Atuan, the ceremonies of burial and purification are completed within one month by the moon's calendar. After this certain of the Priestesses and Wardens of the Place of the Tombs go forth across the desert, among the towns and villages of Atuan, seeking and asking. They seek the girl-child who was born on the night of the Priestess's death. [...] If it reaches the age of five years unblemished, then it is known that the body of the child is indeed the new body of the Priestess who died. [...] And at the year's end she is taken to the Hall of the Throne and her name is given back to those who are her Masters, the Nameless Ones: for she is the nameless one, the Priestess Ever Reborn»», Ead., *The Tombs of Atuan*, cit., ed. elettronica.

⁶⁹⁷ *Ibidem*.

⁶⁹⁸ P. Nodelman, *Reinventing the Past*, cit., p. 186.

⁶⁹⁹ U.K. Le Guin, *The Tombs of Atuan (Forward)*, cit., ed. elettronica.

il valore del potere stesso, invece di inseguirlo. Il *fantasy* eroico, infatti, discendente di un mondo arcaico e gerarchico, dalla struttura piramidale, prevede che gli ordini vengano dati dall'alto: «this is the world of *power over*, in which women have always been ranked low»⁷⁰⁰. In un mondo del genere, spiega Le Guin, porre una ragazza al centro della storia poteva essere plausibile, ciò che non era possibile, allora, era dare a Tenar la stessa libertà di Ged. Neanche in un *fantasy*? È la domanda che si pone Le Guin e che potrebbero porsi i lettori e, soprattutto, le lettrici. La risposta di Le Guin è risolutamente negativa:

No. Because to me, fantasy isn't wishful thinking, but a way of reflecting, and reflecting on reality. After all, even in a democracy, in the second decade of the twenty-first century, after forty years of feminist striving, the reality is that we live in a top-down power structure that was shaped by, and is still dominated by, men. Back in 1969, that reality seemed almost unshakable⁷⁰¹.

Nodelman riconosce come i destini dei due giovani riflettano le concezioni tradizionali di femminilità e mascolinità. La vita rinchiusa di Tenar nelle caverne può rappresentare, infatti, una forma estrema del ruolo che dovrà eventualmente svolgere come moglie e governante, mentre il rilascio dell'ombra da parte di Ged una forma estrema del *machismo* che deve esprimere come maschio ed eroe. In un certo senso, entrambi sperimentano e rifiutano versioni estreme dei ruoli che li attendono a causa del loro genere, ma, puntualizza Nodelman: «the roles both Tenar and Ged fill after theoretically learning to balance the extreme are less androgynous than surprisingly traditional feminine and masculine ones»⁷⁰². Inoltre, nel romanzo vengono istituite connessioni tradizionali tra femminilità e ricettività, silenzio, oscurità, tatto ed emozione; e tra maschilità e autorità, parola, luce, vista e ragione. Il sistema magico riflette questo binarismo:

Traditionally, the ability to speak, to name and have the name you give accepted, is a pure form of mastery, the strongest evidence of authority – like God's originary speech that simultaneously gives a name to light and produces it, or like Adam's naming of the beasts. Such authority is also, traditionally, male. It is then not

⁷⁰⁰ *Ibidem.*

⁷⁰¹ *Ibidem.*

⁷⁰² P. Nodelman, *Reinventing the Past*, cit., p. 188.

unrelated to conceptions of gender that the female order of Atuan considers the reading of words as “one of the black arts”, or that Tenar’s world is dark and silent except for Ged’s words, or that Ged carries light and has the power of naming⁷⁰³.

Gli Antichi Poteri della Terra avevano costituito un grande pericolo per Ged nel primo romanzo: solo rinunciando a tali poteri, più che malvagi, selvaggi e indomabili, Ged può compiere la sua missione e diventare un grande mago. Posto che tali poteri sono associati all’archetipo femminile, non stupisce se l’insegnamento della magia alla scuola per maghi di Roke sia riservato ad allievi maschi⁷⁰⁴. Tutti i maghi, inoltre, per esercitare il proprio potere, devono essere celibi. Come riconosce Le Guin in *Earthsea Revisioned*, il celibato associato all’eroe è un elemento tradizionale nella narrativa occidentale:

This is of course traditional in the hero-tale: the hero may get a pro forma bride as a final reward, but from Samson and Delilah to Merlin and Nimue to the war stories of our century, sexuality in the hero is shown not as prowess but as weakness. Strength lies in abstinence – the avoidance of women and the replacement of sexuality by nonsexual male bonding. The establishment of manhood in heroic terms involves the absolute devaluation of women. The woman’s touch, in any sense, threatens that heroic masculinity⁷⁰⁵.

Oleksandra Filonenko analizza il sistema magico di *Earthsea*, riconducendolo ad alcune concezioni culturalmente radicate riguardanti la magia. La cultura immaginata da Le Guin in *Earthsea* è influenzata, infatti, da un’altra tradizione del mondo reale, che vede nella magia una pratica intellettuale legata al linguaggio – la conoscenza delle formule magiche: «a peculiarly Western tradition to perceive, talk about and even name magical phenomena. In this tradition, magic as a particular and highly intellectualized practice used to be dominated by men while females had for long been associated with unlearned and demonized witchcraft»⁷⁰⁶.

⁷⁰³ Ivi, p. 189.

⁷⁰⁴ «Village witches, though they might know many spells and charms and some of the great songs, were never trained in the High Arts or the principles of magery. No woman was so trained. Wizardry was a man’s work, a man’s skill; magic was made by men. There had never been a woman mage. Though some few had called themselves wizard or sorceress, their power had been untrained, strength without art or knowledge, half frivolous, half dangerous», U.K. Le Guin, *Tehanu*, cit., ed. elettronica.

⁷⁰⁵ Ead. *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica.

⁷⁰⁶ O. Filonenko, *Magic, Witchcraft, Faërie*, cit., p. 28.

Questo tipo di tradizione presenta i maghi come appartenenti ad un ordine dalle caratteristiche monastiche: «Besides rigorous scholarship, this mode of magicity often demands initiation and secrecy, abstinence from and even hostility to the common (female) practices of witchcraft, as well as, self-discipline, self-denial and (sometimes) piety»⁷⁰⁷. La controparte femminile di questa tradizione vede nella magia femminile qualcosa di sporco, oscuro, spesso malvagio: «Witchcraft, on the other hand, does not normally demand much learning; however, practitioners are expected to have an inborn or acquired ability to work magic. In the context of Western culture, witchcraft has predominantly been a female practice and, until recently, stigmatized as demonic»⁷⁰⁸.

Filonenko rileva con accuratezza come Le Guin appaia intrappolata in questa tradizione durante la stesura della prima trilogia di *Earthsea*: «Male magic, based on the knowledge of an ancient language, is taught at the school of Roke, and demands not only special abilities but also considerable intellectual input. Female magic is considered weak, unlearned, and even unnatural»⁷⁰⁹. Laddove a un uomo è richiesta l'astinenza sessuale, inoltre, le streghe non rinunciano alla propria sessualità per poter praticare le arti magiche di base: «Witches, who almost universally went on working magic without giving up their sexuality, were described by celibate men as temptresses, unclean, defiling, essentially wicked»⁷¹⁰.

La distinzione tra l'arte magica – *Art magic* – insegnata alla scuola per maghi e l'arte di base – *base craft* – praticata da streghe e stregoni prevede anche una distinzione sociale relativa ai praticanti della magia: «Art magic is practiced predominantly at courts of lords of Earthsea, while sorcery and witchery are in great demand by the common folk»⁷¹¹; una dicotomia «which puts the bearer of magical power either in a central (mages

⁷⁰⁷ Ivi, p. 32.

⁷⁰⁸ Ivi, p. 33.

⁷⁰⁹ Ivi, p. 35.

⁷¹⁰ U.K. Le Guin, *A Description of Earthsea*, in Ead. *The Books of Earthsea*, cit., ed. elettronica. Questo si legge a proposito delle streghe in *A Wizard of Earthsea*: «the witch of Ten Alders was no black sorceress, nor did she ever meddle with the high arts or traffic with Old Powers; but being an ignorant woman among ignorant folk, she often used her crafts to foolish and dubious ends. She knew nothing of the Balance and the Pattern which the true wizard knows and serves, and which keep him from using his spells unless real need demands. She had a spell for every circumstance, and was forever weaving charms. Much of her lore was mere rubbish and humbug, nor did she know the true spells from the false. She knew many curses, and was better at causing sickness, perhaps, than at curing it. Like any village witch she could brew up a love-potion, but there were other, uglier brews she made to serve men's jealousy and hate. Such practices, however, she kept from her young prentice, and as far as she was able she taught him honest craft», Ead., *A Wizard of Earthsea*, cit., ed. elettronica.

⁷¹¹ O. Filonenko, *Magic, Witchcraft, Faërie*, cit., p. 36.

of Roke and wizards serving island communities) or a marginalized/stigmatized position (witches)»⁷¹².

Questa polarizzazione sociale dei praticanti della magia – e, quindi, anche degli artisti – sarà importante nella revisione di *Earthsea*, perché riflette la distinzione tra mito e leggenda popolare esaminata da Frye: nella seconda trilogia, infatti, il lettore viene messo a conoscenza del fatto che accanto alla storia ufficiale e ai suoi miti, riconosciuti dalla popolazione di *Earthsea* come parte di un patrimonio culturale comune e accettato, esistono leggende e storie tramandate, spesso segretamente, spesso a livello locale, non conosciute dalla maggioranza della popolazione di *Earthsea*:

I couldn't write the last Earthsea novel until I'd been to islands and times that I hadn't yet explored. Storytellers' stories, like scientific theories, are explorations, excursions into the tremendous gap between almost knowing and knowing. Bridges thrown out, as a spider throws herself on her first long anchoring thread, not certain where it will land her yet trusting it to do so. [...] not only did I have to find out what was going on now, but I had to go back in time to find out what had gone wrong, and when, and how. Why had the wise teaching of the Balance been getting increasingly out of balance?⁷¹³.

Dopo la scrittura di *Tehanu*, il primo libro della seconda trilogia, Le Guin sente il bisogno di scavare a fondo nella storia di *Earthsea*; qualcosa, nell'arcipelago e nel mondo reale, era cambiato. Per Le Guin «The way one does research into nonexistent history is to tell the story and find out what happened»; il risultato di questo lavoro porterà alla scrittura di *Tales from Earthsea* (2001) e *The Other Wind* (2001). Ancora una volta, per poter avviare il processo creativo, Le Guin ricorre a delle domande:

Time had passed there as well as here. Things had changed. I had to go find out what had happened since Lebannen was crowned. Who had been named Archmage? What had become of the child Tehanu? These questions opened up larger ones – about who could and couldn't work magic, about the afterlife, about the dragons – things the four books didn't explain, things I wanted to know, unfinished business⁷¹⁴.

⁷¹² Ivi, p. 31.

⁷¹³ U.K. Le Guin, *Tales from Earthsea (Afterword)*, cit., ed. elettronica.

⁷¹⁴ Ead., *The Books of Earthsea (Introduction)*, cit., ed. elettronica.

Per fare questo la mitologia di *Earthsea* non può essere affidabile, non in un tempo in cui, nelle parole di Le Guin: «what everybody knows is true turns out to be what some people used to think»⁷¹⁵. Per questo Le Guin ha bisogno di fare ricerche nella storia di *Earthsea*, non nel suo sistema mitologico, ineluttabilmente legato a questioni di credenza:

People who live immersed in the ceaseless present tense of electronic media may have no interest in the past, letting mythology replace history, as pre-literate peoples did. But as I grew up with the un-rearrangeable, implacable durability of print, my education gave me the sense of the past that perceives the present as only the bright restless surface of an ocean. So, paradoxical as it may seem, I didn't want a mythology of my mythical world, but the history of it – the facts of the fiction, its time depths. Which of course meant, yet more paradoxically, that I had to make it up. To grope, blunder, see if it worked.

Le Guin sembra indicare lo stesso meccanismo secondo cui mitologia e leggende popolari – scrittura sacra (o nazionale) e secolare – sono espressioni sociali diverse della stessa cosa, espressioni di memorie, desideri e paure, di valori comuni differenti perché afferenti a classi sociali che hanno visioni ed esperienze differenti del mondo. La coscienza di questo fatto permette di comprendere che se alcune di queste storie assumono valore di verità all'interno di una società, questo è dovuto al fatto che tale società riceve quelle storie in quanto materia di fede, o di *doxa*, e che altre storie, altre voci, possono rivelare l'incantesimo del luogo comune e spezzarlo: «Stories become true because people believe them: the divine right of kings, for instance», scrive Plotz, «Then something happens to crack common sense – maybe a new fact in the world, maybe a new story – and a formerly captivating picture slips, letting reality peer in through the crack. Le Guin has a weather-eye for just such slips and cracks»⁷¹⁶. Nella seconda *Earthsea*, Le Guin invita i suoi lettori a riconoscere i miti che intrappolano l'individuo e la società, descrivendo un mondo in cui proprio tali illusioni vengono progressivamente

⁷¹⁵ Ead., *Tales from Earthsea (forward)*, cit., ed. elettronica.

⁷¹⁶ J. Plotz, *Ursula Le Guin's Earthsea*, cit., p. 5. Con la figura dell'immagine che intrappola Plotz fa riferimento a una frase di Ludwig Wittgenstein che descrive ciò che accade quando una fantasia si spaccia per semplice realtà: «A picture held us captive. And we could not get outside it, for it lay in our language and language seemed to repeat it to us inexorably».

a cadere: «Seeing imaginary chains unlocked in an imaginary land may be the best guide to unlocking the real ones in our actual world»⁷¹⁷.

Se la mitologia di *Earthsea* è espressione dei valori di una società patriarcale, scavando nella sua storia – «the facts of the fiction, its time depths»⁷¹⁸ – e dando voce a storie dimenticate, silenziate, attraverso *Tales from Earthsea* (2001), Le Guin mostra al lettore che anche ciò che viene presentato come verità indiscussa e granitica può rivelarsi essere una *fiction*: «Le Guin’s fiction’s great virtue is that it trains a spotlight on all the things that we do make up, and then treat as if they were real as rocks»⁷¹⁹. In altre parole, sintetizza efficacemente Plotz:

She is interested in the flesh that we add to the world’s bones, the ways we put together our own impressions and the stories we have been told all our lives, the things we accept simply because those around us are persuaded they are true (according to Friedrich Nietzsche, “truths are illusions which we have forgotten are illusions”)⁷²⁰.

Il *fantasy* parla della realtà perché la realtà stessa è una questione dell’immaginazione: la storia cambia a seconda della posizione di chi la racconta, insegna Genly Ai in *The Left Hand of Darkness*. Ogni racconto è situato e parziale; se Ged può guardare *Earthsea* dall’alto, da una posizione riconosciuta e di privilegio, Tenar e i protagonisti dei racconti dovranno guardare quella stessa terra dal basso, con lo sguardo degli ultimi, degli indifesi, di chi non ha potere:

By the time I wrote this book I needed to look at heroics from outside and underneath, from the point of view of the people who are not included. The ones who can’t do magic. The ones who don’t have shining staffs or swords. Women, kids, the poor, the old, the powerless. Unheroes, ordinary people – my people. I didn’t want to change *Earthsea*, but I needed to see what *Earthsea* looked like to us⁷²¹.

⁷¹⁷ *Ibidem*.

⁷¹⁸ U.K. Le Guin, *Tales from Earthsea (Afterword)*, cit., ed. elettronica.

⁷¹⁹ J. Plotz, *Ursula Le Guin’s Earthsea*, cit., p. 35.

⁷²⁰ Ivi, pp. 67-68.

⁷²¹ U.K. Le Guin, *Tehanu (Forward)*, cit., ed. elettronica.

Durante la stesura della prima trilogia, Le Guin insegue un ideale che riceve da uno dei suoi riferimenti letterari: l'artista androgino teorizzato da Virginia Woolf in *A Room of One's Own* (1929). Scrive infatti Le Guin: «For many decades, it had been held that [...] to write as a woman or as a man would politicize the work and so invalidate its universality. Art was to transcend gender. This idea [...] is what Virginia Woolf said was the condition of the greatest artists' minds»⁷²². Per quanto Le Guin non rinneghi tale ideale, descrivendolo come «a demanding, a valid, a permanent ideal»⁷²³, alla fine degli anni Sessanta è costretta a confrontarsi con una realtà ben diversa: «the fact was that the men in charge of criticism, the colleges, and the society had produced male definitions of both art and gender. And these definitions were set above question. The standards themselves were gendered»⁷²⁴. Le Guin assiste, con sgomento⁷²⁵, alla crisi del soggetto maschio universale e logocentrico: «The artist who was above gender had been exposed as a man hiding in a raincoat»⁷²⁶. Eppure, sottolinea Rosi Braidotti, tale crisi si accompagna alla consapevolezza che il “femminile” è il “punto cieco” di tutti i processi testuali e teorici della tradizione occidentale e che le voci delle donne sono sepolte sotto quella di qualcun altro, quella dell'uomo⁷²⁷. Prendere coscienza di questo condizionamento culturale apre, dunque, alla possibilità di dar voce a coloro che da questo

⁷²² Ead., *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica.

⁷²³ *Ibidem*.

⁷²⁴ *Ibidem*.

⁷²⁵ Perdendo fede nella propria tradizione, perché riconosciuta come falsamente universale, falsamente propria, Le Guin si trova, infatti, in difficoltà, fino a sentirsi una straniera a casa propria, dispossessata della casa in cui pensava di abitare: «If you refuse to ride, you have to stumble along on your own two feet; if you try to speak your own wisdom, you lose that wonderful fluency. You feel like a foreigner in your own country, amazed and troubled by things you see, not sure of the way, not able to speak with authority», *ibidem*.

⁷²⁶ *Ibidem*.

⁷²⁷ Per comprendere il concetto è utile far riferimento alle parole della stessa Braidotti: «The feminism of sexual difference argues that women have borne, both materially and symbolically, the costs of the masculine privilege for autonomous self-definition: they have been physically and symbolically dispossessed of a place from whence to speak. This has far-reaching implications: phallogocentric logic is embedded in language, which is the fundamental political structure and symbolic system or myth in our societies». R. Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York, 2011, p. 97. E ancora: «The masculine qua human is taken as the “norm” and the feminine qua other is seen as marking the “difference”. The corollary of this definition is that the burden of sexual difference falls upon women, marking them off as the second sex, or the structural “other,” whereas men are marked by the imperative of carrying the universal. The symbolic division of labor between the sexes, which the term gender helps to explain, is the system set up by phallogocentrism, which is the inner logic of patriarchy. In other words, this system is neither necessary, as in historically inevitable, nor is it rational, as in conceptually necessary. It simply has come to be as the powerful foundation of a system in which we are all constructed as either men or women by certain symbolic, semiotic, and material conditions», *ivi*, p. 143.

tipo di soggettività sono stati silenziati, in particolare le donne: «the crisis that spells the death of the logocentric subject opens up the condition of possibility for the expression of female subjectivity»⁷²⁸. Lo spazio di espressione delle donne si determina nella distinzione tra il concetto di “Una Donna”, in quanto istituzione o rappresentazione modellata dallo sguardo maschile, e le donne in quanto soggetti⁷²⁹, siti di esperienza materiale e autentica⁷³⁰:

This distinction opens up a space for a feminist repossession or redefinition of subjectivity, which amounts no less than to a change of civilization, of genealogy, of a sense of history. Feminist countergenealogies are the inroads to a new symbolic system by women. As Irigaray put it: “It is not a matter of changing specific items within a horizon already defined as “our common humanity,” but rather of changing the horizon itself”⁷³¹.

Le Guin, attraverso la scrittura della seconda trilogia, mette in atto quello che Rosi Braidotti, che riprende il termine da Irigaray, chiama “consumo metabolico” delle forme tradizionali di rappresentazione del soggetto:

⁷²⁸ Ivi, p. 94.

⁷²⁹ Per comprendere questo concetto è utile affidarsi ancora alle parole di Braidotti: «the starting point for feminist redefinitions of female subjectivity is paradoxical: it is a new form of materialism that nonetheless inherits the corporeal materiality of the poststructuralists and thus places emphasis on the embodied and therefore sexually differentiated structure of the speaking subject. In feminist theory one speaks as a woman, although the subject “woman” is not a monolithic essence defined once and for all, but rather the site of multiple, complex, and potentially contradictory sets of experience, defined by overlapping variables», R. Braidotti, *Embodiement, Sexual Difference, and the Nomadic Subject*, in «Hypatia», n. 8, n. 1, 1993, p. 7.

⁷³⁰ Questo concetto può essere compreso attraverso la nozione elaborata da Adrienne Rich e denominata “The Politics of Location”. Un altro concetto utile è elaborato, invece, da Donna Haraway, quello di “Situated Knowledges”. Braidotti riassume efficacemente entrambi i concetti: «The politics of location means that the thinking, the theoretical process, is not abstract, universalized, objective, and detached, but rather that it is situated in the contingency of one’s experience and as such it is a necessarily partial exercise. In other words, one’s intellectual vision is not a disembodied mental activity; rather, it is closely connected to one’s place of enunciation, i.e., where one is actually speaking from. [...] This is no relativism, but rather a topological approach to discourse where positionality is crucial. The feminist defense of “situated knowledges”, to quote Donna Haraway (1988), clashes with the abstract generality of the classical patriarchal subject. What is at stake is not the specific as opposed to the universal, but rather two radically different ways of conceiving the possibility of legitimating theoretical remarks. For feminist theory the only consistent way of making general theoretical points is to be aware that one is actually located somewhere specific», Ead., *The Subject in Feminism*, in «Hypatia», n. 6, n. 2, 1991, p. 160.

⁷³¹ Ead., *Nomadic Subjects*, cit., p. 105.

Metabolic consumption attacks the stock of cumulated images and concepts of the subject, such as they have been codified by the culture, from within. Women and other critical theorists need to repossess the multilayered structure of their subjectivity as the site or historic sedimentation of meanings and representations that must be worked through⁷³².

In questo modo, Le Guin mette in atto un processo che consuma il vecchio per generare il novo: «the metabolic consumption of the old in order to engender the new»⁷³³.

Per fare questo Le Guin deve portare la storia nei territori senza tempo dell'epica, e dare a quest'ultima profondità temporale. Il passaggio dall'epica alla storia e, quindi, al romanzo, è ben documentato da Mike Cadden in *Ursula Le Guin Beyond Genre* (2005)⁷³⁴: «We can sing of “Tenar of the Ring” from the first series, but we are given Goha, farmwife and mother, to consider in the second. This isn't myth; it's history – told now and through the eyes of the novelist, the anthropologist, and the historian»⁷³⁵. In questo modo, rileva ancora Cadden, la seconda trilogia espande la serie in due direzioni: «the horizontal axis of time is extended into the past and present, and the vertical axis of character and place is made rich and complicated»⁷³⁶.

5. La revisione del mito dell'eroe

Le Guin non può guardare *Earthsea* con gli occhi del suo personaggio femminile, fino a *Tehanu* (1990). Nelle tombe lo sguardo è quello di Tenar, ma ciò con cui si confronta è il mondo dell'altro, della donna come altro, il mondo visto con gli occhi di

⁷³²Ivi, p. 68.

⁷³³*Ibidem*.

⁷³⁴M. Cadden, *Ursula K. Le Guin Beyond Genre: Fiction for Children and Adults*, Routledge, New York, 2005, pp. 79-113, in particolare, cfr. pp. 79-91. Scrive Cadden: «A most interesting shift from the first book in the second trilogy to *Tales from Earthsea* is the presentation of the text – as a whole and as individual stories—from a new perspective by genre. The foreword introduces the voice of history to the series, history outside of epic. Le Guin tells us that “in order to understand current events, [she] needed to do some historical research, to spend some time in the Archives of the Archipelago”. From this point onward, we are to understand that the overriding authority of this collection is not the epic storyteller around the campfire but the historian who is researching the stories in the library», ivi, p. 89.

⁷³⁵Ivi, p. 90.

⁷³⁶Ivi, p. 112.

una bambina americana⁷³⁷. La sua storia in *The Tombs of Atuan* termina con la sua liberazione da questo mondo separato, privato e sottratto alla vista, ma dominato dal potere maschile⁷³⁸, per entrare nel mondo pubblico dominato, ancora, dagli uomini:

In Atuan, Tenar lived in a world apart, a tiny desert community of women and eunuchs; she knew nothing beyond it. This setting was in part a metaphor of the “innocence” long instituted as the value of a girl, her “virtue” (the word deriving from “vir,” “man”; her worth to men being her only worth). That book and that innocence ended as she entered the “great world” of men and their doings⁷³⁹.

Come scrive Eileen Donaldson: «Le Guin describes the feminine time to which Earthsea women are relegated as severely limiting. She suggests that women require access to masculine, linear time if they are to contribute to living, public reality». Ma questo, scopre con il tempo Le Guin, non è sufficiente; riconosce, infatti, che la soluzione offerta da quel romanzo è semplicistica e inefficace perché il semplice accesso allo spazio pubblico non sfida sufficientemente la cultura patriarcale: «In the later novels her female protagonists gain access to an alternative feminine time and the agency they acquire while

⁷³⁷ Scrive Le Guin: «The central character of *The Tombs of Atuan* is female, the point of view is hers. But Tenar is just coming out of adolescence, not yet fully a woman. I had had no problem in 1970 writing out of my own experience of what it is to be a girl-child, an adolescent girl. What I couldn't do then, and hadn't yet done in 1990, was write a fully mature woman at the center of a novel», U.K. Le Guin, *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica.

⁷³⁸ Non solo Tenar viene liberata da quel mondo labirintico, oscuro e uterino, il simbolo di una femminilità divoratrice e separata, altra, oscura, ma quello stesso mondo viene distrutto da un improvviso terremoto: «The earth of the valley rippled and bucked; a kind of wave ran up the hillside, and a huge crack opened among the Tombstones, gaping on the blackness underneath, oozing dust like grey smoke. The stones that still stood upright toppled into it and were swallowed. Then with a crash that seemed to echo off the sky itself, the raw black lips of the crack closed together; and the hills shook once, and grew still». Ead., *The Tombs of Atuan*, cit., ed. elettronica. Le Guin si interroga, con risultati significativi per la riflessione, sulle ragioni che l'hanno spinta a dare un tale destino alle Tombe di Atuan: «Tenar's character and the events of the story came from deep within me, so deep that the subterranean and labyrinthine imagery, and a certain volcanic quality, are hardly to be wondered at. But the darkness, the cruelty, the vengefulness . . . After all, I could have just let them go free – why did I destroy the whole Place of the Tombs with an earthquake? It's a kind of huge suicide, the Nameless Ones annihilating their temple in a vast spasm of rage. Maybe it was the whole primitive, hateful idea of the feminine as dark, blind, weak, and evil that I saw shaking itself to pieces, imploding, crumbling into wreckage on a desert ground. And I rejoiced to see it fall. I still do», Ead., *The Tombs of Atuan (Afterword)*, cit., ed. elettronica. L'immagine è supportata dal fatto che per quanto definite da immagini archetipiche femminili, le sacerdotesse del culto sono devote a un Dio maschio, *the God-King*, onorato in un trono vuoto, un padre-padrone assente ma tremendamente influente nella loro vita: «instead of the fertile chaos that bears life, this 'womb' is tangled, meaningless, empty and infertile» E. Donaldson, *Accessing the Other Wind*, cit., p. 44.

⁷³⁹ Ead., *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica.

away from patrilinear reality enables them to challenge the masculinist culture of Earthsea on their return to linear time»⁷⁴⁰.

Per vedere il mondo con gli occhi di Tenar, una Tenar più matura, Le Guin deve imparare a guardare il mondo con i propri occhi e a partire dalla propria esperienza. Se per l'eroe maschile, infatti, esiste una tradizione da seguire, una mitologia, le donne sono state escluse da tale tradizione⁷⁴¹; l'esperienza delle donne non è ancora stata raccontata, non da parte loro⁷⁴²:

I knew Tenar's story needed to be told [...]. So right after finishing the third book, I began the fourth one. But – though I knew Tenar had not stayed with Ogion but had gone off and married a farmer and lived an ordinary, unmagical life – I didn't know why. The story got stuck. I couldn't go on. It took years of living my own ordinary life, and a great deal of learning how to think about such things, mostly from other

⁷⁴⁰ E. Donaldson, *Accessing the Other Wind*, cit., p. 41. Questo ripensamento da parte di Le Guin è importante perché dà conto dell'evoluzione del pensiero di Le Guin attraverso la scrittura dei romanzi.

⁷⁴¹ Scrive Le Guin in proposito: «I was a reader who read, loved, and learned from the books my culture provided me; and they were almost entirely about what men did. The women in them were seen in relation to men, essentially having no existence unrelated to male existence. I knew what men did, in books, and how one wrote about them. But when it came to what women did, or how to write about it, all I had to call on was my own experiences – uncertified, unapproved by the great Consensus of Criticism, lacking the imprimatur of the Canon of Literature, piping up solo against the universally dominant and almost unison chorus of the voices of men talking about men», U.K. Le Guin, *The Books of Earthsea (Introduction)*, cit., ed. elettronica.

⁷⁴² Nel processo, inoltre, anche Ged ottiene la possibilità di cambiare. Poiché il *fantasy* è intrinsecamente creativo, Le Guin può immaginare un modello maschile diverso, tradendo, in qualche modo, le aspettative dei lettori – alla fine della prima trilogia, infatti, nell'atto di sconfiggere un male mortale per l'intera Earthsea, Ged perde i propri poteri, la propria magia, il proprio status – ma, in tal modo, ampliandole: «Some readers who identified with Ged as a male power figure thought I'd betrayed and degraded him in some sort of feminist spasm of revenge. So far as I know, I had no spasms and didn't betray Ged. Quite the opposite, I think. In Tehanu he can become, finally, fully a man. He is no longer the servant of his power», Ead., *Tehanu (Afterword)*, cit., ed. elettronica. Vale la pena leggere ciò che Le Guin scrive a tal proposito in *Earthsea Revisioned*: «well, he has indeed lost his job. That's something we punish men for very cruelly. And when your job is being a hero, to lose it means you must indeed be weak and wicked. In Tehanu, Ged's virtues are no longer the traditional male heroic ones: power as domination over others, unassailable strength, and the generosity of the rich. Traditional masculinists don't want heroism revised and unrewarded. They don't want to find it among housewives and elderly goatherds. And they really don't want their hero fooling around with grown women», Ead., *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica. Il nuovo ruolo di Ged nella seconda trilogia è ben individuato da Nodelman: «Ged comes to represent a new kind of maleness divested of its traditional authority; he happily takes a hand in washing the dishes, whereas Tenar's son reveals a retrogressive machismo in his refusal to do so. Not incidentally, Ged must also rediscover his sexuality, and we hear how he finally in middle age loses his virginity to Tenar, paradoxically free to express his biological maleness now that he has been divested of his male power. Earlier, he represented a separation of power from sexuality that allowed male authority by denying the significance of its maleness; now he represents a separation of sexuality from machismo that redefines maleness by separating it from the need for authority», P. Nodelman, *Reinventing the Past*, cit., p. 199.

women, before I could understand why Tenar did what she did and who she was at the end of it. Then at last I could write Tehanu⁷⁴³.

Se all'altezza di *The Tombs of Athuan* (1972) Le Guin «was too caught in the tradition of heroic male fantasy to be able to figure out what would happen to a woman in a Tolkien world»⁷⁴⁴; se non era per lei possibile immaginare il posto di Tenar in un mondo in cui solo ciò che fanno gli uomini ha valore, perché intrappolata in una tradizione – l'epica⁷⁴⁵ – intrinsecamente maschile, dopo aver lottato con gli “angeli della coscienza femminista”⁷⁴⁶, Le Guin può rendersi conto del fatto che il mito dell'eroe è parte del sistema del privilegio maschile, un incantesimo da cui lei stessa era inconsciamente dominata, ma anche del fatto che, trattandosi di un mito, un'idea, esso può essere riesaminato, re-visionato, cambiato⁷⁴⁷: «The fourth book, Tehanu, takes up where the trilogy left off: in the same hierarchic, male-dominated society, but now, instead of using the pseudo-genderless male viewpoint of the heroic tradition, the world is seen through a woman's eyes»⁷⁴⁸.

Per quanto il processo di demistificazione dell'ideale patriarcale intrinseco alle avventure dell'eroe risulti doloroso, Le Guin, coerente con l'invito posto anche ai lettori,

⁷⁴³ U.K. Le Guin, *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica. Un altro passaggio, scritto per l'introduzione di *The Books of Earthsea*, risulta interessante per testimoniare il debito di Le Guin nei confronti del movimento femminista: «an increasing sense of something missing in my own writing, which I could not identify, had begun to paralyze my storytelling ability. Without the feminist writers and thinkers of the 1970s and '80s, I don't know if I ever could have identified this absence as the absence of women at the center», Ead., *The Books of Earthsea (Introduction)*, cit., ed. elettronica.

⁷⁴⁴ M. Tax, *In the Year of Harry Potter; Enter the Dragon*, in «The Nation», January 2002 (<https://www.thenation.com/article/archive/year-harry-potter-enter-dragon/>).

⁷⁴⁵ La prima trilogia di *Earthsea* è, infatti, identificata come afferente al genere epico: «Some have noted the epic quality of the *Earthsea* series, usually comparing it to Tolkien's epic adventures in Middle Earth. George Slusser called the first three books a “genuine epic vision” and the “purest epic fantasy”. David Rees observes that the deeds of characters “have an epic quality”. It's easy to assign the first trilogy to the category “epic” as its presentation of history and its chronology in the story form, as well as its narrative voice, are quite in line with the oral and mythic pattern of the great man's life story seen within a people's tradition», M. Cadden, *Ursula K. Le Guin Beyond Genre*, cit., p. 86.

⁷⁴⁶ Scrive Le Guin: «Women readers were asking how come all the wise guys on the Isle of the Wise were guys. The artist who was above gender had been exposed as a man hiding in a raincoat. No serious writer could, or can, go on pretending to be genderless. I couldn't continue my hero-tale until I had, as woman and artist, wrestled with the angels of the feminist consciousness. It took me a long time to get their blessing. From 1972 on, I knew there should be a fourth book of *Earthsea*, but it was sixteen years before I could write it», U.K. Le Guin, *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica.

⁷⁴⁷ Le Guin stessa descrive questa presa di coscienza in *Earthsea Revisioned*: «I lived under the spell, the curse. Most of us did – most of do – most of the time. The myth of man alone, or alone with his God, at the center, on the top, is a very old, very powerful myth. It rules us still. But thanks to the revisioning of gender called feminism, we can see the myth as a myth: a construct, which may be changed; an idea, which may be rethought, made more true, more honest», *ibidem*.

⁷⁴⁸ *Ibidem*.

decide di seguire la sua guida, la sua ombra, fino in fondo; e quando, attraverso gli occhi di Tenar, viene messa di fronte al male reale, alle ingiustizie e alle sofferenze celate dal privilegio, non volta loro le spalle, ma le affronta, le riconosce e comincia il suo lento lavoro di decostruzione e ricostruzione: «In my lifetime as a writer, I have lived through a revolution, a great and ongoing revolution. When the world turns over, you can't go on thinking upside down. What was innocence is now irresponsibility. Visions must be re-visioned»⁷⁴⁹. D'altronde, sottolinea, *Once-Upon-a-Time* non è la terra dei fatti: «A world in which men are seen as independently real and women are seen only as non-men is not a fantasy kingdom. It is every army. It's Washington, DC, and the Tokyo Stock Exchange. It's the corporate boardroom and the executive suite and the board of regents. It's the canon of English Literature. It's our politics»⁷⁵⁰. Riconosciuto questo fatto, la narrazione non può riportarlo acriticamente, non una narrazione *fantasy*: «Authority is male. It is a fact. My fantasy dutifully reported the fact. But is that all a fantasy does – report facts?»⁷⁵¹. L'immaginazione, quando libera, lavora a partire dal desiderio, non della necessità.

Con il termine di *Re-Vision* Le Guin fa espressamente riferimento al concetto di revisione teorizzato da Adrienne Rich in *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision* (1972)⁷⁵²; nelle parole della stessa Rich:

Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for woman, is more than a search for identity: it is part of her refusal of the self-destructiveness of male-dominated society. A radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to how we live, how we have been living, how we have

⁷⁴⁹ *Ibidem*.

⁷⁵⁰ *Ibidem*. Può essere interessante espandere il concetto con le parole della stessa Le Guin: «A world in which men are seen as independently real and women are seen only as non-men is not a fantasy kingdom. It is every army. It's Washington, DC, and the Tokyo Stock Exchange. It's the corporate boardroom and the executive suite and the board of regents. It's the canon of English Literature. It's our politics. It's the world I lived in when I wrote the first three books of Earthsea. I lived under the spell, the curse. Most of us did – most of do – most of the time. The myth of man alone, or alone with his God, at the center, on the top, is a very old, very powerful myth. It rules us still », *Ibidem*.

⁷⁵¹ *Ibidem*.

⁷⁵² A. Rich, *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, in «College English», Oct., n. 34, N. 1, 1972, pp. 18-30.

been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us; and how we can begin to see – and therefore live – afresh.

Come suggerisce Plotz, nella prima trilogia di *Earthsea* dominano tre leggi inviolabili: che il potere della magia consiste nell'arte di padroneggiare i veri nomi dell'Antico Linguaggio della Creazione; che c'è un'inimicizia perpetua tra umani ingannevoli e moralmente ambigui e draghi sinceri ma irrimediabilmente ferini e mortali; infine, che la scuola per maghi di Roke è un club esclusivamente maschile. Eppure, rileva Plotz, nella seconda trilogia tutte e tre le precedenti regole di *Earthsea* si rivelano un'eredità incompresa, storie che generano credenze che si sono poi irrigidite nel corso delle generazioni in leggi apparentemente immutabili e inviolabili:

(I am sure Le Guin loved “It is a truth universally acknowledged...” Jane Austen’s sly opening line about perfectly obvious truisms that turn out to be anything but universal and anything but true). The later *Earthsea* books are not inversions, but rotations. Everything that had been mapped with x-y coordinates is now also measured along z, a previously invisible axis⁷⁵³.

Melanie Rawls fa notare come per Le Guin tali rotazioni siano prevedibili se, come ogni essere umano, una persona abita la storia; «in time nothing can be without becoming» scrive Le Guin a *Tehanu* (1990), intendendo che esistere “nel tempo”, cioè esistere nella storia, è, per definizione, cambiare: «Since the books of *Earthsea* are chronicles of the history of *Earthsea*, change must therefore occur. Also, if the writer changes, so, too, may the writing»⁷⁵⁴. In questo modo, Le Guin si inserisce in una pratica che Braidotti, elaborando le teorie di Deleuze e Guattari, vede sorgere dal porre il “desiderio di trasformazione” al centro della propria esistenza:

⁷⁵³ J. Plotz, *Ursula Le Guin’s Earthsea*, cit., p. 66. Elabora ulteriormente Plotz: «I suggested earlier that we think of the second *Earthsea* trilogy as adding a new axis to the world of *Earthsea*: making a flat painting into a sculpture, you might say. In the Victorian mathematical fantasy *Flatland* the arrival of a Sphere makes the protagonist (“A Square”) realize that there is more to life than his normal two-dimensional senses enable him to perceive. The metaphor of the axis, then, suggests that there is another dimension to human life as well if only we could raise our eyes and catch sight of it: we are all Squares, and life would be better if we could think spherically instead», ivi, pp. 81-82.

⁷⁵⁴ M. Rawls, *Witches, Wives and Dragons: The Evolution of the Women in Ursula Le Guin’s Earthsea – an Overview*, in «Mythlore», n. 24, n. 3/4, 2008., p. 132.

It is about engendering and sustaining processes of “becoming-minoritarian”. This specific sensibility combines a strong historical memory with consciousness and the desire for resistance. It rejects the sanctimonious, dogmatic tone of dominant ideologies, left or right of the political spectrum, in favor of a production of joyful acts of transformation⁷⁵⁵.

Gli aspetti spontanei e piuttosto anarchici di questa pratica, spiega Braidotti, si combinano con una forma di ascetismo, vale a dire la determinazione a concentrarsi su, e costruire a partire da, micro-istanze di attivismo, evitando generalizzazioni universalizzanti. Questa pratica permette, in modo sperimentale, di cambiare le modalità collettive di relazione con l’ambiente, sociale e altro, con le norme e valori culturali, con i corpi, con la propria soggettività.

«Earthsea, Ursula Le Guin’s magical world of islands and archipelagoes, is going through a period of intense, uncomfortable social change. The old ways no longer work and the new ones are not yet clear»⁷⁵⁶, scrive Meredith Tax a proposito di *Tehanu*; il quarto libro della saga di *Earthsea* comincia con la morte di Ogion, il saggio maestro di Ged, gli insegnamenti del quale Tenar ha rifiutato, rifiutando, così, il potere dei maghi; la morte di Ogion indica un momento di passaggio importante, è il tramonto di *Earthsea* per come il lettore l’ha conosciuta nella prima trilogia; in punto di morte Ogion rileva un grande cambiamento in atto in *Earthsea*:

“Over – all changed,” he had whispered, and then, “Tenar, wait –” But he had not said what she should wait for. The change he had seen or known, perhaps; but what change? Was it his own death he meant, his own life that was over? He had spoken with joy, exulting. He had charged her to wait⁷⁵⁷.

Il fatto che Tenar abbia rinunciato agli insegnamenti di Ogion è una conseguenza delle speculazioni di Le Guin e la sua presa di coscienza che entrare nel mondo pubblico degli uomini, non è sufficiente; imparare la magia di Roke, il linguaggio dei maghi, non

⁷⁵⁵ R. Braidotti, *Nomadic Subjects*, cit., p. 75.

⁷⁵⁶ M. Tax, *In the Year of Harry Potter, Enter the Dragon*, cit., (<https://www.thenation.com/article/archive/year-harry-potter-enter-dragon/>).

⁷⁵⁷ U.K. Le Guin, *Tehanu*, cit., ed. elettronica.

è sufficiente; Tenar deve trovare la sua voce, la sua lingua, il suo potere. Nel mondo patriarcale dominato dagli uomini una donna sarà sempre Altro:

“When Ogion taught me,” she said, “here – at the hearth there – the words of the Old Speech, they were as easy and as hard in my mouth as in his. That was like learning the language I spoke before I was born. But the rest – the lore, the runes of power, the spells, the rules, the raising of the forces – that was all dead to me. Somebody else’s language. I used to think, I could be dressed up as a warrior, with a lance and a sword and a plume and all, but it wouldn’t fit, would it? What would I do with the sword? Would it make me a hero? I’d be myself in clothes that didn’t fit, is all, hardly able to walk”. [...] “So I took it all off”, she said, “and put on my own clothes”⁷⁵⁸.

Quali sono questi vestiti che Tenar identifica come propri? «She had turned her back on all that, gone to the other side, the other room, where the women lived, to be one of them. A wife, a farmer’s wife, a mother, a householder, undertaking the power that a woman was born to, the authority allotted her by the arrangements of mankind»⁷⁵⁹. Come sottolinea Rawls, tuttavia, solo in un sistema che non valorizza la vita ordinaria e domestica, soprattutto quella vissuta dalle donne, la decisione di Tenar può essere considerata una sottomissione alle norme patriarcali. Sebbene sembri aver accettato e cercato lo *status* di “cittadina di seconda classe”, questa interpretazione è valida solo nel momento in cui vengano accettate le modalità attraverso cui la struttura del potere assegna valore. Ma Tenar, condannata ad essere Altro in un mondo di uomini, non fa parte di tale struttura e può guardarla dall’esterno, metterla in discussione: «as an outsider and as one who has experienced power as well as powerlessness in the world of men, as well as in a world of women shaped, from a distance, by the politics of men, Tenar begins to question the old Earthsea adage, “Weak as woman’s magic, wicked as woman’s magic”»⁷⁶⁰. Anche Ogion, nella prima trilogia, si presenta come un personaggio altro rispetto al sistema che domina *Earthsea*⁷⁶¹, ma quella di Ogion è una scelta personale, privata, permessa dal

⁷⁵⁸ *Ibidem*.

⁷⁵⁹ *Ibidem*.

⁷⁶⁰ M. Rawls, *Witches, Wives and Dragons*, cit., p. 133.

⁷⁶¹ Come nota Millicent Lenz, l’ascetico Ogion, con la sua pastorale via all’umiltà, all’eremitaggio e al silenzio, è il personaggio che, nella prima trilogia di *Earthsea*, rappresenta la virtù buddista dell’inazione. Inoltre, il suo legame con il mondo animale lo lega al “verde mondo pastorale” del *romance*: «Ogion’s asceticism and closeness to the animal world (he shares his dwelling with goats) connect him also to the pastoral ‘green world’ of romance. Ogion occupies a liminal position, ‘poised between the world of the

privilegio di essere un potente mago. Questo si rispecchia nel fatto che Ogion, come Ged, viaggia da solo. Non intesse relazioni, non ha bisogno di creare comunità per resistere al male che agisce, non visto, nel mondo. Tenar non sceglie di essere Altra, e quando si riconosce come tale non lo accetta passivamente. La stessa Le Guin, in *Earthsea Revisioned*, descrive il personaggio di Tenar come indipendente e responsabile, consapevole delle proprie azioni, non come un personaggio passivamente intrappolato in un ruolo impostole dall'alto. Tenar non ha abnegato il potere, ma la sua definizione di azione, decisione e potere non è eroica nel senso tradizionale e maschile del termine: «Her acts and choices do not involve ascendance, domination, power over others, and seem not to involve great consequences. They are “private” acts and choices, made in terms of immediate, actual relationships»⁷⁶². Infatti, scrive Cadden, la storia, suggerisce Le Guin, non riguarda più “i grandi uomini”, anche se riguarderà “persone straordinarie che lavorano tutte insieme”: «And Le Guin’s own preference these days for Earthsea is for the sort of characters who are more novelistic. She says, “the novel is a fundamentally unheroic kind of story, [...] That is why I like novels: instead of heroes they have people in them”»⁷⁶³. Una vita non ossessionata da *status*, ambizione e riconoscimento non è necessariamente una vita indegna di essere vissuta. Meredith Tax, ragionando sulla revisione effettuata da Le Guin, si chiede:

What is the other side of heroic male fantasy? The answer is not as simple as flipping a coin with King Arthur on one side, Britomart on the other. Traditionally there are only four possible roles for women in this sort of book: absent beloved, evil witch, damsel in distress and girl warrior. Can one make room for real women without undermining the fundamental premises of the genre?⁷⁶⁴

Braidotti, nella sua riflessione, sottolinea il fatto che se emancipazione significa adattarsi ai criteri, alle misure, ai valori di una società che per secoli è stata dominata dagli uomini, accettando senza discussione gli stessi valori materiali e simbolici del gruppo

human and the world of the nonhuman’ and thus he is able to mediate between the two» M. Lenz, *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*, cit., p. 49.

⁷⁶² U.K. Le Guin, *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica.

⁷⁶³ M. Cadden, *Ursula K. Le Guin Beyond Genre*, cit., p. 100.

⁷⁶⁴ M. Tax, *In the Year of Harry Potter, Enter the Dragon*, cit., (<https://www.thenation.com/article/archive/year-harry-potter-enter-dragon/>).

dominante, allora l'emancipazione non è sufficiente: «Putting women in, allowing them a few odd seats in the previously segregated clubs is not enough. What is needed is for the newcomers to be able and to be entitled to redefine the rules of the game so as to make a difference and make that difference felt concretely»⁷⁶⁵.

Le inversioni e le sovversioni che si verificano negli ultimi tre libri di *Earthsea* implicano molto più che la semplice presentazione delle donne in ruoli solitamente occupati dagli uomini o viceversa: «Women of today have gained the right to a room – that is to say a salary – of their own. The question now becomes, what to do with it? What values shall women oppose to the old system? What theories and representations of themselves will women juxtapose to the classical ones?»⁷⁶⁶.

Tenar non sceglie l'eroismo maschile, ma questo non implica che sia senza potere; così, fa notare Rawls, oltre a scegliere la vita ordinaria di casalinga, Tenar è anche un “signore dei draghi”, almeno come definito da Ged: «One whom the dragons will speak with»⁷⁶⁷. Durante l'incontro con uno dei draghi più antichi dell'arcipelago, Tenar, infatti, nonostante abbia scelto la vita di una contadina, non solo si vede rivolgere la parola dal drago⁷⁶⁸, ma ne sostiene lo sguardo, nonostante le abbiano insegnato che un mago non deve assolutamente guardare un drago negli occhi. Tenar, per quanto dotata di potere, non è stata addestrata alla magia, non è un mago, «Apparently, however, she also lacks their vulnerability»⁷⁶⁹, suggerisce Rawls. «She had been told that men must not look into a dragon's eyes, but that was nothing to her. It gazed straight at her from yellow eyes under armored carapaces wide-set above the narrow nose and flaring, fuming nostrils. And her small, soft face and dark eyes gazed straight at it»⁷⁷⁰, si legge in *Tehanu*. Come rileva Rawls, la frase “that was nothing to her” è significativa: «With that simple phrase, Le Guin retracts the use of the generic “man” she had employed so effortlessly in the first

⁷⁶⁵ R. Braidotti, *The Subject in Feminism*, in «Hypatia», n. 6, n. 2, 1991, p. 163.

⁷⁶⁶ Ivi, p. 163. Scrive, inoltre, Braidotti: «We must be rid of the simplistic idea that we can remedy centuries of exclusion and disqualification of women by their sudden state-sponsored integration into the labor force and also into symbolic institutions and systems of representation», *ibidem*.

⁷⁶⁷ U.K. Le Guin, *The Tombs of Atuan*, cit., ed. elettronica.

⁷⁶⁸ «The dragon turned its long head and looked again at Tenar. “*Sobriost,*” it said, in a whisper of steel sliding over steel. That word of the Language of the Making she knew. Ogion had taught her all she would learn of that tongue. Go up, the dragon said: mount! And she saw the steps to mount», Ead., *Tehanu*, cit., ed elettronica.

⁷⁶⁹ M. Rawls, *Witches, Wives and Dragons*, cit., p. 134.

⁷⁷⁰ U.K. Le Guin, *Tehanu*, cit., ed elettronica.

three books. At the same time, she sets a widowed housewife on the same level as the greatest heroes of Earthsea»⁷⁷¹.

La storia di Tenar in *Tehanu* inizia con Goha, il nome d'uso scelto da Tenar per la sua nuova vita da moglie di un contadino. Vedova, con figli ormai adulti, Tenar conduce un'esistenza isolata, che rispecchia e richiama l'isolamento vissuto dalla giovane Arha/Tenar nelle tombe di Atuan: «I used to live in a silent house, alone, she thought. I will do so again», dice Tenar a sé stessa. Ma una vita di solitudine non è il destino di Tenar: un nuovo tipo di maternità, infatti, fa irruzione nella sua vita, tra le mebra percosse e bruciate di una bambina, Therru:

Tenar's last child is one not born of her body, but given to her out of the fire, chosen by her soul. Raped, beaten, pushed into the fire, disfigured, one hand crippled, one eye blinded, this child is innocence in a different sense of the word. This is helplessness personified: disinheritance, a child dehumanized, made Other⁷⁷².

In quanto Altra in un mondo controllato da uomini, uomini di potere, Tenar può entrare in contatto con le altre creature con le quali condivide tale alterità. Se Ged deve affrontare l'ombra che accompagna le sue azioni gravide di potere, Tenar segue un cammino diverso: senza il potere nella sua accezione eroica, dovrà riconoscere l'ombra della società, il male nascosto su cui si regge il sistema di potere e oppressione che domina *Earthsea*: «The dark side of the world was what she had to learn, as Ged had to learn the darkness in his own heart»⁷⁷³. Portata la bambina da Ogion, l'anziano saggio rivela a Tenar e al lettore il ruolo della piccola Therru: «“That one,” he said, “that one – they will fear her”»⁷⁷⁴. Therru è la guida, l'ombra terrificante non riconosciuta della società,

⁷⁷¹ M. Rawls, *Witches, Wives and Dragons*, cit., p. 134.

⁷⁷² U.K. Le Guin, *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica.

⁷⁷³ Ead., *The Tombs of Atuan (Forward)*, cit., ed. elettronica. A tale proposito interviene anche Perry Nodelman: «The shadow Tenar confronts here is clearly exterior to herself: machismo as sheer brute force directed against women by men whose self-esteem depends on their ability to mistreat those weaker than themselves – Tenar herself and the gipsy child she saves from a horrible death by burning. Tenar comes to understand that this sort of violence is merely an extreme form of the power her culture has traditionally invested in males. It turns out to be a good thing that Ged loses his wizardly power of controlling through naming, and that he must learn to be happy as a goatherd with no worldly authority at all», P. Nodelman, *Reinventing the Past*, cit., p. 198.

⁷⁷⁴ U.K. Le Guin, *Tehanu*, cit., ed. elettronica.

l'ombra che Le Guin deve seguire nella seconda trilogia, la bambina data alle fiamme⁷⁷⁵: «It took a child to show me the way into the fourth book of Earthsea. A girl-child, born in poverty, abused, maimed, abandoned, Therru led me back to Tenar, so that I could see the woman she had become»⁷⁷⁶. E, attraverso Tenar, Le Guin può vedere *Earthsea*, immutata, lo stesso arcipelago di diciotto anni prima: quasi un mondo diverso, perché il punto di vista non è più da una posizione di potere. Tenar, prendendo in carico la responsabilità nei confronti di Therru, vede *Earthsea* dal basso⁷⁷⁷, attraverso gli occhi degli emarginati, dei senza voce, degli impotenti. Tenar, così, può diventare minoritaria nelle modalità suggerite da Braidotti.

Sacerdotessa, moglie, vedova, madre adottiva: «Tenar is whole, but not single. She is not pure»⁷⁷⁸, scrive Le Guin in *Earthsea Revisioned*. Mike Cadden analizza con precisione il personaggio di Tenar: «Le Guin's finest and most complicated multiple character in the Earthsea series»⁷⁷⁹. Tenar, sottolinea Cadden, non è un tipo psicologico, un ruolo fisso, monologico, come nell'epica⁷⁸⁰ o nel *Romance*: «We cannot reduce Tenar [...] to one role or as a simple vehicle for archetype. The dialogic character is expansive, empathetic without being vacuous and unpredictable without being inconsistent»⁷⁸¹; è questo aspetto che differenzia Tenar da Ogion: Tenar non deve scegliere tra agire o non

⁷⁷⁵ «“She'd been pushed into the fire while it was burning,” she said. She swallowed, and brushed at the sticking seeds on her hot face. “I'd say maybe she fell, but if she'd been awake she'd have tried to save herself. They beat her and thought they'd killed her, I guess, and wanted to hide what they'd done to her, so they —”. She stopped again, went on again. “Maybe it wasn't him. Maybe he pulled her out. He came to get help for her, after all. It must have been the father. I don't know. It doesn't matter. Who's to know? Who's to care? Who's to care for the child? Why do we do what we do?”», *ibidem*.

⁷⁷⁶ Ead., *The Books of Earthsea (Introduction)*, cit., ed. elettronica.

⁷⁷⁷ Per avere un'idea di quale sia la condizione delle donne, vista dai loro occhi, in *Earthsea*, è sufficiente questo passaggio, dove il mago Aspen esprime tutto il suo risentimento e il suo spregio delle donne in quanto tali: «“A thief and worse,” you say, but slander's cheap, and a woman's tongue worse than any thief. You come up here to make bad blood among the field hands, casting calumny and lies, the dragonseed every witch sows behind her. Did you think I did not know you for a witch? When I saw that foul imp that clings to you, do you think I did not know how it was begotten, and for what purposes? The man did well who tried to destroy that creature, but the job should be completed. You defied me once, across the body of the old wizard, and I forbore to punish you then, for his sake and in the presence of others. But now you've come too far, and I warn you, woman! I will not have you set foot on this domain. And if you cross my will or dare so much as speak to me again, I will have you driven from Re Albi, and off the Overfell, with the dogs at your heels. Have you understood me?”», Ead., *Tehanu*, cit., ed. elettronica.

⁷⁷⁸ Ead., *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica.

⁷⁷⁹ M. Cadden, *Ursula K. Le Guin, Beyond Genre*, cit., p. 107.

⁷⁸⁰ Scrive Cadden con riferimento a Bakhtin: «Bakhtin sees this aspect of character in the novel as central to the genre. Characters can't simply be ideas or psychological types [...] The monological hero, Bakhtin explains, “cannot cease to be himself, that is, he cannot exceed the limits of his own character... without violating the author's monologic design concerning him”», *ivi*, p. 106.

⁷⁸¹ *Ibidem*.

agire, tra il sistema o l'alterità dal sistema. Tenar può meglio essere descritta come un personaggio in divenire, che incarna l'ideale del soggetto nomade per come lo definisce Braidotti: «a figuration for the kind of subject who has relinquished all idea, desire, or nostalgia for fixity. It expresses the desire for an identity made of transitions, successive shifts, and coordinated changes without an essential unity»⁷⁸². Tenar non deve sacrificare le sue identità precedenti per evolversi:

All her former selves are alive in her [...]. The sacrificial image of dying to be reborn is not appropriate to her. Just the opposite. She has borne, she has given birth to, her children and her new selves. She is not reborn, but rebearing. The word seems strange. We think of birth passively, as if we were all babies or all men. It takes an effort to think not of rebirth but of rebearing, actively, in the maternal mode: to think not as the apple but as the apple tree⁷⁸³.

Tenar avvera la constatazione di Braidotti secondo cui «The myth of woman is now a vacant lot where different women can play with their subjectivity»⁷⁸⁴. Questo vale anche per le multiple soggettività presenti all'interno del soggetto, non più unitario ed epico ma differenziato e romanzesco, il soggetto che Teresa de Lauretis vede emergere nelle scritture femminili e femministe:

What is emerging in feminist writings is [...] the concept of a multiple shifting and often self-contradictory identity, a subject that is not divided in, but rather at odds with, language; an identity made up of heterogeneous and heteronomous representations of gender, race, and class and often indeed across languages and

⁷⁸² R. Braidotti, *Nomadic Subjects*, cit., p. 57. Può essere utile espandere la riflessione in termini consonanti con i ragionamenti di Le Guin; scrive Braidotti: «The nomadic subject is a myth, or a political fiction, that allows me to think through and move across established categories and levels of experience: blurring boundaries without burning bridges. Implicit in my choice of this figuration is the belief in the potency and relevance of the imagination, of myth making, as a way to step out of the political and intellectual stasis of our times. Political fictions may be more effective, here and now, than theoretical systems. The nomadism in question here refers to the kind of critical consciousness that resists settling into socially coded modes of thought and behavior. Not all nomads are world travelers; some of the greatest trips can take place without physically moving from one's habitat. Consciousness-raising and the subversion of set conventions define the nomadic state, not the literal act of traveling», ivi, p. 26.

⁷⁸³ U.K. Le Guin, *Erathsea Revisioned*, cit., ed. elettronica.

⁷⁸⁴ R. Braidotti, *Embodiement, Sexual Difference, and the Nomadic Subject*, cit., pp. 9-10

cultures; an identity that one decides to reclaim from a history of multiple assimilations and that one insists on as a strategy.⁷⁸⁵

Un altro elemento su cui insiste Braidotti è il fatto che quella del nomade è un'identità trasgressiva la cui natura transitoria è proprio la ragione per cui può stabilire connessioni: «Nomadic politics is a matter of bonding, of coalitions, of interconnections»⁷⁸⁶. Come suggerisce Braidotti, infatti, il momento fondativo della teoria femminista è l'affermazione di un legame tra tutte le donne, di una relazione, in quanto condividono la stessa categoria di differenza intesa in termini negativi. Il femminismo della differenza mira, tuttavia, ad affermare la differenza sessuale non come "l'altro", «the other pole of a binary opposition conveniently arranged so as to uphold a power-system», ma come un processo attivo di rafforzamento della differenza che le donne apportano alla propria vita, alla cultura e alla società: «Woman is no longer different from but different so as to bring about new values»⁷⁸⁷. Nell'ultimo libro di *Earthsea, The Other Wind* (2001), rileva Rawls: «Women take center stage in this book, women and others who have been marginalized»⁷⁸⁸. Guardare *Earthsea* con gli occhi di Tenar permetterà a Le Guin di ri-vedere e riesaminare non solo i soggetti femminili della propria storia, ma, attraverso una rete di connessioni, anche chi, come loro, condivide l'alterità nei confronti del soggetto egemone, maschio, patriarcale e solo: «The rehabilitation of sexual difference», scrive infatti Braidotti, «opens the way for all other differences to be reconsidered: differences of race or ethnicity, of class, of life-style, of sexual preference and so forth. Sexual difference stands for the positivity of multiple differences, as opposed to the traditional idea of difference as pejoration»⁷⁸⁹. Tenar, come suggerisce Cadden, si fa tessitrice di relazioni ed epicentro dell'azione:

Tenar is Goha, the little web-spinning spider of Gont, without whom the collectivization and novelization of the second trilogy fail. [...] She spins webs of relationships, yes, but that web holds her up as well. She is the epicenter of the second series in a way that Ged is not equipped to be. As Ged holds the action of the

⁷⁸⁵ T. de Lauretis, *Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms, and Contexts*, in Ead. (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, Macmillan Press, London, 1986, p. 9.

⁷⁸⁶ R. Braidotti, *Nomadic Subjects*, cit., p. 42.

⁷⁸⁷ Ead., *The Subject in Feminism*, cit., p. 161.

⁷⁸⁸ M. Rawls, *Witches, Wives, and Dragons*, cit., p. 139.

⁷⁸⁹ R. Braidotti, *The Subject in Feminism*, cit., p. 161.

first epic trilogy together, Tenar connects the characters of the novelized second trilogy, and it is character, not action, that drives the novel as opposed to the epic⁷⁹⁰.

Il tema dello sguardo è importante in questo processo di connessione. Tenar può guardare il drago negli occhi perché nello sguardo dell'uno e dell'altra si attua un riconoscimento. Tenar e il drago si riconoscono come simili, come creature Altre, ma anche connesse. La regola dei maghi impedisce di guardare il drago negli occhi perché, altrimenti, non potrebbe essere visto come Altro, non potrebbe essere oggettificato, usato, ucciso con leggerezza. Draghi e umani, suggerisce Le Guin, hanno lo stesso sguardo, e attraverso quello sguardo possono riconoscersi. Non come esseri inferiori, spaventosi o nemici, ma come creature, compagne, familiari, viventi⁷⁹¹.

Tenar ha una visione di questo sguardo comune in un episodio di *Tehanu*, quando fa visita a un uomo di nome Fan, che le mostra l'oggetto da cui lui stesso prende nome: «a very large painted fan, the treasure of his family [...]. It was displayed open on the wall. The delicately painted men and women in their gorgeous robes of rose and jade and azure, the towers and bridges and banners of Havnor Great Port, were all familiar to Tenar as soon as she saw the fan again»⁷⁹². «When you was here, in my cottage, did I ever show you the other side of it?», chiede Fan. Alla risposta negativa di Tenar, Fan la invita a prendere il ventaglio, per vederne la parte nascosta, l'altra faccia del ventaglio, o la faccia Altra:

Dragons moved as the folds of the fan moved. Painted faint and fine on the yellowed silk, dragons of pale red, blue, green moved and grouped, as the figures on the other side were grouped, among clouds and mountain peaks.

“Hold it up to the light,” said old Fan.

⁷⁹⁰ M. Cadden, *Ursula K. Le Guin Beyond Genre*, cit., p. 107.

⁷⁹¹ «For a long time, we've been seeing with only one eye. We've blinded the woman's eye, said it doesn't see anything worth seeing, said all it can see is kids and cooking, said it's weak, short-sighted, said it's wicked, the evil eye. A woman's gaze is a fearful thing. It looks at a man, and he swells up “twice his natural size,” and thinks he did it all himself. But then again, the woman's eye looks at a hero, and he shrinks. He shrinks right down to human size, man size, a fellow being, a brother, a lover, a father, a husband, a son. The woman looks at a dragon and the dragon looks right back. The free woman and the wild thing look at each other, and neither one wants to tame the other or own the other. Their eyes meet, they say each other's name» U.K. Le Guin, *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica.

⁷⁹² Ead., *Tehanu*, cit., ed. elettronica.

She did so, and saw the two sides, the two paintings, made one by the light flowing through the silk, so that the clouds and peaks were the towers of the city, and the men and women were winged, and the dragons looked with human eyes⁷⁹³.

6. L'incontro con l'alterità: i draghi di *Earthsea*

Fantastic worlds are clearly not an extrapolation from the present. Magic is one word for the sort of otherness fantasy introduced. But perhaps another way to think about the essence of fantasy is to recall that its authors are creating a world that isn't, that couldn't possibly be our own⁷⁹⁴.

Il primo indicatore di ciò, come nel mondo tolkieniano, è la presenza di alcune creature familiari ma, allo stesso tempo, impossibili; la selezione, tra i motivi di varie tradizioni soprannaturali, di alcuni tratti tra loro compatibili e la creazione, a partire da questi, di personaggi originali e meglio definiti dei loro antenati leggendari, permette di riconoscere non solo di essere in presenza di un mondo magico e altro, suggerisce Attebery, ma anche che tale mondo è diverso da qualsiasi mondo altro mai incontrato, così come i suoi abitanti: «one might say they are archetypes, but in new dress»⁷⁹⁵, puntualizza Attebery. Nel mondo di Le Guin i draghi svolgono questa funzione insieme ad altre figure minori; come nota Sandra J. Lindow, nel corso della narrazione i draghi di *Earthsea* mostrano le proprie frastagliate ascendenze: «In *The Wizard of Earthsea*, the first book of the series, Yevaud, the Dragon of Pendor, has much about him that is characteristic of the mythic European dragon»⁷⁹⁶. È antico, potente, astuto e ha un tesoro di gioielli che è disposto a offrire nelle sue negoziazioni con Ged⁷⁹⁷. Con *The Farthest Shore*, il terzo libro, i draghi di Le Guin diventano più peculiari, meno europei: «They

⁷⁹³ *Ibidem*.

⁷⁹⁴ J. Plotz, *Ursula Le Guin's Earthsea*, cit., p. 24.

⁷⁹⁵ B. Attebery, *The Fantasy Tradition in American Literature*, cit., p. 167.

⁷⁹⁶ S.J. Lindow, *Dancing the Tao: Le Guin and Moral Development*, Cambridge Scholar Publishing, Cambridge, 2012, p. 121.

⁷⁹⁷ «“Eight sons I had, little wizard”, said the great dry voice of the dragon. “Five died, one dies: enough. You will not win my hoard by killing them”. “I do not want your hoard”. The yellow smoke hissed from the dragon's nostrils: that was his laughter. “Would you not like to come ashore and look at it, little wizard? It is worth looking at”», U.K. Le Guin, *A Wizard of Earthsea*, in *The Books of Earthsea*, cit., ed. elettronica.

represent life, ultimately generative, and function as an antithesis to the dry lands of death where all the potters' wheels are still, all looms empty and all creativity has died. Like oriental demi-god dragons, they are guardians of wetlands»⁷⁹⁸.

Come spiega Ged al giovane Arren: «dragons are wiser than men are. It is with them as with dream, Arren. We men dream dreams, we work magic, we do good, we do evil. The dragons do not dream. They are dreams. They do not work magic: it is their substance, their being. They do not do, they are»⁷⁹⁹. Questi draghi esistono, in modo zen, nel momento; descrivendoli come sogni, inoltre, Le Guin li mostra come esistenti nell'inconscio collettivo junghiano: «Dragons are archetypes, yes; mind forms, a way of knowing»⁸⁰⁰.

Nel corso della seconda trilogia i draghi hanno modo di divenire sempre più complessi: «Le Guin's dragons evolve beyond anger and wild life to symbolize “subversion, revolution, change”, Mother Nature herself resetting the gauge, correcting an imbalance»⁸⁰¹. Nella prima trilogia, infatti, i draghi, come gli Antichi Poteri della Terra, sono descritti in quanto intrinsecamente Altri rispetto alla specie umana: «In the first three books, I think the dragons were, above all, wildness. What is *not owned*. A dragonlord wasn't a man who tamed dragons; nobody tamed dragons»⁸⁰² puntualizza Le Guin.

Come rileva Plotz, questo fatto aiuta a spiegare «a curiously underdiscussed aspect of the genre's history»⁸⁰³: che il *fantasy* in prosa per adulti ottenne i suoi maggiori successi solo pochi decenni dopo l'inizio della Rivoluzione Industriale, «when technology was vanquishing magic everywhere you looked»⁸⁰⁴. Per ironia della sorte, gli scrittori *fantasy* del diciannovesimo secolo riuscirono ad ignorare il robusto materialismo scientifico dell'era industriale: «Fantasy novelists turned their eyes from their own era deliberately: there is no steam-punk in the nineteenth century»⁸⁰⁵. *Phantastes* (1858) di George MacDonald, ad esempio, è spesso considerato il primo esempio di *fantasy* moderno in prosa per adulti, suggerisce Plotz: «its schizoid, slightly Dadaesque and dreamlike style

⁷⁹⁸ S.J. Lindow, *Dancing the Tao*, cit., p. 121.

⁷⁹⁹ U.K. Le Guin, *The Farthest Shore*, in *The Books of Earthsea*, cit., ed. elettronica.

⁸⁰⁰ Ead., *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica.

⁸⁰¹ S.J. Lindow, *Dancing the Tao*, cit., p. 121.

⁸⁰² U.K. Le Guin, *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica.

⁸⁰³ J. Plotz, *Ursula Le Guin's Earthsea*, cit., p. 24.

⁸⁰⁴ *Ibidem*.

⁸⁰⁵ *Ibidem*.

links it closely both to William Morris's late wonderful prose romances and to later risqué works like James Branch Cabell's *Jurgen* (1919)»⁸⁰⁶. Come scrive Jameson, che ragiona sul medievalismo nel genere in opposizione allo storicismo della fantascienza⁸⁰⁷: «it is in the culture of the peasantry that we find the most original features of medieval life, particularly when compared with the exhaustion and alienated lives of modern factory workers»⁸⁰⁸. Nell'analisi di Jameson, curiosamente in sintonia con quella di Frye, due modelli sociali, due caste, proiettano i propri ideali nel *fantasy*: gli abitanti dei castelli, gli aristocratici, e quelli dei villaggi, i contadini⁸⁰⁹. Laddove Jameson vede in Tolkien il perfetto esempio di una nostalgia reazionaria nei confronti della cristianità – del suo corredo morale – e del mondo medievale dei castelli, in Le Guin riconosce un'estetica diversa: «Le Guin starts out, like so many others, as his disciple. But her village paradigm, a nostalgic celebration of the societies of an older Native American mode of production, switches train tracks from the Church of England to the politics of imperialism»⁸¹⁰. Sembra anche importante sottolineare il fatto che lo stesso Jameson, generalmente ostile al genere *fantasy*, scrive un lungo paragrafo in cui il processo di revisione di *Earthsea*, che inserisce la narrazione di Le Guin nella storia attraverso il femminismo⁸¹¹ e la correda

⁸⁰⁶ *Ibidem*.

⁸⁰⁷ «Meanwhile postmodern SF, and in particular Bruce Sterling's cyberpunk, shows a seemingly insatiable appetite for historicist visions of other modes of production, a phenomenon no doubt related to that postmodern genre I have elsewhere called nostalgia flims. But this SF avidly searches out the entrepreneurial features of past and future, and, whether neo-conservative or not, is certainly not technically reactionary in the spirit of fantasy. The latter indeed breathes a purer and more conventional medieval atmosphere, and dreams this non-historical vision along certain sharply articulated lines, from religion to village life, from superstition and legends all the way to the great struggles between the nobility and the peasantry», F. Jameson, *Archeologies of the Future*, cit., p. 60.

⁸⁰⁸ *Ibidem*.

⁸⁰⁹ «It is more appropriate to identify these strata as castes rather than as classes (in the modern industrial-capitalist sense), inasmuch as they are characterized by a sense of physical and mental difference analogous to (but not identical with) the modern racialisms. Indeed, one of the signal features that differentiate caste from modern notions of race and class lies in the distinctive culture attributed to each of these structural populations of feudalism. [...] Each of these cultures then projects its own unique forms and genres, and the chanson de geste expresses the ethos of the feudal barons as dramatically as the fairy tale expresses the hopes and beliefs of the peasants. Medieval culture-material then offers a mixture of these aesthetic voices and practices: the omnipresence of the binary opposition between good and evil and the sense of radical otherness already informing the first crusades and the hatred of Islam coexisting with the plebeian Christianity of the villages and their egalitarianism», *ibidem*.

⁸¹⁰ Ivi, p. 67.

⁸¹¹ Scrive, infatti, Jameson: «Her deployment of the paradigm of the struggle between Good and Evil becomes socialized and historicized by way of feminism. The patriarchal, in *Always Coming Home* (1985), is identified with the imperialistic (and see the great war novel *The Word for World Is Forest* (1972), unjustly neglected since the end of the Vietnam War)», lo stesso processo coinvolge la seconda trilogia di *Earthsea*. *Ibidem*.

con una pungente critica sociale, è riconosciuto come la dimostrazione che il *fantasy* può diventare luogo di riflessione critica e di demistificazione:

The representational evolution of The Wizard of Earthsea pentalogy, from the evil “shadow” of the first volume to the truly chilling appearance of Jasper in Tehanu (1990) – a character in whom resentment and misogyny, class superiority and the dehumanizing will to vengeance, are memorably compounded – affords a vivid picture of submission to the other’s magic as a paralyzing force, and truly resituates us in the concrete social world of alienation and class struggle, of subalternity and oppression. Le Guin thereby triumphantly demonstrates that fantasy can also have critical and even demystificatory power⁸¹².

La scena cui fa riferimento Jameson (che sbaglia, tuttavia, il nome dell’antagonista, non Jasper, ma Aspen)⁸¹³ è particolarmente efficace nel descrivere l’oppressione che colpisce chi non ha potere e nel provocare una giusta rabbia nei confronti di tale potere: «Aspen flaunts all the behaviors that cause such anger – fear and loathing of women, the arrogance of the powerful, and the sick human lust to dominate that leads to endless cruelty»⁸¹⁴. Nel confronto finale con Aspen, Ged e Tenar, sprovvisti del potere del mago, vengono paralizzati dal suo potere. Per quanto Ged venga trattato con spregio e sufficienza, il trattamento riservato a Tenar rivela tutta la misoginia che Le Guin associa al potere patriarcale:

Something was fastened around her neck and she was made to crawl up more stairs and into a room that smelled of urine and rotting meat and sweet flowers. Voices spoke. A cold hand like a stone struck her head feebly while something laughed, “Eh, eh, eh,” like an old door creaking back and forth. Then she was kicked and made to crawl down halls. She could not crawl fast enough, and was kicked in the breasts and in the mouth. Then there was a door that crashed, and silence, and the dark⁸¹⁵.

⁸¹² *Ibidem*.

⁸¹³ Jasper è, in effetti, un personaggio della saga, ma appare unicamente nella prima trilogia, come rivale del giovane Ged.

⁸¹⁴ U.K. Le Guin, *Tehanu (Afterward)*, cit., ed. elettronica.

⁸¹⁵ Ead., *Tehanu*, cit., ed. elettronica.

Tenar e Ged, avendo rinunciato all'eroismo di quella tradizione, sembrano impotenti; nessuna magia, scrive Le Guin, nulla di ciò che fanno, nulla di ciò che sono stati, può resistere alla pura malevolenza del potere istituzionalizzato: «Their strength and salvation must come from outside the institutions and traditions. It must be a new thing»⁸¹⁶.

A questo proposito è interessante confrontare la poetica e l'estetica di Le Guin con quanto scrive Jameson a proposito della cultura del villaggio: «Peasant culture [...] constitutes a fundamental negation and repudiation of its aristocratic masters, with its Brechtian slyness and “cowardice”, its mutism and attachment to the Taoist rhythms of nature, its secret homage to the primordial trickster figure». Scrive Millicent Lenz:

Lissa Paul describes the ‘cultural shift’ inherent in Tehanu: Tenar marks Le Guin’s abandonment of the male romantic hero in favour of a “feminist, pro-creative, recreative hero, not pure” (as the conventional romantic hero must be), but “whole”. The dragon has undergone a parallel transformation, from a nemesis into a “familiar”, a “guide for the new female hero”. Le Guin moves beyond the conventional hierarchical order of high fantasy into ‘a new world where the search is for wildness, a “new order of freedom”⁸¹⁷.

I Draghi svolgono un ruolo fondamentale nel processo di revisione femminista di Le Guin. In *Earthsea Revisioned*, Le Guin rivendica il fatto che i suoi draghi, in quanto archetipi vivi e dinamici, si siano evoluti simbolicamente: «These are the dragons of a new world, America, and the visionary forms of an old woman’s mind. The mythopoeticists err, I think, in using the archetype as a rigid, filled mold. If we see it only as a vital potentiality, it becomes a guide into mystery»⁸¹⁸. Gli archetipi di Le Guin non solo hanno nuovi vestiti, ma sono anche immersi in un divenire che rifiuta ogni assoluto e ogni stasi. Scrivendo da americana, Le Guin non è condizionata esclusivamente dalla tradizione europea, ma può miscelare tradizioni diverse, come quelle orientali. Con la seconda trilogia si spinge ancora oltre e giunge a Coyote, il *trickster* delle leggende dei nativi americani, i veri nativi che cantano lo spirito del luogo, dell’America, prima che

⁸¹⁶ Ead., *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica.

⁸¹⁷ M. Lenz, *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*, cit., p. 68.

⁸¹⁸ U.K. Le Guin, *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica.

questa venisse scoperta/inventata dagli europei. La terra di Coyote, come la Terra di Mezzo, è molto più che pre-industriale nella visione di Le Guin, molto più che nostalgica:

Tolkien's Middle Earth is not just pre-industrial. It is also pre-human and non-human. It can be seen as a late and tragic European parallel to the American myth-world where Coyote and Raven and the rest of them are getting things ready for "the people who are coming" – human beings. At the end of *The Lord of the Rings*, the non-human beings of Middle Earth are "dwindling" away or passing into the West, leaving the world to mankind alone. The feeling is not so much nostalgia as bereavement, the grief of those exiled from dear community, tears by the waters of Babylon⁸¹⁹.

In quest'ottica, la "verde terra del *fantasy*", come la chiama Le Guin, «partakes of the Golden Age, whether mythic or personal, though it may also partake of the darkness that ends all golden ages». *Earthsea* è diversa, ma analoga: «My Earthsea, and the familiar forests and towns of much fantasy, are not informed by that great vision: but I think they too imply that modern humanity is in exile, shut out from a community, an intimacy, it once knew»⁸²⁰. Non si tratta di un lamento quanto di un promemoria: i campi e le foreste, i villaggi e le strade secondarie, una volta appartenevano anche all'essere umano, quando quest'ultimo apparteneva a loro. Questa è, per Le Guin, la verità dell'ambientazione non industriale di tanti libri *fantasy*: «It reminds us of what we have denied, what we have exiled ourselves from»⁸²¹.

In *Tehanu* Tenar rivela alla piccola Therru una leggenda dimenticata, custodita dal vecchio Ogion, riguardante il rapporto tra umani e draghi, e appresa da quest'ultimo da un'anziana donna:

"When Segoy raised the islands of the world from the sea in the beginning of time, the dragons were the first born of the land and the wind blowing over the land. So the Song of the Creation tells. But her song told also that then, in the beginning,

⁸¹⁹ Ead., *The Critics, the Monsters, and the Fantasists*, cit., p. 37.

⁸²⁰ Ivi, p. 37.

⁸²¹ Ivi, p. 38.

dragon and human were all one. They were all one people, one race, winged, and speaking the True Language⁸²².

La stessa donna, attraverso la descrizione che ne dà Le Guin, sembra anticipare il significato della storia da lei narrata, essa, infatti, appare inizialmente sotto le spoglie di un drago, per poi rivelarsi una pescatrice⁸²³; inoltre, prima ancora del suo aspetto, è la canzone che canta ad attirare l'attenzione di Ogion: «Farther west than west / beyond the land / my people are dancing / on the other wind»⁸²⁴.

Questa leggenda, che va ad aggiungersi al patrimonio di storie di *Earthsea*, pone delle domande importanti, verbalizzate da Ogion: «Ever since that day, I have wondered if anyone, man or dragon, has been farther west than west; and who we are, and where our wholeness lies»⁸²⁵. La leggenda narra anche la storia di come umani e draghi si siano separati, gli uni rimasti fedeli alla libertà, al volo, all'essere, gli altri bramosi di conoscenza, di costruire, di avere⁸²⁶ – *the wild ones and the wise ones* – «long ago, the human and the dragon peoples were one kind, speaking one language. But they sought different things, and so they agreed to part – to go different ways»⁸²⁷. Eppure, alcuni individui non hanno dovuto scegliere tra conoscenza e libertà, hanno deciso di essere “altri” rispetto alla scelta, di non essere puri, ma più cose insieme: «when the one people were becoming two, some of them, still both human and dragon, still winged, went not

⁸²² Ead., *Tehanu*, cit., ed. elettronica.

⁸²³ «“So Ogion, who is a great mage, stood at the door of the little house there by the sea-wall, and the old woman opened the door. Then Ogion stepped back, and he held up his oak staff, and put up his hand, too, like this, as if trying to protect himself from the heat of a fire, and in his amazement and fear he said her true name aloud – ‘Dragon!’”. “In that first moment, he told me, it was no woman he saw at all in the doorway, but a blaze and glory of fire, and a glitter of gold scales and talons, and the great eyes of a dragon. They say you must not look into a dragon’s eyes. “Then that was gone, and he saw no dragon, but an old woman standing there in the doorway, a bit stooped, a tall old fisherwoman with big hands. She looked at him as he did at her. And she said, ‘Come in, Lord Ogion’», *Ibidem*.

⁸²⁴ *Ibidem*.

⁸²⁵ *Ibidem*.

⁸²⁶ «So among the dragon-people some became more and more in love with flight and wildness, and would have less and less to do with the works of making, or with study and learning, or with houses and cities. [...]. “Others of the dragon-people came to care little for flight, but gathered up treasure, wealth, things made, things learned. They built houses, strongholds to keep their treasures in, so they could pass all they gained to their children, ever seeking more increase and more. And they came to fear the wild ones, who might come flying and destroy all their dear hoard, burn it up in a blast of flame out of mere carelessness and ferocity. “The wild ones feared nothing. They learned nothing. Because they were ignorant and fearless, they could not save themselves when the flightless ones trapped them as animals and killed them. But other wild ones would come flying and set the beautiful houses afire, and destroy, and kill. Those that were strongest, wild or wise, were those who killed each other first», *ibidem*.

⁸²⁷ Ead., *The Other Wind*, cit., ed. elettronica.

east but west, on over the Open Sea, till they came to the other side of the world. There they live in peace, great winged beings both wild and wise, with human mind and dragon heart»⁸²⁸.

La condivisione di questa alterità, il rifiuto di Tenar di acquisire il potere dei maghi e la sua decisione di adottare la piccola sfigurata, permettono a Tenar, come alla stessa Therru, di entrare in contatto con un mondo altro, il mondo dell'Altro: l'altro vento su cui volano i draghi che non hanno dovuto scegliere tra conoscenza e libertà, tra avere ed essere. Questa leggenda, spiega Le Guin, «brings into the European hero-tale tradition the great Native American mythos of the time when animals were people the time of the making». Tenar non vive in quel luogo, ma può entrarvi in connessione:

[...] Dreamtime, that spiritual realm [...]. Tenar doesn't live in it, but she connects with it [...] because she chose freedom over power. Her insignificance is her wildness. What she is and does is "beneath notice" – invisible to the men who own and control, the men in power. And so, she's freer than any of them to connect with a different world, a free world, where things can be changed, remade⁸²⁹.

Donaldson rileva come Northrop Frye, nella sua discussione sulle immagini archetipiche demoniache, suggerisca apertamente che il drago faccia parte dell'immaginario satanico. Significativamente questo linguaggio è stato utilizzato in vari discorsi per descrivere non solo i draghi, ma anche le donne e il femminile, e per suggerire una relazione tra queste due "creature altre". Il misogino mago Aspen, in *Tehanu*, accusa Tenar di seminare semi di drago – *dragon seeds* – una pratica che appare comunemente associata alle streghe in *Earthsea*. Per questo motivo, sottolinea Donaldson, «her power recognised in the same moment it is disparaged. In this insult women and dragons are united as the 'calumny' that threatens man's neat order»⁸³⁰. Per questo Therru è spaventosa per gli abitanti di *Earthsea*: «The way Therru is treated also recalls Frye's connection of dragons with the demonic, because people assume her disfigurement to be the result of a curse. She seems evil to them, like dragons»⁸³¹. Man mano che il romanzo procede, Le Guin sovverte questo pregiudizio sia contro i draghi che contro il genere

⁸²⁸ Ead., *Tehanu*, cit., ed. elettronica.

⁸²⁹ Ead., *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica.

⁸³⁰ E. Donaldson, *Accessing the Other Wind*, cit., p. 47.

⁸³¹ *Ibidem*.

femminile, descrivendo la connessione di Therru con i draghi in termini che implicano forza e salute: «Therru went, not crouching and sidling now but running freely, flying, Tenar thought, seeing her vanish in the evening light beyond the dark door-frame, flying like a bird, a dragon, a child, free»⁸³². Therru, il cui vero nome è proprio Tehanu, infatti, si rivelerà essere una creatura liminare, dalla doppia natura, di donna e di drago; come nota Lindow, infatti, in *Earthsea Revisioned* Le Guin descrive Therru/Tehanu come un personaggio che trascende il genere – *ungendered by the rape*. La sua virtù, spiega Le Guin, è stata distrutta così come la sua bellezza: «She has nothing left of the girl men want girls to be. It has all been burned away». Scrive Lindow: «In her we see both power and pain. In her clawed hand and fevered body heat, she is a liminal creature living on the threshold between human and dragon»⁸³³. La scoperta di questa doppia natura, rileva Lenz, spiega la profezia di Ogion in punto di morte – “all changed”, “they will fear her”: «In a folklore context, Ogion’s prophecy adheres to the falling-word myth and foretells the coming of the avatar who will reverse the pattern of decline»⁸³⁴. Scrive, infatti, Le Guin: «The dragon is the stranger, the Other, the not-human: a wild spirit, dangerous, winged, which escapes and destroys the artificial order of oppression. The dragon is the familiar also – our own imagining, a speaking spirit, wise, winged, which imagines a new order of freedom»⁸³⁵. E aggiunge: «The child who is our care, the child we have betrayed, is our guide. She leads us to the dragon. She is the dragon»⁸³⁶.

Lo stesso meccanismo di revisione investe anche gli Antichi Poteri della Terra: «the Old Powers of the Earth become less threatening and malign as the tales progress»⁸³⁷, scrive Rawls. La strega Moss, che nella prima trilogia è descritta come una donna sporca, selvatica e dalla moralità ambigua, come gli Antichi Poteri, nella seconda, non più guardata con gli occhi di Ged, ma con quelli di Tenar, incarna la rivalutazione di quei

⁸³² U.K. Le Guin, *Tehanu*, cit., ed. elettronica.

⁸³³ S.J. Lindow, *Dancing the Tao*, cit., p. 129.

⁸³⁴ M. Lenz, *Alternative World in Fantasy Fiction*, cit., p. 70.

⁸³⁵ U.K. Le Guin, *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica. In questo modo Ogion si fa portatore di un nuovo tipo di utopia, il tipo di utopia che Irigaray nomina “del non ancora”, scrive in proposito Braidotti: «Irigaray, in fact, significantly points out that the term utopia also contains a temporal dimension and refers to that which has not yet come to pass. This “not yet” is, for Irigaray, the virtual feminine, the “other of the Other,” the collectively empowered, self-defined feminist subject. This is embedded in an active feminist practice that aims at making a difference, that is to say, turning difference into the positive, empowering affirmation of alternative subject positions for and by female feminist women», R. Braidotti, *Nomadic Subjects*, cit., p. 100.

⁸³⁶ U.K. Le Guin, *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica.

⁸³⁷ M. Rawls, *Witches, Wives, and Dragons*, cit., p. 143.

poteri tanto denigrati dai maghi⁸³⁸, una rivalutazione che, ancora una volta, avviene attraverso un atto di cura nei confronti di Therru: «Watching Moss with Therru now, she thought Moss was following her heart, but it was a dark, wild, queer heart, like a crow, going its own ways on its own errands. And she thought that Moss might be drawn to Therru not only by kindness but by Therru's hurt, by the harm that had been done her: by violence, by fire»⁸³⁹.

Scrive Rawls: «Moss, here, is not so much threatening as strange and mysterious, and with a capacity to heal and harm, like the Old Powers of Earth [...] the Old Powers are now to be regarded as having perhaps another face, one in addition to the dark, dry, stony places of earlier portrayals of Old Powers»⁸⁴⁰. D'altronde, i poteri delle streghe, poco conosciuti nella prima trilogia, si rivelano essere gli atti invisibili – perché considerati non degni di nota – che le donne compiono anche nel mondo reale: «The care of pregnant beasts and women, birthing, teaching the songs and rites, the fertility and order of field and garden, the building and care of the house and its furniture»⁸⁴¹. In altri luoghi della narrazione le donne praticano le arti di trovare, riparare, legare e guarire, tutte abilità utili per una vita ordinaria non eroica vissuta dalla maggior parte di uomini, donne e bambini – ma disprezzate dai maghi in quanto “base craft”⁸⁴². «The ordinary people, and especially the women of Earthsea», scrive Rawls, «are engaged in the experience of ordinary life, even though this way of living is ignored, disrespected, and all too often violently disrupted by the powerful»⁸⁴³. La magia delle donne mette in connessione, è fondata su una relazione e una partecipazione: «The Old Powers “are not for men to use” states Ged, but apparently they are for women to use or, to be more precise, to be

⁸³⁸ Dice, infatti, Ged: «the Old Powers of earth are not for men to use. They were never given into our hands, and in our hands they work only ruin». U.K. Le Guin, *A Wizard of Earthsea*, cit., ed. elettronica.

⁸³⁹ Ead., *Tehanu*, cit., ed. elettronica.

⁸⁴⁰ M. Rawls, *Witches, Wives, and Dragons*, cit., p. 143.

⁸⁴¹ Ivi, p. 134.

⁸⁴² Scrive Le Guin: «For a long time, we've been seeing with only one eye. We've blinded the woman's eye, said it doesn't see anything worth seeing, said all it can see is kids and cooking, said it's weak, short-sighted, said it's wicked, the evil eye. A woman's gaze is a fearful thing. It looks at a man, and he swells up “twice his natural size,” and thinks he did it all himself. But then again, the woman's eye looks at a hero, and he shrinks. He shrinks right down to human size, man size, a fellow being, a brother, a lover, a father, a husband, a son. The woman looks at a dragon and the dragon looks right back. The free woman and the wild thing look at each other, and neither one wants to tame the other or own the other. Their eyes meet, they say each other's name», U.K. Le Guin, *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica.

⁸⁴³ M. Rawls, *Witches, Wives, and Dragons*, cit., p. 134.

participant with⁸⁴⁴». Laddove la magia di Roke utilizza quella che Le Guin definisce “lingua padre” – «The language of the fathers, of Man Ascending, Man the Conqueror, Civilized Man»⁸⁴⁵ – le donne, insieme agli Antichi Poteri, parlano un altro linguaggio, quello della lingua madre: «The mother tongue is language not as mere communication but as relation, relationship. It connects. It goes two ways, many ways, an exchange, a network. Its power is not in dividing but in binding, not in distancing but in uniting»⁸⁴⁶.

Ironicamente, nota la stessa Rawls, gli eventi della seconda trilogia, dimostrano non solo come la scuola di Roke sia stata originariamente fondata da donne e uomini, insieme⁸⁴⁷, ma anche come le Terre Aride – *the Dry Lands* – che nella prima trilogia rappresentano il regno dei morti e sono descritte in termini che richiamano il limbo, l’Ade o il Purgatorio⁸⁴⁸, siano state create dai maghi e dalla loro sete di potere e di immortalità, non dagli Antichi Poteri della Terra: «You wanted not only your cares, but our freedom.

⁸⁴⁴ *Ibidem.* in *Tales from Earthsea* uno dei racconti è dedicato ad Ogion e al suo maestro Helet, un mago istruito, si scopre nel racconto, da una donna in grado di usare una magia di tipo diverso da quello di Roke. Il racconto vede Ogion ed Helet fermare un terremoto attraverso una magia di questo tipo: «“It’s not Roke magic,” the old man said. His voice was dry, a little forced. “Nothing against the balance, though. Nothing sticky”. “The Old Powers?” Ogion murmured. Heleth said, “I’m not sure”. “Will it control the earth itself?” “More a matter of getting in with it, I think. Inside”». Una magia che, agendo un cambiamento sul mondo, cambia anche colui che lo usa. Per fermare il terremoto Helet dovrà penetrare nella terra, diventare roccia, diventare le ossa della terra: «In there he knew he should hurry, that the bones of the earth ached to move, and that he must become them to guide them, but he could not hurry. There was on him the bewilderment of any transformation. He had in his day been fox, and bull, and dragonfly, and knew what it was to change being. But this was different, this slow enlargement. I am vastening, he thought [...] He knew what to do. It was in no tongue of man that he said, “Be quiet, be easy. There now, there. Hold fast. So, there. We can be easy”. And he was easy, he was still, he held fast, rock in rock and earth in earth in the fiery dark of the mountain», U.K. Le Guin, *Tales from Earthsea*, cit., ed. elettronica.

⁸⁴⁵ Ead., *Bryn Mawr Commencement Address*, in Ead., *Dancing at the Edge of the World*, cit., p. 185. Espande Le Guin: «White man speak with forked tongue; White man speak dichotomy. His language expresses the values of the split world, valuing the positive and devaluing the negative in each redivision: subject/object, self/other, mind/body, dominant/submissive, active/passive, Man/Nature, man/woman, and so on. The father tongue is spoken from above. It goes one way. No answer is expected, or heard», *ibidem*.

⁸⁴⁶ Ivi, p. 186.

⁸⁴⁷ Cfr., *A Description of Earthsea (The Dark Time, the Hand, and Roke School)*, in Ead., *The Books of Earthsea*, cit., ed. elettronica.

⁸⁴⁸ «There was no other brightness anywhere. It was like a late twilight under clouds at the end of November, a dour, chill, dull air in which one could see, but not clearly and not far. Arren knew the place, the moors and barrens of his hopeless dreams; but it seemed to him that he was farther, immensely farther, than he had ever been in dream. He could make out nothing distinctly, except that he and his companion stood on the slope of a hill, and before them was a low wall of stones, no higher than a man’s knee. [...] there was no passing of time there, where no wind blew and the stars did not move. [...] All those whom they saw [...] stood still, or moved slowly and with no purpose. [...] Quiet were their faces, freed from anger and desire, and there was in their shadowed eyes no hope. Instead of fear, then, great pity rose up in Arren, and if fear underlay it, it was not for himself, but for all people. For he saw the mother and child who had died together, and they were in the dark land together; but the child did not run, nor did it cry, and the mother did not hold it or ever look at it. And those who had died for love passed each other in the streets. The potter’s wheel was still, the loom empty, the stove cold. No voice ever sang», Ead., *The Farthest Shore*, cit., ed. elettronica.

You wanted the wind! And by the spells and wizardries of those oath-breakers, you stole half our realm from us, walled it away from life and light, so that you could live there forever. Thieves, traitors!” »⁸⁴⁹.

Come nota Lindow, l’incantesimo che, costruendo un muro⁸⁵⁰, crea la terra dove i morti vagano senza meta o coscienza di sé, sovverte il cerchio della vita e, dal momento della sua fondazione, gli spiriti dei morti sono eternamente prigionieri nelle Terre Aride: «in the dust and dusk there, without light, or love, or cheer at all»⁸⁵¹. La creazione di questa terra desolata, stagnante, viene descritta in *The Other Wind* negli stessi termini in cui vengono descritte le tombe di Atuan, un altro ambiente dominato dal potere maschile e, in particolare, patriarcale; per questo, scrive Donaldson: «the linear time that promised Tenar freedom in The Tombs of Atuan, is now equated with patriarchal dominance and eternal stagnation»⁸⁵². Scrive Le Guin: «The fractal world of endless repetition is appallingly fragile. There is no illusion, even, or safety in it; a human construct, it can be entirely destroyed at any moment by human agency»⁸⁵³.

Non senza opposizione da parte di alcuni maghi decisi a mantenere lo stato delle cose, draghi, donne e uomini si coalizzano per abbattere il muro. Le Guin, infatti, non sta suggerendo che la legge delle donne, o dei draghi, sostituisca quella degli uomini, né che questi ultimi siano intrinsecamente malvagi⁸⁵⁴: «at the end of this novel Earthsea is saved because men and women and dragons work together – yin and yang are balanced»⁸⁵⁵.

Per distruggere il muro, infatti, le forze umane non sono sufficienti⁸⁵⁶. È il drago che salva Ged e Tenar dal potere paralizzante di Aspen. È il drago che abbatte i muri

⁸⁴⁹ Ead., *The Other Wind*, cit., ed. elettronica.

⁸⁵⁰ Scrive, in proposito, Lindow: «Le Guin’s use of a wall to separate the realms is interesting because it reflects the wall Jehovah placed around Eden. The diction and tone of this passage is reminiscent of Genesis 3:24 which in the New International Version reads: “After he drove the man out, he placed on the east side of the Garden of Eden cherubim and a flaming sword flashing back and forth to guard the way to the tree of life” (4). Passages such as this suggest that Le Guin, like C.S. Lewis, is, on a certain level, writing theological fantasy. Instead of cherubim, however, dragons are her guardians with flames, and instead of creating a place of eternal bliss where their spirits would fly free with dragon’s wings, the Pelnish wizards created a place like limbo, purgatory or Hades» S.J. Lindow, *Dancing the Tao*, cit., p. 125.

⁸⁵¹ U.K. Le Guin, *The Other Wind*, cit., ed. elettronica.

⁸⁵² E. Donaldson, *Accessing the “Other wind”*, cit., p. 49.

⁸⁵³ U.K. Le Guin, *The Critics, the Monsters, and the Fantasists*, cit., p. 41.

⁸⁵⁴ Scrive, infatti, Le Guin in *Earthsea Revisioned*: «A rule may be unjust, yet its servants may be just. At the university Virginia Woolf could not enter, Tolkien taught. The mages of Roke were honest and just men, trying to use their power mindfully, keeping Equilibrium according to their lights», Ead., *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica.

⁸⁵⁵ E. Donaldson, *Accessing the “Other wind”*, cit., p. 49.

⁸⁵⁶ «To restore the Equilibrium in Earthsea, Le Guin combined female and male, human and non-human magical powers. It is important to her not to be genderless but to find a proper expression and evaluation

mentali che intrappolano l'essere umano nel mondo dell'oppressione ed è il drago che può guidare l'umanità verso un mondo in cui la morte non è esistenza vuota senza fine. Come in altri momenti salienti della saga, i draghi entrano nella narrazione quando sembra che nulla possa risolvere la situazione: «They are the agents of eucatastrophe»⁸⁵⁷, scrive Filonenko. L'introduzione dei draghi in questi momenti della storia è la metafora di una semplice verità: «to keep the world in Equilibrium, human resources alone are not enough; humans need to cooperate with greater, older, wiser beings who are the embodiment of the natural forces»⁸⁵⁸. I draghi, argomenta Filonenko, vengono associati ad un tipo di magia diversa da quella degli esseri umani: «Faërie – the magic of non human magical beings»⁸⁵⁹. Questo tipo di magia, descritto da Tolkien in *On Fairy Stories*, è la capacità innata di queste creature, un'arte che non viene appresa, essendo inerente a priori ai loro portatori. Ed è ugualmente inerente agli esseri di entrambi i sessi, sottolinea Filonenko. Questo è il tipo di magia più incomprensibile per le persone, continua, e quindi il più potente. Con il suo aiuto tutto è possibile: «A carrier of this mode of magicity belongs to two worlds simultaneously: the mundane world of human existence and the otherworld or Faërie as “a perilous kingdom”»⁸⁶⁰. Scrive Le Guin in *Earthsea Revisioned*:

So the dragon is subversion, revolution, change – a going beyond the old order in which men were taught to own and dominate, and women were taught to collude with them: the order of oppression. It is the wildness of the spirit and of the earth, uprising against misrule⁸⁶¹.

Cos'è, dunque, l'integrità dell'individuo? Non il mito dell'uomo solo, dell'eroe, ma la capacità di riconoscere che l'eroe, l'essere umano, da solo, non va da nessuna parte. Il mito da seguire non è quello dell'individuo solo, in un mondo alieno e oggettificato,

of gender. Human magic can be a good thing only when it is complementary – male and female, as it is in the symbol of yin-yang. Le Guin does not put one above the other as both are necessary. She strives for truer gender equality but not the mechanical elimination of differences between genders», O. Filonenko, *Magic, Witchcraft, and Faërie*, cit., p. 47.

⁸⁵⁷ Ivi, p. 46. Filonenko riassume efficacemente tali momenti: «Orm Embar and Kalessin help Arren-Lebannen and Ged to overcome evil wizard Cob who disturbed the balance between life and death; Kalessin saves Ged and Tenar in Tehanu's story when nothing seems to be able to help; in the last story, Irian initiates the profound change in the world of magic and then, together with Tehanu, helps to restore the Equilibrium», *ibidem*.

⁸⁵⁸ *Ibidem*.

⁸⁵⁹ Ivi, p. 34.

⁸⁶⁰ *Ibidem*.

⁸⁶¹ U.K. Le Guin, *Earthsea Revisioned*, cit., ed. elettronica.

posseduto, dominato, ma quello della social catena e delle relazioni che permettono all'essere umano di creare comunità e di superare sé stesso: l'essere umano ha bisogno dei draghi perché ha bisogno di immaginare qualcosa che lo sovrasti; ha bisogno di immaginare potenzialità che vadano oltre le attuali comprensioni. L'essere umano ha bisogno di speranza perché abbandonarsi alla disperazione del realismo capitalista è paralizzante. Per quanto un confronto con la storia sia non solo doveroso, ma necessario, l'essere umano ha bisogno anche di speranza, della fede nella possibilità di andare oltre il presente, di immaginare un futuro migliore. L'immaginazione offre un mondo abbastanza grande da contenere alternative e, quindi, speranza:

In reinventing the world of intense, unreproducible, local knowledge, seemingly by a denial or evasion of current reality, fantasists are perhaps trying to assert and explore a larger reality than we now allow ourselves. They are trying to restore the sense — to regain the knowledge — that there is somewhere else, anywhere else, where other people may live, another kind of life. The literature of imagination, even when tragic, is reassuring, not necessarily in the sense of offering nostalgic comfort, but because it offers a world large enough to contain alternatives, and therefore offers hope⁸⁶².

In questo modo, Le Guin avvera l'augurio di Frye di un processo di ricreazione e metamorfosi, che consenta a nuove forme mitiche di emergere in modi imprevedibili: «A process of recreation and metamorphosis [...] an imaginative exploration that is not confined either to the mythical or the nonmythical, but moves with creative freedom between both»⁸⁶³. Le Guin, inoltre, si unisce con coraggio alle soggettività nomadi e femministe descritte da Braidotti e che, scrive quest'ultima, «not unlike Walter Benjamin's angel of history, [...] already have a foot in the next century, while keeping in sight the very past from which they are struggling to emerge»⁸⁶⁴.

Per concludere con le parole di Le Guin:

It is the story that makes the difference. It is the story that hid my humanity from me, the story the mammoth hunters told about bashing, thrusting, raping, killing, about

⁸⁶² U.K. Le Guin, *The Critics, the Monsters, and the Fantasists*, cit., p. 40.

⁸⁶³ N. Frye, *Myth as the Matrix of Literature*, cit., p. 311.

⁸⁶⁴ R. Braidotti, *Nomadic Subjects*, cit., p. 68.

the Hero. The wonderful, poisonous story of Botulism. The killer story. It sometimes seems that that story is approaching its end. Lest there be no more telling of stories at all, some of us out here in the wild oats, amid the alien corn, think we'd better start telling another one, which maybe people can go on with when the old one's finished. Maybe. The trouble is, we've all let ourselves become part of the killer story, and so we may get finished along with it. Hence it is with a certain feeling of urgency that I seek the nature, subject, words of the other story, the untold one, the life story⁸⁶⁵.

⁸⁶⁵ U.K. Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction*, in Ead., *Dancing at the Edge of the World*, cit., p. 208.

Bibliografia

Attebery, Brian. 1980. *The Fantasy Tradition in American Literature: from Irving to Le Guin*, Indiana University Press, Bloomington.

Attebery, Brian (ed.). 2006. *Interview with Paola Castagno*, in U.K. Le Guin, *Annals of the Western Shore: Gifts, Voices, Powers*, Library of America, New York, 2020.

Adamson, Joseph; Wilson, Jean (eds.). 2006. *Collected Works of Northrop Frye vol. 18: The Secular Scripture and Other Writings on Critical Theory 1976-1991*, Victoria University Press, Toronto.

- *Vision and Cosmos* (1982)
- *Literature as a Critique of Pure Reason* (1982)
- *The Survival of Eros in Poetry* (1983)
- *Myth as the Matrix of Literature* (1984)
- *The Expanding World of Metaphor* (1984)
- *The Koiné of Myth: Myth as a Universally Intelligible Language* (1984)
- *Extracts from The Harper Handbook* (1985)

Barbour, Douglas. 1974. *On Ursula K. Le Guin's A Wizard of Earthsea*, in «Riverside Quarterly», n. 6, pp. 119-123.

Benfield, Susan. 2006. *The Interplanetary Dialect: Freedom and Equality in Ursula Le Guin's The Dispossessed*, in «Perspectives on Political Science», n. 35, n. 3, pp. 128-134.

Bickman, Martin. 1977. *Le Guin's the Left Hand of Darkness: Form and Content*, in «Science Fiction Studies», n. 4, n.1, pp. 42-47.

- Bordone, Renato. 1993. *Lo specchio di Shalott: l'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Liguori, Napoli.
- Braidotti, Rosi. 1991. *The Subject in Feminism*, in «Hypatia», n. 6, n. 2, pp. 155-172.
- Braidotti, Rosi. 1993. *Embodiement, Sexual Difference, and the Nomadic Subject*, in «Hypatia», n. 8, n. 1, pp. 1-13.
- Braidotti, Rosi. 2011. *Nomadic Subjects: Embodiement and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York.
- Burns, Tony. 2008. *Political Theory, Science Fiction, and Utopian Literature: Ursula K. Le Guin and "The Dispossessed"*, Lexington Books, New York.
- Cadden, Mike. 2005. *Ursula K. Le Guin Beyond Genre: Fiction for Children and Adults*, Routledge, New York.
- Cornell, Christine. 2001. *The Interpretive Journey in Ursula K. Le Guin's The Left Hand of Darkness*, in «Extrapola tion», n. 42, n. 4, pp. 317-327.
- Cotrupi, Caterina Nella. 2000. *Northrop Frye and the Poetics of Process*, University of Toronto Press, Toronto.
- Cummins, Elisabeth. 1993. *Understanding Ursula K. Le Guin*, University of South Carolina Press, Columbia.
- Davis, Laurence; Stillman, Peter (eds.). 2005. *The New Utopian Politics of Ursula K. Le Guin's "The Dispossessed"*, Lexington Books, New York.
- Davison-Vecchione, Daniel; Seeger, Sean. 2021. *Ursula Le Guin's Speculative Anthropology: Thick Description, Historicity and Science Fiction*, in «Theory, Culture and Society», n. 0, n. 1, pp. 1-22.
- De Lauretis, Teresa. 1986. *Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms, and Contexts*, in Ead. (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, Macmillan Press, London, pp. 1-19.
- Dick, Philip K. 1969. *Ubik*, Doubleday, New York.
- Donaldson, Eileen. 2013. *Accessing The "Other Wind": Feminine Time in Ursula Le Guin's Earthsea Series*, in «English Academy Review: Southern African Journal of English Studies», n. 30, n. 1, pp. 39-51.

- Fayad, Mona. 1997. *Aliens, Androgynes, and Anthropology: Le Guin's Critique of Representation in "The Left Hand of Darkness"*, in «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal», n. 30, n. 3, p. 59-73.
- Federici, Eleonora. 2018. *Speaking Bodies: Ursula K. Le Guin's Linguistic Revision of Gender*, in E. Federici, M. Parlato (eds.), *The Body Metaphor: Cultural Images, Literary Perceptions, Linguistic Representations*, Morlacchi Editore, Perugia, pp. 167- 196.
- Filonenko, Oleksandra. 2021. *Magic, Witchcraft, and Faërie*, in «Mythlore», n. 39, n. 2, pp. 27-48.
- Fiorino, Vinzia. 2006. *Una storia di genere maschile: riflessioni su un approccio storiografico*, in «Contemporanea», Vol. 9, No. 2 (aprile 2006), pp. 381-390.
- Fisher, Mark. 2009. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Zer0 Books, Ropley.
- Friedrichsen, Dennis. 2021, *Aspects of Worldbuilding: Taoism as Foundational in Ursula K. Le Guin's Earthsea Saga*, in «Mythlore», n. 39, n. 2, pp. 11-25.
- Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, Princeton.
- Frye, Northrop. 1963. *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*, Harcourt, Brace & World, New York.
- Frye, Northrop. 1963. *The Educated Imagination*, CBC Publications, Toronto.
- Frye, Northrop. 1976. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Harvard University Press, Cambridge.
- Frye, Northrop. 2006 [1957]. *Anatomy of Criticism: Four Essays*, ed. by Robert D. Denham, University of Toronto Press, Toronto.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York.
- Gras, Vernon. 1981. *Myth and the Reconciliation of Opposites: Jung and Lévi-Strauss*, in «Journal of the History of Ideas», n. 42, n. 3, p. 471-488.
- Jameson, Fredric. 1975. *World-Reduction in Le Guin: The Emergence of Utopian Narrative*, in «Science Fiction Studies», n. 2, n. 3, pp. 221-230.
- Jameson, Fredric. 2005. *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Verso, New York.

Jung, Carl Gustav. 1970. *Spirit in Man, Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton.

- *On the Relation of Analytical Psychology to Poetry* (1922)

- *Psychology and Literature* (1930/50)

Jung, Carl Gustav. 1971. *Psychological Types*, Princeton University Press, Princeton.

Jung, Carl Gustav. 2003. *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*, Routledge, London.

Ketterer, David; Le Guin, Ursula K. 1975. *Ketterer on "The Left Hand of Darkness"* (With Response), in «Science Fiction Studies», n. 2, n. 2, pp. 137-146.

Kristeva, Julia. 1987. *Tales of Love*, Columbia University Press, New York.

Kroeber, Theodora. 1961. *Ishi in Two Worlds: A Biography of the Last Wild Indian*, University of California Press, Berkeley.

Lake, David J. 1981. *Le Guin's Twofold Vision: Contrary Image-Sets in "The Left Hand of Darkness"*, in «Science Fiction Studies», n. 8, n. 2, p. 156-164.

Le Guin, Ursula K. 1962. *April in Paris*, in «Fantastic Stories of Imagination», v. 11, n. 9, pp. 54-64.

Le Guin, Ursula K. 1966. *Planet of Exile*, Ace Books, New York.

Le Guin, Ursula K. 1966. *Rocannon's World*, Ace Books, New York.

Le Guin, Ursula K. 1967. *City of Illusions*, Ace Books, New York.

Le Guin, Ursula K. 1968. *A Wizard of Earthsea*, Parnassus, Berkeley.

Le Guin, Ursula K. 1969. *The Left Hand of Darkness*, Ace Books, New York.

Le Guin, Ursula K. 1971. *The Tombs of Atuan*, Atheneum, New York.

Le Guin, Ursula K. 1972. *The Farthest Shore*, Atheneum, New York.

Le Guin, Ursula K. 1989. *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, Grove Press, New York.

- *Italian Folktales by Italo Calvino* (1980)

- *Some Thought on Narrative* (1980)

- *World-Making* (1981)
- *A Non-Euclidean View of California as a Cold Place to Be* (1982)
- *Facing It* (1982)
- *Bryn Mawr Commencement Address* (1986)
- *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1986)
- *Conflict* (1987)

Le Guin, Ursula K. 1990. *Tehanu*, Atheneum, New York.

Le Guin, Ursula K. 1993 [1979]. *The Language of The Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*, Harper Perennial, New York.

- *National Book Award Acceptance Speech* (1972)
- *The Child and the Shadow* (1972)
- *A Citizen of Mondath* (1973)
- *Dreams Must Explain Themselves* (1973)
- *From Elfland to Poughkeepsie* (1973)
- *The Stalin in the Soul* (1973-7)
- *Why Are Americans Afraid of Dragons?* (1974)
- *American SF and the Other* (1975)
- *Science Fiction and Mrs. Brown* (1975)
- *Introduction to The Left Hand of Darkness* (1976)
- *Is Gender Necessary? (Redux)* (1976/1988)
- *Myth and Archetype in Science Fiction* (1976)
- *Do-It-Yourself Cosmology* (1977)
- *Introduction to Rocannon's World* (1977)
- *Introduction to City of Illusions* (1978)

Le Guin, Ursula K. 1994 [1974]. *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia*, Harper Prism, New York.

Le Guin, Ursula K. 1997. *Tao Te Ching: a Book about the Way and the Power of the Way*, Shambala, Boston.

Le Guin, Ursula K. 2001. *Tales from Earthsea*, Harcourt, San Diego.

Le Guin, Ursula K. 2001. *The Other Wind*, Harcourt, San Diego.

Le Guin, Ursula K. 2004. *The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader, and the Imagination*, Shambala, Boston.

- *Things Not Actually Present* (1988)
- *Collectors, Rhymester, and Drummers* (1990)
- *Thinking About Cordwainer Smith* (1994)
- *Fact and/or/plus Fiction* (1998)
- *The Operating Intrusions* (2000)
- *Telling Is Listening* (2004)

Le Guin, Ursula K. 2009. *Cheek by Jowl: Talk and Essay on How and Why Fantasy Matters*, Aqueduct, Seattle

- *Animals in Children Literature* (2004)
- *Assumptions about Fantasy* (2004)
- *The Young Adult in the YA* (2004)
- *A Message About Messages* (2005)
- *Re-Reading Peter Rabbit* (2006)
- *The Critics, the Monsters, and the Fantasists* (2007)

Le Guin, Ursula K. 2016. *Words Are My Matter: Writings About Life and Books*, Small Beer Press, Easthampton.

- *A Response, by Ansible, from Tau Ceti* (2005/2014)

- *Italo Clavino: The Complete Cosmicomics* (2009)
- *Making Up Stories* (2013)
- *Freedom* (2014)

Le Guin, Ursula K. 2018. *The Books of Earthsea*, Gollancz, London.

- *Earthsea Revisited* (1992)
- *A Description of Earthsea (The Dark Time, the Hand, and Roke School)* (2001)

Le Guin, Ursula K. 2020. *Annals of the Western Shore*, Library of America, New York.

Lenz, Millicent. 2001. *Ursula K. Le Guin*, in P. Hunt, M. Lenz, *Alternative Worlds of Fantasy Literature*, Continuum, New York, pp. 42-83.

Lindow, Sandra J. 2012. *Dancing the Tao: Le Guin and Moral Development*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.

Lombardo, Agostino. 1989. *Ritratto di Northrop Frye*, Bulzoni, Roma.

Lord Dunsay. 1910. *A Dreamer's Tale*, George Allen, London.

Lothian, Alexis. 2006. *Grinding Access and Balancing Oppositions: the Transformations of Feminism in Ursula K. Le Guin's Science Fiction*, in «Extrapolations», n. 47, n. 3, pp. 380-394.

MacDonald, George. 1893. *The Fantastic Imagination*, in Id. *The Light Princess and Other Fairy Tales*, G.P. Putnam's Sons, New York, pp. III-XII.

Meletinskij, Eleazar M. 1993. *Il mito: Poetica folklore ripresa novecentesca*, Editori Riuniti, Roma.

Nasone, Publio Ovidio. 1979. *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino.

Nodelman, Perry. 1995. *Reinventing the Past: Gender in Ursula K. Le Guin's Tehanu and the Earthsea 'Trilogy'*, in «Children's Literature», n. 23, n. 1, pp. 179-201.

Pagetti, Carlo. 1993. *I sogni della scienza*, Editori Riuniti, Roma.

Pagetti, Carlo. 2013 [1970]. *Il senso del futuro: la fantascienza nella letteratura americana*, Mimesis, Milano.

- Pearson, Wendy G. 2007. *Postcolonialism/s, Gender/s, Sexuality/ies and the Legacy of "The Left Hand of Darkness": Gwyneth Jones's Aleutians Talk Back*, in «The Yearbook of English Studies», n. 37, n. 2, pp. 182-196.
- Plotz, John. 2023. *Ursula Le Guin's Earthsea: My Reading*, Oxford University Press, Oxford, p. 38)
- Rashley, Lisa Hammond. 2007. Revisioning Gender: Inventing Women in Ursula K. Le Guin's Nonfiction, in «Biography», n. 30, n. 1, pp. 22-47.
- Rawls, Melany. 2008. *Witches, Wives and Dragons: The Evolution of the Women in Ursula Le Guin's Earthsea – an Overview*, in «Mythlore», n. 24, n. 3/4, pp. 129-149.
- Rich, Adrienne. 1972. *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, in «College English», Oct., n. 34, N. 1, pp. 18-30.
- Rochelle, Worren G. 2001. *Communities of the Heart: The Rhetoric of Myth in the Fiction of Ursula K. Le Guin*, Liverpool University Press, Liverpool.
- Rolim Filho, Derance A. 2021. *The Taoist Myth of Winter: Mythopoesis in The Left Hand of Darkness*, in «Mythlore», n. 39, n. 2, pp. 49-63.
- Russel, Ford. 1998. *Northrop Frye on Myth*, Routledge, London.
- Senior, William A. 1996. *Cultural Anthropology and Rituals of Exchange in Ursula K. Le Guin's "Earthsea"*, in «Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal», n. 29, n. 4, pp. 101-103.
- Spivack, Charlotte. 1984. *Ursula K. Le Guin*, Twayne, Boston.
- Steed, Robert. 2022. *A Note on Ursula Le Guin's Daoist Interest*, in «Mythlore», n. 40, n. 2, pp. 185-191.
- Suvin, Darko. 2021. *On Ursula K. Le Guin: SF and The Left Hand of Darkness*, in Id, *Parables of Freedom and Narrative Logics: Positions and Presuppositions in Science Fiction and Utopianism*, Ed. Eric D. Smith, P. Lang, Oxford.
- Suvin, Darko. 1988. *Parables of De-Alienation: Le Guin's Widdershins Dance*, in Id., *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, Macmillan, Bakingstoke.
- Theall, Donald F. 1975. *The Art of Social-Science Fiction: The Ambiguous Utopian Dialectics of Ursula K. Le Guin*, in «Science Fiction Studies», n. 2, n. 3, pp. 256-264.

Toelken, Barre. 2003. *The Anguish of Snails: Native American Folklore in the West*, Utah State University Press, Logan.

Tolkien, John R.R. 1947. *On Fairy-Stories*, in V. Flieger, D.A. Anderson (eds.), *Tolkien on Fairy-Stories: Expanded Edition, with Commentary and Notes*, HarperCollins, London, 2008.

Vallorani, Nicoletta. 2021. *La danza del bianco*, in U.K. Le Guin, *La mano sinistra del buio*, Mondadori, Milano, pp. 275-285.

Murray Walker, Jeanne. 1979. *Myth, Exchange and History in "The Left Hand of Darkness"*, in «Science Fiction Studies», n. 6, n. 2, pp. 180-189.

Woolf, Virginia. 1924. *Mrs. Bennet e Mrs. Brown*, Hogarth, London.

Sitografia

Le Guin, Ursula K., *Lord Dunsany: In the Land of Time and Other Fantasy Tales Edited by S.T. Joshi: A Review by Ursula K. Le Guin*, <https://www.ursulakleguin.com/ukl-review-joshi-lord-dunsany> - ultima visita: 07/11/2023.

Le Guin, Ursula K., *In What Order Should I Read the Ekumen, Earthsea, and Catwings Books?*, <https://www.ursulakleguin.com/ursula-on-ursula/#BookOrder> - ultima visita: 07/11/2023.

Le Guin, Ursula K., *Plausibility Revisited: What Happen and What Didn't*, <https://www.ursulakleguin.com/plausibility-revisited> - ultima visita: 07/11/2023.

Library of America, <https://www.loa.org/writers/655-ursula-k-le-guin> - ultima visita: 07/11/2023.

Pagetti, Carlo, *Cara Signora Le Guin: una lettera non scritta*, <https://www.fantascienza.com/anarres/articoli/58/cara-signora-le-guin-una-lettera-non-scritta/> - ultima visita: 07/11/2023.

Sito ufficiale di Ursula K. Le Guin, <https://www.ursulakleguin.com/about-ursula> - ultima visita: 07/11/2023.

Tax, Meredith, *In the Year of Harry Potter, Enter the Dragon*, <https://www.thenation.com/article/archive/year-harry-potter-enter-dragon/> - ultima visita: 07/11/2023.