

WU MING 4

DIFENDERE LA
TERRA DI MEZZO

SCRITTI SU
J.R.R. Tolkien

con un saggio di
T.A. Shippey



Wu Ming 4

**Difendere
la Terra di Mezzo**

Scritti su J.R.R. Tolkien

*A Samb Modou, Diop Morte
e Mustapha Dieng.*

*I miti mi piacevano.
Non erano storie da adulti e non erano storie per bambini.
Erano molto meglio. Erano, e basta.*

Neil Gaiman, *L'oceano in fondo al sentiero* (2013)

*Beati i creatori di leggende e rime
di cose introvabili
nelle trame del tempo.*

J.R.R. Tolkien,
"Mitopoeia" (1931)

Premessa

Dove il sole non tramonta mai

«*Where the sun never sets*», si diceva un tempo dell'Impero britannico. Nel 1892, anno di nascita di John Ronald Reuel Tolkien, su una buona porzione dell'orbe terracqueo regnava Alexandrina Vittoria di Hannover, sovrana di Gran Bretagna e Irlanda, imperatrice d'India.

Il suo vasto impero includeva anche una parte del Sudafrica, ai cui confini sorgeva lo Stato Libero dell'Orange, una delle repubbliche fondate dai coloni di origine olandese, i cosiddetti "boeri".

Colui che sarebbe diventato uno dei più celebri scrittori del secolo seguente era figlio di un impiegato proveniente da Birmingham, in servizio presso la Bank of Africa di Bloemfontein, capitale dello Stato Libero dell'Orange. Di lì a pochi anni quel territorio sarebbe stato annesso con la forza all'Impero di Sua Maestà britannica.

Durante la guerra (1899-1902) i boeri vennero rinchiusi dentro i primi campi di concentramento per civili della storia moderna, il più tristemente celebre dei quali sorse proprio a Bloemfontein.

Il piccolo Tolkien, però, non si trovava più lì. Nel 1895, infatti, sua madre Mabel era ritornata in Inghilterra con entrambi i figli, in attesa d'essere raggiunta dal marito. Un'attesa vana, poiché Arthur Reuel Tolkien morì di malattia l'anno seguente.

Per il resto della vita, J.R.R. Tolkien visse in Inghilterra, considerandosi inglese e isolano, per nulla nostalgico dei fasti imperiali, men che meno del regime segregazionista vigente nella sua terra natale, tanto da portare «nelle ossa [...] l'odio

per l'apartheid», come ancora avrebbe ricordato nel suo discorso di commiato dall'Università di Oxford nel 1959.

Cresciuto nella fede cattolica romana, che professò per tutta la vita, impegnò il tempo concessogli dedicandosi ai suoi tre grandi amori: quello per le parole; quello per la propria famiglia; quello per il racconto. Dalla miscela di queste tre passioni nacque la sua produzione letteraria, che ne ha fatto uno degli autori più letti di tutti i tempi.

Sono trascorsi tre quarti di secolo da quando quello che era un oscuro professore d'inglese antico a Oxford pubblicò la sua prima storia. L'Impero britannico non esiste più; la provincia di Orange fa parte della Repubblica del Sudafrica, che ha un presidente nero; il rock è la musica leggera più diffusa nel mondo; sull'opera di Tolkien il sole non accenna a tramontare. Anzi, si direbbe che splende sempre più alto.

Questo libro - che raccoglie scritti del triennio 2011-2013 riadattati per la pubblicazione in saggio e altri completamente inediti - si propone di indagare le ragioni di tale permanenza, ovvero l'ingresso *de facto* di Tolkien tra i classici della letteratura contemporanea, nonostante la critica letteraria si accanisca a negarglielo di diritto.

Il titolo è ispirato a quello di un celebre saggio pubblicato negli anni Novanta del secolo scorso da un noto studioso dell'opera di Tolkien, ossia *Defending Middle-Earth* dell'anglocanadese Patrick Curry.

Quel saggio ha avuto il merito di svecchiare l'immagine di Tolkien e sottolineare gli aspetti proto-ecologisti presenti nella sua opera. Del resto aveva anche l'evidente limite di voler desumere dalla poetica tolkieniana una sorta di manifesto filosofico *new age*, incentrato sulla pretestuosa coincidenza tra condizione postmoderna e riscoperta del sacro liberato dalla religione. Resta il fatto che, nella sterminata letteratura su Tolkien, quel libro porta uno dei titoli più evocativi e più azzeccati. In particolare è adattabile a questo volume, che si rivolge ai lettori italiani.

Nei primi due capitoli tenterò di ripercorrere le tappe della duplice carriera di Tolkien proprio a partire dalla ricezione dei

testi e dall'espansione del fenomeno. Le vicissitudini legate alla vita letteraria ed editoriale delle opere di Tolkien, infatti, hanno assunto nel corso del Novecento aspetti sorprendenti. Nel secondo capitolo, in particolare, avanzo un'ipotesi che provi a spiegare perché nessun autore di fantasy sia ancora riuscito a eguagliare l'autore del *Signore degli Anelli* quanto a penetrazione e persistenza nell'immaginario. Il capitolo 3 affronta il tema del *fandom* tolkieniano in connessione all'idea di letteratura da cui scaturisce, per arrivare a definire il problema che Tolkien rappresenta rispetto alla teoria letteraria. Nel quarto capitolo, che funge da intermezzo tra le due parti del libro, tratto specificamente la particolarissima interpretazione dell'opera tolkieniana che persiste in Italia e solo in Italia, vale a dire la lettura "tradizionalista" o "simbolista".

Nella seconda parte di questo libro, invece, la riflessione muove direttamente dalle pagine di narrativa. Nel quinto e sesto capitolo si compone un identikit e una genealogia delle figure centrali dei due celebri romanzi di Tolkien: gli *Hobbit*. Nel settimo capitolo si parte dal testo narrativo per arrivare a definire la poetica dell'autore, facendo parlare proprio i suoi personaggi.

Infine, il volume si conclude con un'appendice a firma del più noto allievo di Tolkien, il filologo Thomas A. Shippey. Si tratta del testo di una sua conferenza, che passa in rassegna i modelli sociali della Terra di Mezzo e la rappresentazione delle classi in ciascuno di essi. Lo fa utilizzando l'approccio linguistico, filologico, che è quello proprio dello stesso Tolkien, e del quale Shippey è senz'altro il maggiore fautore nel panorama internazionale. Per Shippey è anche l'occasione di mettere in relazione Tolkien con alcuni grandi precedenti nella letteratura inglese e di rispondere con acume a certe accuse mosse al padre della Terra di Mezzo.

A conti fatti, questo libro contiene una lettura inevitabilmente parziale dell'opera e del fenomeno, ma che vorrebbe aiutare i lettori italiani a guardare un vecchio autore con occhi nuovi. Perché la convinzione che anima queste

pagine è che il racconto di Tolkien sia tutt'altro che relegato o relegabile al secolo alle nostre spalle, e abbia invece molto da dire al nostro presente.

WM4, Bologna,
estate 2013

Nota: alcune delle citazioni dal *Signore degli Anelli* che compaiono nel capitolo 7 ho preferito ritradurle, non trovando soddisfacente la resa della traduzione in commercio. In quel caso compare in nota il riferimento bibliografico all'edizione inglese.

Nel testo si trova indicato *Il Silmarillion* (in corsivo) con riferimento all'edizione redatta e curata da Christopher Tolkien; e "Il Silmarillion" (tra virgolette) per intendere l'opera che Tolkien aveva in mente e che non riuscì a portare a termine.

Prima Parte
Spettri di Tolkien

1. Nascita e destino di un fenomeno letterario 1937-1973

Scrivere, pertanto, è un'attività complessa: è, insieme, preferire l'immaginario e voler comunicare; in queste due scelte si manifestano tendenze assai diverse e a prima vista contrastanti. Per pretendere di sostituire un universo inventato al mondo esistente, bisogna rifiutare aggressivamente quest'ultimo: chiunque vi stia dentro come un pesce nell'acqua e pensi che tutto va bene non si metterà certo a scrivere. Ma il desiderio di comunicazione presuppone che ci si interessi agli altri; anche se nel rapporto dello scrittore con l'umanità entra dell'inimicizia e del disprezzo.

Simone de Beauvoir, *La terza età* (1970)

1. Scrivere nella tempesta

Anziché da una parola, si potrebbe cominciare da un numero. Il numero è il diciassette. Tanti sono gli anni intercorsi tra la pubblicazione del primo romanzo di Tolkien, *Lo Hobbit*, e il secondo, *Il Signore degli Anelli*. Si tratta di un lasso di tempo considerevole non solo nella vita di una persona, ma anche in termini storici, soprattutto se si pensa che nel mezzo si colloca una guerra mondiale che ha cambiato la faccia del mondo.

Quando Tolkien pubblica *Lo Hobbit*, nel 1937, sta per concludersi il ventennio tra le due guerre, quello che con humour amaro il poeta e romanziere Robert Graves definirà «*The long weekend*».¹ All'orizzonte si profilano nubi nere, che già incombono sull'Europa Centrale. In Germania i nazisti hanno consolidato il proprio potere all'interno del paese e si

apprestano a volgersi all'esterno. L'opposizione politica è già stata sgominata, i tedeschi di discendenza ebraica sono stati esclusi dalla pubblica amministrazione, privati della cittadinanza, della possibilità di sposare connazionali "ariani", e l'anno successivo verranno anche emarginati per legge dalla vita economica. Hitler si appresta a rivendicare l'annessione dei Sudeti al Terzo Reich.

Visto in quest'ottica, non meraviglia che un romanzo che comincia come una fiaba - «In un buco sottoterra viveva uno Hobbit» - si concluda con la battaglia dei Cinque Eserciti, inclusa nel capitolo che porta il titolo significativo "The Clouds Burst" ("...e scoppia il temporale", nell'edizione italiana). Un temporale sarebbe scoppiato eccome, di lì a poco, e sarebbe stato tanto terribile quanto quello che l'aveva preceduto e che qualche sprovveduto aveva provato a spacciare come l'ultimo. "La guerra che metterà fine a tutte le guerre", era stata definita quella del 1914-18. Invece sarebbe passata alla storia come Prima guerra mondiale, dopo che appunto se n'era vissuta una seconda.

Tolkien aveva combattuto in quella guerra: era un reduce della Somme, scampato alla carneficina grazie alla febbre da trincea, che, una ricaduta dopo l'altra, gli aveva impedito di essere rimandato al fronte. Fortunatamente era scampato anche a quella malattia, veicolata dai reduci, che portò la strage nelle case, dal Canada alla Nuova Zelanda, triplicando la conta delle vittime di guerra. Durante il periodo di convalescenza aveva così potuto iniziare la stesura dei primi racconti che avrebbero costituito le basi del suo *legendarium*.

Dopo la guerra, nel "lungo fine settimana", Tolkien si era dedicato alla carriera universitaria di anglista, alla filologia germanica, curando le edizioni critiche o le traduzioni di opere come *Sir Gawain e il Cavaliere Verde*, *Pearl* e *Sir Orfeo*.

Nel 1936 aveva tenuto un'importante conferenza sul *Beowulf*, il più celebre poema anglosassone, sostenendo una tesi poetico-letteraria contro quella, per così dire, archeologica. In altre parole il professor Tolkien aveva stigmatizzato

l'attitudine degli studiosi che nei poemi antichi ricercavano tracce e indizi del passato remoto, sezionando il testo, analizzandolo, ricostruendo i prestiti e le contaminazioni da opere precedenti. Così facendo, affermava Tolkien, dimenticavano del tutto di considerare quei poemi per ciò che erano: opere letterarie il cui intento era quello di raccontare una storia con perizia poetica, ottenendo un preciso effetto letterario.

Da un'obiezione del genere si poteva già intuire che l'approccio di Tolkien alla materia nordica era quello di un filologo creativo, intento a mettersi nei panni degli anonimi poeti che avevano trasformato una tradizione orale in opera scritta. Inoltre, nella stessa esposizione, Tolkien lasciava già trapelare la preoccupazione per il revival dell'eroismo pagano nordico in corso in Germania in quegli anni, che avrebbe poi manifestato in più occasioni.

L'immaginazione nordica ha avuto il potere, per così dire, di rivitalizzare il suo spirito anche ai nostri tempi. Può ancora funzionare, come funzionò il *goðlauss* vichingo, senza dèi: eroismo marziale fine a se stesso. Ma possiamo ricordare ciò che il poeta del *Beowulf* vide chiaramente: la paga dell'eroismo è la morte.²

Parallelamente al lavoro accademico, Tolkien aveva continuato a scrivere narrativa, pur non avendo ancora pubblicato nulla. Si era dedicato alla composizione di poemi ispirati alla propria materia di studio, e che sarebbero stati pubblicati soltanto postumi. Soprattutto, però, aveva proseguito nella stesura delle storie che nascevano da un "vizio segreto",³ cioè dalla passione per l'invenzione di idiomi immaginari. Quelle lingue necessitavano di un luogo in cui essere parlate, e in un certo senso contenevano già in potenza le avventure e i paesaggi della Terra di Mezzo. Infine, in quanto padre di quattro figli con la passione per i racconti, aveva composto poesie, filastrocche e favole della buonanotte, dalle quali era scaturita la figura che avrebbe trovato uno spazio

proprio nella Terra di Mezzo e che avrebbe segnato la sua fortuna come romanziere: lo Hobbit.

Per la prima apparizione di questa creatura nella storia letteraria, Tolkien le affiancò tredici Nani, ai quali diede i nomi di quelli che vengono elencati nell'*Edda in prosa*, manuale di poesia e raccolta di leggende nordiche composta nel XIII secolo dallo storico islandese Snorri Sturluson. Il quattordicesimo nome lo affibbiò invece a un vecchio stregone grigio dalle mille risorse.

Nel suo primo romanzo, quindi, Tolkien intrecciava già filologia e immaginazione fantastica, lavorando alla stesura per buona parte degli anni Trenta. Un lavoro che *in fieri* poté avvalersi di un lettore d'eccezione, l'amico e collega C.S. Lewis (1898-1963), e, più in generale, del gruppo di accademici oxfordiani che in quegli anni si riunivano intorno alla sua figura, gli Inklings.⁴

Al momento di essere pubblicato, *Lo Hobbit* venne lanciato con chiari riferimenti a Carroll, vista anche l'identità dell'autore: «Un libro di avventure in un magico mondo di nani e draghi, scritto da un professore di Oxford. Forse una nuova *Alice nel Paese delle Meraviglie*». ⁵ Così recitava la circolare informativa per i librai. Non ci sono dubbi su come l'editore inquadrasse il romanzo: una storia per ragazzi, che per complessità e ricchezza di riferimenti poteva ammaliare anche gli adulti. Nella sua recensione sul *Times Literary Supplement* del 3 ottobre 1937, C.S. Lewis collocava il romanzo nel solco delle opere maggiori di Carroll, MacDonald e Grahame, lanciandosi in una profezia:

Lo Hobbit, d'altra parte, risulterà divertente ai lettori più piccoli, e solo anni dopo, alla decima o dodicesima lettura, essi cominceranno a capire quale abile maestria e profonda riflessione ne abbiano fatto un qualcosa di così compiuto, così amichevole e, a modo suo, così vero. Le predizioni sono pericolose: ma *Lo Hobbit* potrebbe dimostrarsi un classico.⁶

Lewis poté azzardare tale previsione solo sulla scorta dei meriti intrinseci al testo, che lui era ben in grado di cogliere,

dato che a quella data il romanzo aveva appena intaccato la prima tiratura di 1500 copie, la quale andò poi esaurita in pochi mesi, rendendo necessaria una seconda di 2300 esemplari.

Al di là dei recensori amici, generalmente la critica letteraria riservò a *Lo Hobbit* un'ottima accoglienza. Altri critici concordarono con Lewis nel riconoscere al romanzo le potenzialità del classico della letteratura per l'infanzia.

Nel 1938 venne pubblicato in America, dove era ancora fresca la visione nelle sale del primo lungometraggio di Walt Disney, *Biancaneve e i sette nani* (1937), e qualche recensore si spinse a dire che i Nani di Tolkien avrebbero alla lunga oscurato quelli di Biancaneve. Anche oltreoceano, infatti, le recensioni furono entusiastiche e non lesinarono i collegamenti con illustri predecessori quali l'immancabile Lewis Carroll o William Morris. La prima tiratura di 3000 copie andò venduta in un baleno.

Insomma, nel mondo anglofono l'esordio dell'oscuro professore di Oxford fu un piccolo grande trionfo.

La fama di questo originale romanzo-fiaba giunse anche in Germania, al punto che un editore si fece avanti per acquistare i diritti di traduzione, previa acquisizione di alcune notizie sul suo autore. La reazione di Tolkien non ha bisogno di commenti:

Cari Signori,
grazie per la vostra lettera. [...] Temo di non aver capito chiaramente che cosa intendete per *arisch*. Io non sono di origine ariana, cioè indo-iraniana; per quanto ne so, nessuno dei miei antenati parlava indostano, persiano, gitano o altri dialetti derivati. Ma se Voi volevate scoprire se sono di origine ebrea, posso solo rispondere che purtroppo non sembra che tra i miei antenati ci siano membri di quel popolo così dotato. Il mio bis-bisnonno venne in Inghilterra dalla Germania nel XVIII secolo: la gran parte dei miei avi è quindi squisitamente inglese e io sono assolutamente inglese, il che dovrebbe bastare. Sono sempre stato solito, tuttavia, considerare il mio nome germanico con orgoglio e ho continuato a farlo anche durante il periodo dell'ultima deplorabile guerra, durante la quale ho servito nell'esercito inglese. Non posso, tuttavia, trattenermi dall'osservare che se indagini così impertinenti e irrilevanti dovessero diventare la regola nelle questioni della letteratura, allora manca poco al

giorno in cui un nome germanico non sarà più motivo di orgoglio.
La Vostra indagine è sicuramente dovuta all'obbligo di adeguarsi alla legge del Vostro paese, ma che questa debba anche essere applicata alle persone di un altro stato è scorretto, anche se avesse (ma non ce l'ha) a che fare con i meriti del mio lavoro o con la sua idoneità alla pubblicazione, lavoro del quale sembravate soddisfatti anche senza saper nulla della mia *Abstammung* [discendenza].
Confidando che troverete soddisfacente questa risposta, rimango il Vostro fedele,

J.R.R. Tolkien⁷

Il professore cattolico che in privato parteggiava per Franco contro i "rossi" che fucilavano i preti nella guerra civile spagnola non aveva alcun dubbio su quale minaccia rappresentasse il nazismo. Proprio da filologo germanista e amante delle fiabe, sapeva quanta parte di responsabilità avessero avuto nell'Ottocento i filologi e i riscopritori del folklore nel preparare il terreno al nazionalismo. La grande impresa di ricostruzione della tradizione a partire dai reperti archeologici, folklorici e letterari, che aveva portato a ricostituire un'identità culturale tedesca, nel XX secolo presentava un conto molto salato. Hitler e il suo apparato di propaganda avevano saputo tecnicizzare il mito germanico delle origini, cioè volgerlo al servizio di un sistema di potere, appropriandosi di quelle storie che i filologi del secolo precedente avevano tirato fuori dal passato.

Tolkien poteva criticare un certo approccio alla materia poetica e mitica non solo perché era inglese e un nazionalismo inglese non era mai nato, dato che erano piuttosto la retorica unionista e quella imperiale a prevalere; non solo perché una mitologia inglese in senso stretto non esisteva e quindi non poteva essere recuperata e tecnicizzata; ma anche perché individuava vizi già nei presupposti di quella ricerca.

Nel 1939, pronunciando la sua lezione in onore del celebre scrittore e poeta folklorista Andrew Lang (1844-1912), Tolkien elaborò quello che poi sarebbe diventato il suo più importante saggio sulle fiabe, pubblicato dopo la Seconda guerra

mondiale. In quell'occasione, non solo tracciò una guida operativa per la sua attività di narratore messa in atto ne *Lo Hobbit*, ma rispose anche alle maggiori teorie sul folklore ereditate dall'Ottocento e ancora in auge a quell'epoca.

Nella controversia tra teoria indo-ariana e teoria primitivistico-evolutiva che aveva connotato il secolo d'oro degli studi sul folklore e sulle fiabe, Tolkien ribatte a entrambe piuttosto nettamente e lo fa quasi più da narratore che da filologo. Tra gli studiosi che affronta c'è Sir George Dasent (1817-1896), sostenitore dell'origine ariana del folklore e delle fiabe nordiche:

Dasent si era attestato sulla componente "ariana" della teoria indo-ariana, rendendo esplicito in modo agghiacciante nella sua personale discussione quel che nei folkloristi suoi pari poteva essere implicito. [...] Frasi come: «La letteratura popolare della razza», con cui intendeva quella norrena o germanica, e «racconti che l'Inghilterra aveva un tempo in comune con tutte le razze ariane» rendono ben chiara la sua posizione.⁸

Tolkien non solo polemizza con Dasent, ma più in generale contesta la futilità dell'ossessiva ricerca delle origini, che porta a scarnificare le storie riducendole all'osso, sacrificando ogni stratificazione, ogni elemento inventivo, creativo, originale, alla pretesa di scovarne il nocciolo duro (ariano o no). Questa ossessione omologante fa perdere per strada «l'effetto letterario» e la «significanza letteraria», i veri responsabili del perdurare delle fiabe nella nostra cultura.⁹ Nel 1939 il filologo e mitopoeta Tolkien teneva a marcare la propria distanza da certe tesi filologiche, in un momento in cui era ormai palese dove fossero andate a parare, grazie all'uso che ne avevano fatto i nazisti in Germania. Di fatto ribatteva ai cultori del mito dell'origine e dell'identità culturale sostenendo che non è la condivisione di un supposto gene mitico a far perdurare le storie nella nostra cultura, bensì la loro bellezza, la loro efficacia narrativa, la loro originalità.

Due anni dopo, in pieno conflitto mondiale, Tolkien avrebbe espresso in una lettera privata tutto il proprio risentimento

verso i nazisti, che avevano invaso e devastato il suo campo di studio:

Comunque in questa guerra io ho un bruciante risentimento privato, che mi renderebbe a quarantanove anni un soldato migliore di quanto non fossi a ventidue, contro quel dannato piccolo ignorante di Adolf Hitler [...]. Sta rovinando, pervertendo, distruggendo, e rendendo per sempre maledetto quel nobile spirito nordico, supremo contributo all'Europa, che io ho sempre amato, e cercato di presentare in una giusta luce.¹⁰

Proprio questa capacità di distinguere tra mito genuino e manipolazione strumentale del mito consentì a Tolkien di restare immune dalla propaganda e dal furore anti-germanico che investì la società britannica durante il conflitto bellico:

I tedeschi hanno lo stesso diritto di definire polacchi ed ebrei vermi da schiacciare, creature subumane, quanto noi di definire così i tedeschi; e vale a dire nessun diritto, qualunque cosa abbiano fatto.¹¹

Quale poi fosse «la giusta luce» nella quale inquadrare lo spirito nordico che Hitler aveva rovinato, è facile desumerlo dall'operato del narratore, prima ancora che da quello del filologo, anche se in Tolkien capita spesso che uno faccia da controcanto all'altro.

Dalla fine del 1937 Tolkien aveva cominciato a lavorare al seguito de *Lo Hobbit*, che il suo editore gli richiedeva con insistenza e che gli sarebbe cresciuto tra le mani fino a diventare *Il Signore degli Anelli*.

Come vedremo meglio nei prossimi capitoli, in quel romanzo Tolkien passa al setaccio lo spirito eroico nordico, mettendo in attrito tra loro i diversi stili eroici. Il risultato letterario non sarà più una favola, ma un romanzo epico di mille pagine, dove il tono comico presente ne *Lo Hobbit* è di gran lunga ridimensionato e cede il passo a un tono più fosco, a tratti spaventoso.

Tolkien scrive di un mondo minacciato da un oscuro potere che tutto sembra contagiare e fagocitare. L'unica alternativa

alla resa è organizzare una strenua resistenza, un'alleanza di popoli liberi che non hanno altra speranza di salvarsi se non affidare le proprie sorti a un piccolo Hobbit, che deve distruggere l'arma più potente mai concepita.

Nonostante *Il Signore degli Anelli* non sia un'allegoria della Seconda guerra mondiale, come l'autore stesso tenne a precisare, è impossibile non ritrovare nelle sue pagine l'aria greve che Tolkien respirò mentre il mondo intero vedeva i propri destini sospesi e incerti e che condizionò la stesura del romanzo al punto da farle subire un blocco negli anni più bui della guerra.

Allo stesso modo è difficile non rilevare l'attualità di alcuni temi del romanzo rispetto alle grandi questioni etiche poste dalla storia del XX secolo. Uno di questi temi è l'idea che l'utilizzo degli stessi mezzi del nemico renda indistinguibili da lui. È il caso di notare che non si trattava di una posizione scontata nel momento in cui veniva messa su carta (e non lo è nemmeno oggi), cioè pochi anni dopo eventi come il bombardamento di Dresda e lo sgancio di due bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki.

Più in generale, nel *Signore degli Anelli* Tolkien scriveva a chiare lettere che concentrare un immenso potere da una parte sola, magari nelle mani della persona più saggia, onesta ed eroica, affinché schiacci le forze liberticide, può produrre soltanto una nuova tirannia, ancorché illuminata. Nel romanzo, la forza seduttiva del male consiste proprio nella tentazione di intraprendere la scorciatoia per far trionfare il bene. Il concetto è esplicitato chiaramente dal personaggio di Gandalf quando Frodo gli offre l'Anello:

Con quel potere, il mio diventerebbe troppo grande e troppo terribile. E su di me l'Anello acquisterebbe un potere ancora più spaventoso e diabolico. [...] Non mi tentare! Non desidero eguagliare l'Oscuro Signore. Se il mio cuore lo desidera, è solo per pietà, pietà per i deboli, e bisogno di forza per compiere il bene. Ma non mi tentare! Non oso prenderlo, nemmeno per custodirlo senza adoperarlo. Il desiderio sarebbe troppo irresistibile per le mie forze. Ne avrei tanto bisogno: grandi pericoli mi attendono.¹²

In una lettera di svariati anni dopo, Tolkien ribadirà il concetto con parole ancora più inequivocabili: «Gandalf come Signore dell'Anello sarebbe stato molto peggio di Sauron. Sarebbe rimasto onesto, ma di un'onestà ipocrita. Avrebbe continuato a regnare e a dare ordini nel "bene", per il benessere dei suoi subordinati in base alla sua saggezza (che era e sarebbe rimasta grande)» e in questo modo «avrebbe reso il bene detestabile e l'avrebbe fatto assomigliare al male». ¹³

2. La guerra dopo la guerra

Quando con la resa dell'Asse il pericolo finalmente passò, e anche l'attesa guerra tra Stati Uniti e Unione Sovietica si congelò in un equilibrio armato, fu chiaro che in qualche modo il mondo sarebbe andato avanti. Il professor Tolkien - che era ancora un anglista di Oxford, autore di un fortunato romanzo per ragazzi - riprese quindi la stesura del *Signore degli Anelli* e si accinse a dare alle stampe i racconti scritti prima della guerra.

Il primo racconto, scritto nell'inverno 1938-39, uscì nel 1945 sulla *Dublin Review*. Si intitola "Foglia di Niggle" ed è in sostanza un'allegoria che affronta la relazione tra la produzione artistica, il senso di quest'ultima e la morte dell'artista.

Tolkien prendeva spunto dalla propria esperienza di scrittore dedito a un'architettura narrativa di cui non riusciva a vedere la fine. Già negli anni Trenta intuiva che, per ultimarla, non gli sarebbe bastata una vita. Era la creazione letteraria di un intero mondo, iniziata con l'invenzione delle lingue elfiche, proseguita nelle degenze febbricitanti durante la Prima guerra mondiale, e infine protratta come attività parallela all'insegnamento nel corso degli anni successivi. Rispetto a questa costruzione, *Lo Hobbit* - o tutt'al più *Il Signore degli Anelli* - sarebbe risultato come la foglia di un grande albero

incompiuto. E non avrebbe potuto essere diversamente, giacché l'artista deve anche perdere tempo a vivere, cioè indulgere nei mille affari e incidenti dell'esistenza comune, ai quali nessuno può sottrarsi.

Due anni dopo, nel 1947, Tolkien finalmente pubblicò la lezione in onore di Andrew Lang tenuta otto anni prima, che divenne il suo celebre saggio *Sulle fiabe*.

In quelle pagine magistrali, Tolkien entra in polemica con i letterati che snobbano il genere fantastico e lo accusano di escapismo, fuga dalla realtà, disimpegno. È come se sapesse cosa gli toccherà in sorte quando finalmente avrà pubblicato *Il Signore degli Anelli*. A proposito della sottovalutazione della fantasia da parte della critica letteraria scrive che «almeno in parte questa svalutazione è dovuta al naturale desiderio dei critici di portare alle stelle le forme di letteratura o di "immaginazione" che essi stessi preferiscono, per propensione innata o per educazione».¹⁴ C'è in sostanza un problema dovuto alla formazione del gusto attraverso i canoni estetici dominanti. Tolkien paragona gli esponenti dell'*establishment* culturale che si scagliano contro la letteratura di "evasione" ai burocrati di partito dei regimi dittatoriali, intenti alla difesa dello status quo e a tacciare di diserzione qualunque tentativo di evasione dall'attuale stato delle cose. I termini in cui esprime questo concetto sono molto netti:

Utilizzando "Evasione" in questo modo, i critici hanno scelto la parola sbagliata, e, quel che è peggio, stanno confondendo, e non sempre in buona fede, l'Evasione del Prigioniero con la fuga del Disertore. Allo stesso modo un portavoce di partito avrebbe potuto etichettare la fuga dalle miserie del Reich del Führer o di qualsiasi altro regime, o anche solo la sua critica, come un tradimento. In questo modo i critici, per rendere peggiore la confusione, e attirare il disprezzo sugli oppositori, appiccicano la loro etichetta spregiativa non solo sulla Diserzione, ma anche sull'Evasione vera e propria, e su quelli che sono spesso i suoi compagni: Disgusto, Rabbia, Condanna e Rivolta. Non solo essi confondono l'evasione del prigioniero con la fuga del disertore, ma sembrerebbero preferire l'acquiescenza del collaborazionista alla resistenza del patriota.¹⁵

Dunque i difensori dello status quo letterario, cioè del canone realista, preferiscono i collaborazionisti – nell'originale inglese *quis-*

ling, un termine spregiativo che data dal 1940, derivato dal nome del politico norvegese filonazista Vidkun Quisling, che collaborò con gli invasori tedeschi del suo paese, mettendosi a capo di un regime fantoccio – e avversano i patrioti del fantastico, che nella stessa metafora evidentemente equivalgono ai partigiani della Resistenza europea. È un pensiero talmente esplicito da suonare come una dichiarazione di guerra.

Un altro racconto scritto prima del secondo conflitto mondiale, e che Tolkien diede alle stampe nel 1949, è “Farmer Giles of Ham” (tradotto in Italia come “Il cacciatore di draghi”). È una favola che sfrutta il canone della lotta dell'eroe contro il drago per stravolgerne il senso, mettendo al centro della vicenda l'antierocità dei protagonisti – il pragmatico fattore Giles e il pavido drago Chrysophylax – nonché la codardia dei cavalieri cortesi e l'avidità del re.

Per certi versi la coppia antagonista Giles/Chrysophylax è una sorta di opposto parodistico di quella Bilbo/Smaug presentata ne *Lo Hobbit*.

Anche questo racconto fa capire come, nella seconda metà degli anni Trenta, Tolkien avesse già compiuto il passaggio dallo studio della filologia alla scrittura creativa che riutilizzava e rideclinava i canoni medievali.

Nel 1951 Tolkien aveva finito da due anni di scrivere *Il Signore degli Anelli* e dovette pubblicare una seconda edizione de *Lo Hobbit*, modificando soprattutto il capitolo che riguardava il ritrovamento dell'Anello, per rendere il romanzo coerente con il sequel. L'Anello, infatti, era diventato uno dei protagonisti dello sviluppo della vicenda, e aveva assunto una tale centralità da retroagire sui personaggi già presentati e da rendere necessaria una modifica alla trama (che

nell'espedito metaromanzesco viene attribuita a una edulcorazione del racconto da parte di Bilbo).

Infine, nel 1953, pochi mesi prima di vedere finalmente in libreria la sua *magnum opus*, Tolkien pubblica su una rivista dell'Università di Oxford una delle sue prese di posizione poetiche più significative. "Il ritorno di Beorhtnoth figlio di Beorhthelm" è un testo di filologia creativa che rappresenta la più acuta critica mossa da Tolkien alla propria materia di studio, la poesia epica anglosassone, e ai suoi effetti collaterali. Scrivendo il finale di un poema medievale monco, *La battaglia di Maldon*, e speculando sulla traduzione di una singola parola risolutiva (*ofermod* = orgoglio), Tolkien giunge a sostenere una tesi che suona al contempo come una premessa poetica all'imminente pubblicazione del suo romanzo più famoso e un'accusa all'amata filologia germanica, colpevole di avere ingenuamente offerto l'*epos* ai tecnicizzatori di miti con la svastica sul braccio. Tolkien afferma che nella poesia epica va colta una sfumatura: l'eroismo che essa vuole esaltare non è monolitico e non è sempre congiunto a ciò che consideriamo cavalleresco; gli eroi tutti d'un pezzo buoni a morire gloriosamente non lo sono altrettanto a pensare alla salvezza degli altri. Un eroe che antepone la fama, il dover essere, l'orgoglio aristocratico all'interesse collettivo si rivela una figura nociva, in grado di trascinare alla rovina i propri devoti. È il caso appunto dell'eroe della battaglia di Maldon, Beorhtnoth figlio di Beorhthelm, il cui *ofermod* riecheggia nei moderni *Führern* neopagani.

Di lì a pochi mesi verrà pubblicato il romanzo più famoso di Tolkien, che imprimerà alla sua fama un salto quantico. Vale quindi la pena fermarsi a tirare le prime somme.

Nel secondo dopoguerra, Tolkien è già l'autore di un romanzo-fiaba di successo che omaggia una lunga tradizione letteraria, dall'*Edda* al *Beowulf*, dalle favole dei Grimm a Lewis Carroll e Kenneth Grahame; è un filologo impegnato nel suo campo di studi a criticare le manipolazioni dei miti germanici a

fini politici; è autore di un importante saggio sulle fiabe in cui sferra un pesante attacco all'*establishment* letterario; pubblica due racconti, uno allegorico, sul rapporto tra arte e morte, e l'altro parodistico, sulla casualità delle gesta eroiche e della fama che da esse deriva; infine pubblica un testo per metà saggistico e per metà narrativo nel quale fa le pulci alla propria stessa disciplina e perfino ai propri colleghi. Questi ultimi, a suo dire, hanno ingenuamente esaltato gli antichi eroi senza cogliere l'implicita critica agli eccessi di eroismo contenuta nei poemi medievali e senza accorgersi delle conseguenze culturali che ciò avrebbe comportato.¹⁶

Nonostante Tolkien non diventerà mai un intellettuale impegnato pubblicamente, e rimarrà sempre piuttosto restio a far sopravanzare l'autore rispetto all'opera, il ritratto che emerge è comunque quello di uno studioso e di un narratore ingaggiato nel corpo a corpo con il proprio tempo oltreché con tematiche di ogni epoca. Tutto il contrario dell'immagine che di lì a poco certa critica cercherà di affibbiargli (e alla quale alcuni ancora oggi rimangono affezionati): quella di un vecchio gentiluomo isolato tra le bianche torri di Oxford, intento a vagheggiare un passato perduto o a inseguire un sogno infantile.

3. James, Johnny & Giap

Nell'aprile del 1954 Ian Fleming pubblicava *Vivi e lascia morire*, il secondo romanzo della fortunata serie che ha come protagonista l'agente segreto 007, al secolo James Bond. Quel personaggio dava un'immagine pop alla Guerra Fredda, combattuta indossando lo smoking, a suon di battute sarcastiche, seducendo una donna dopo l'altra e sfoggiando armi tecnologicamente sofisticatissime.

All'estremo opposto dello spettro letterario, nel settembre di quell'anno, si trova un'altra importante pubblicazione. Con i buoni auspici di T.S. Eliot esordiva alla narrativa il futuro

premio Nobel per la letteratura William Golding, con *Il Signore delle Mosche*. Al di là del titolo assonante con quello di Tolkien, l'opera di Golding si presentava come un romanzo a tesi, o sorta di apologo, contenente una riflessione del tutto pessimistica sul male connesso alla natura umana.

Tra questi due estremi si colloca l'uscita del primo volume del *Signore degli Anelli*. A causa del razionamento della carta, ancora in vigore in Gran Bretagna dalla fine della guerra, quello che era stato scritto come un unico romanzo, venne pubblicato suddiviso in tre parti. Il primo volume uscì nelle librerie britanniche il 29 luglio 1954 (3000 copie); il secondo l'11 novembre (3250 copie); il terzo addirittura il 20 ottobre dell'anno successivo (7000 copie). Le edizioni americane - rispettivamente di 1500, 1000, 5000 copie - seguirono ciascun volume a distanza di pochi mesi.

Il mondo nel quale si affacciava il romanzo di Tolkien era già radicalmente cambiato, non solo rispetto a quello in cui era nato e cresciuto il suo autore, ma anche rispetto a quello in cui il romanzo stesso era stato scritto, negli anni 1938-1949.

Basti pensare che soltanto poche settimane prima dell'arrivo sugli scaffali de *La Compagnia dell'Anello*, dall'altra parte dell'Atlantico Elvis Presley incideva il suo primo singolo, compiendo l'atto fondativo di un nuovo genere di musica leggera che avrebbe preso il nome di *rock 'n' roll*. La nuova musica americana si sarebbe presto diffusa anche nel Regno Unito e avrebbe influenzato massicciamente la prima sottocultura giovanile inglese, quella dei "Teddy Boys", basata sul revival stilistico edoardiano e salita alla ribalta delle cronache giornalistiche proprio nell'aprile del 1954, in seguito ad alcuni scontri tra bande nei quartieri operai di Londra.

Ancora sull'altra sponda dell'Atlantico, l'anno precedente era stato realizzato il film *Il selvaggio*, di László Benedek, che doveva lanciare un nuovo modello maschile, quello del *biker* ribelle interpretato da Marlon Brando, destinato a diventare un'icona. La battuta emblematica del suo personaggio, Johnny, si riferisce a una rivolta giovanile che cova sotto la cenere della

società post-bellica e che ancora non ha trovato un terreno su cui ingaggiare battaglia. Quando al protagonista viene chiesto contro cosa lui e la sua banda si ribellino, la risposta spontanea è una domanda retorica: «What've you got?», che suona come: «Tu che dici?» o «Quello che ti pare», «C'è l'imbarazzo della scelta». Nel doppiaggio italiano la battuta viene resa con parole estremamente più dirette: «Contro di voi». Cioè contro un intero mondo, fatto di false certezze e consuetudini borghesi.

È sempre Johnny a esporre la diversa visione della vita che produce la cesura generazionale: «Non si va in nessun posto... Questo lo facevano i nostri nonni. Si va e via. Il sabato ci si trova insieme e si va fuori. L'importante è scappare... andare a tutto gas ogni tanto». Scappare. Fuggire da un presente insoddisfacente, dalle restrizioni della vita regolata, almeno per un fine settimana.

Nel giro di un paio d'anni, l'eroe introverso, problematico, duro fuori e tenero dentro, sarebbe stato definitivamente consacrato da un altro mito maschile di quella generazione, James Dean, in un film dal titolo esemplificativo: *Rebel Without a Cause* (in Italia *Gioventù bruciata*), che al contrario del predecessore, riuscì (con fatica) a superare lo scoglio della censura e a trovare la via delle sale anche nel Regno Unito.

Sempre in America, aveva cominciato a farsi strada già da alcuni anni il movimento artistico e letterario che più di ogni altro cercò di rompere con i vecchi schemi estetici, e che coniò un nome per la generazione stessa, "Beat", secondo la celeberrima espressione di Jack Kerouac (1922-1969).

Sulla scena teatrale inglese, invece, stavano per affermarsi i cosiddetti "Angry Young Men", "Giovani arrabbiati", il gruppo di commediografi e scrittori in rotta di collisione con le vecchie istituzioni politiche e sociali che mettevano la società borghese allo specchio, mostrandone i lati ipocriti e paradossali. Nel dramma più famoso di John Osborne, *Ricorda con rabbia* (1956), il giovane protagonista, figlio di un internazionalista

reduce della guerra di Spagna, lamenta proprio la mancanza di una buona causa per cui battersi e morire:

Gli uomini della nostra generazione non riescono più a morire per una buona causa. Tutte queste cose le hanno già fatte altri, durante la guerra e prima, quando noi eravamo ragazzi. Non ce ne hanno lasciata neppure una, di buona causa. Se venisse un'altra guerra e tutti noi fossimo uccisi non sarà certo per difendere un grande ideale vecchio stile. Sarà soltanto per il Glorioso-niente-di-nuovo-grazie-tante. Il che è inutile e inglorioso all'incirca come buttarsi sotto un autobus.¹⁷

Le trasformazioni in corso non riguardavano ovviamente soltanto lo stile, il gusto letterario o musicale, le aspettative generazionali, i modelli maschili.

L'assetto geopolitico mondiale vedeva incrinarsi i pilastri che l'avevano sorretto nei due secoli precedenti. In giro per il globo, i vecchi imperi erano in via di dissoluzione, e il 1954 è un anno tipico da questo punto di vista.

In quel momento, era primo ministro britannico un altro futuro premio Nobel per la letteratura, Sir Winston Churchill, alla guida del suo secondo governo, intento a condurre una sanguinosa repressione del movimento indipendentista in Kenya. Il 24 aprile, a Nairobi, l'esercito britannico, coadiuvato dalla guardia coloniale, "ripulì" i sobborghi della città dalla presenza degli abitanti di etnia kikuyu, sospettati di appoggiare la guerriglia anticoloniale dei Mau Mau. Quarantamila uomini e ventimila tra donne e bambini vennero deportati in campi di detenzione e riserve, per essere "riabilitati". L'immagine degli imperialisti britannici che civilizzano i selvaggi suonava sempre più anacronistica e la narrazione imperiale - alla quale Tolkien non aveva mai creduto - ormai imbarcava acqua come una vecchia tinozza.

Quattro giorni dopo, a Ceylon, il primo ministro indiano Jawaharlal Nehru, già protagonista della lotta di liberazione dell'India dal dominio britannico, usava per la prima volta in un discorso pubblico l'espressione "paesi non allineati", definendo i principi guida per le nazioni che volevano sottrarsi alle

ingerenze imperialiste e alla politica dei blocchi contrapposti determinata dalla Guerra Fredda.

Uno di questi paesi sarebbe stato l'Egitto, dove, il 19 ottobre, il colonnello Gamal Abd el-Nasser firmò con il ministro degli Esteri inglese Anthony Nutting l'accordo che apriva la strada al ritiro delle truppe di Sua Maestà dal canale di Suez.

L'Impero francese se la passava anche peggio di quello britannico.

Il 7 maggio, dopo cinquantasei giorni di battaglia, nella piana di Dien Bien Phu, il generale vietnamita Vo Nguyen Giap accolse la resa del Corpo di spedizione francese in Estremo Oriente e mise fine al colonialismo francese in Indocina.

Intanto all'altro capo dell'impero cominciava un'altra guerra d'indipendenza: il 1° novembre, in Algeria, venne fondato il Fronte di liberazione nazionale, che avviò la guerriglia anticoloniale.

Senza dimenticare che il 17 maggio, negli Stati Uniti, novant'anni dopo la fine della guerra civile americana, la Corte suprema aveva dichiarato incostituzionale la segregazione razziale nelle scuole pubbliche.

4. Dandy marxisti e ribelli senza causa

Il successo di un romanzo come *Il Signore degli Anelli* in un'epoca di grandi trasformazioni, che cambiavano la faccia del mondo e della società occidentale, era tutt'altro che scontato. Secondo alcuni critici letterari degli anni Cinquanta, una vicenda così avulsa dal contesto contemporaneo, con personaggi che sembravano usciti dal romanzo storico e fantastico del XIX secolo, doveva il proprio successo alla voglia di evasione dalla realtà e alla nostalgia dell'infanzia. Escapismo e infantilismo: due etichette che resteranno appiccicate a Tolkien fino ai giorni nostri.

Il motivo di una ricezione tanto diversa rispetto al romanzo precedente non è soltanto la distanza temporale. *Lo Hobbit* era ascrivibile al genere “racconto per ragazzi” e di conseguenza non rappresentava un problema per i critici. Un romanzo epico come *Il Signore degli Anelli*, dichiaratamente rivolto anche al pubblico adulto, contraddiceva invece le linee guida della narrativa tracciate fin dagli anni Venti. La favola per adulti sarebbe stata accettata - e sempre a fatica - solo se fortemente allegorica, come nel caso del già citato romanzo di Golding, o della *Fattoria degli animali* di Orwell. Tolkien, al contrario, pretendeva di creare un universo letterario, per di più antico e fantastico, e perciò il suo venne considerato un infantile e nostalgico tentativo di fuga dal mondo.

Il punto è che - come aveva previsto Tolkien stesso nel suo saggio sulle fiabe - il gusto dei critici paludati si era forgiato fino a diventare pregiudizio, ovvero canone. E il canone stabiliva che la buona letteratura era quella modernista, sviluppatasi appunto a partire dagli anni Venti: T.S. Eliot, Ezra Pound, James Joyce, i disinibiti intellettuali del gruppo di Bloomsbury, come Virginia Woolf, E.M. Forster, Lytton Strachey; o tutt'al più, dall'altra parte dell'oceano, Ernest Hemingway e Francis Scott Fitzgerald.

C'era però anche dell'altro. Se la recensione de *Lo Hobbit* scritta da C.S. Lewis era stata un ottimo viatico per quel romanzo, diciassette anni dopo, il risvolto di copertina scritto per *Il Signore degli Anelli* - che chiamava in causa Omero e Ariosto - e la recensione che Lewis scrisse sulla rivista *Time & Tide*, parlando di una «rivoluzione» che avrebbe portato alla «conquista di nuovi territori»,¹⁸ ottennero un effetto ben diverso presso l'*establishment* letterario. Nel 1954, infatti, Lewis era già il celebre autore di cinque dei sette romanzi delle *Cronache di Narnia*, oltreché un agguerrito apologista cristiano. Agli occhi della critica - soprattutto di quella progressista - lui e Tolkien apparivano come due vecchi professori di Oxford abbarbicati a una visione religiosa,

antimoderna e moralistica. Nelle loro storie non comparivano i conflitti del mondo reale: le contraddizioni sociali, il sesso, gli psicodrammi borghesi, i rovelli dell'individuo contemporaneo. In particolare *Il Signore degli Anelli* venne percepito come un residuo del tempo precedente la caduta dell'umanità nella follia delle guerre mondiali, nell'orrore dei campi di sterminio e dei gulag, nell'abisso della distruzione atomica, nella banalità del male quotidiano. Invece di raccontare la perdita di senso derivata da tutto questo, il romanzo di Tolkien pretendeva di riaffermarne uno attraverso una nuova epica, fatta ancora di eroici personaggi che scelgono il bene.

Il Signore degli Anelli, in effetti, è un romanzo che si prende sul serio, dove vengono affrontati di petto - probabilmente "troppo" di petto, per i palati smalzati del dopoguerra - problemi universali come il male, la morte, il potere, la funzione del narrare. Dalla trama filtra una visione pessimista e malinconica riguardo alla storia umana, ma al contempo anche il testardo rifiuto della disperazione in vista di un avvenire possibile. I personaggi principali vengono continuamente messi davanti alla necessità di compiere scelte che riguardano la propria sorte e quella collettiva, e il lieto fine appare come la risultante di una lunghissima catena di atti di buona volontà, a volte compiuti in coscienza, a volte del tutto istintivi, che tracciano un percorso provvidenziale attraverso la storia.

Il sostrato cristiano dell'opera risultò evidente ai primi commentatori a caldo, e anche questo contribuì alla percezione del romanzo come un prodotto narrativo fuori tempo massimo, ingenuo e fideistico. In altre parole costoro pretesero di ignorare che l'epica tolkieniana nasceva precisamente dall'orrore sprigionato nella prima metà del XX secolo ed era un tentativo non già di tematizzare o descrivere quell'orrore, bensì di reagire e di resistergli.

Scrive John Garth, uno dei più brillanti biografi di Tolkien:

La distillazione dell'esperienza nel mito può rivelare gli elementi prevalenti in un pantano morale come la Grande Guerra e mostrare il disegno complessivo, mentre scrittori come Robert Graves tendevano a concentrarsi sui dettagli. Tolkien non è il primo mitografo che abbia

prodotto un'epica grave e pertinente in un tempo di guerre e rivoluzioni. Per quanto possano essere da lui diversi, in questo John Milton e William Blake sono stati suoi predecessori. Quando il mondo cambia e la realtà assume un aspetto sconosciuto, allora l'epica e l'immaginazione fantastica hanno la possibilità di prosperare.¹⁹

In buona sostanza, i critici più in vista non presero minimamente in considerazione il fatto che l'opera di Tolkien potesse rappresentare una reazione dialettica all'innovazione e allo sperimentalismo narrativo delle avanguardie storiche del Novecento, visti come fuga in avanti che aveva buttato via il bambino con l'acqua sporca. Come fa notare Flieger, in realtà l'«innovazione regressiva» rappresentata dagli Hobbit è precisamente una «risposta alla risposta» che la rivolta modernista aveva dato alle grandi questioni etiche ed estetiche del secolo. Si trattava dunque di una «prosecuzione del dialogo», assai più che di un'istanza meramente passatista e nostalgica.²⁰

Va aggiunto che le stroncature provenivano da intellettuali che condividevano un determinato *cursus honorum*, nonché la classe sociale di provenienza. I dandy alto-borghesi nelle redazioni culturali dei quotidiani del Regno, così come gli intellettuali *liberal* usciti da Yale e Princeton, guardarono con sufficienza all'epica tolkieniana, ne predissero l'irrilevanza e il carattere passeggero, legato alla moda di un momento.

La recensione del *Signore degli Anelli* sul *Times Literary Supplement* uscì anonima. In seguito si scoprì che a scriverla era stato niente meno che il noto archeologo e romanziere Alfred Duggan (1903-1964), figlioccio di Lord Curzon, con all'attivo ottimi studi a Oxford, dove aveva passato il suo periodo marxista e scapestrato, per poi rientrare nell'alveo del conservatorismo cattolico familiare. Nella sua critica, Duggan sosteneva che *Il Signore degli Anelli* era senz'altro un romanzo per ragazzi e che gli adulti che si fossero presi la briga di leggerlo non avrebbero mai ripetuto l'esperienza.

Un'altra firma illustre che stigmatizzò il romanzo fu quella di Philip Toynbee (1916-1981), scrittore comunista dal pedigree

certificato, critico letterario dell'*Observer*, che definì *Il Signore degli Anelli* «insulso, mal scritto, stravagante e infantile». ²¹

Stesso trattamento riservò al romanzo l'americano Edmund Wilson (1895-1972), critico letterario di spicco, radicale di sinistra, amico e curatore delle opere postume di F.S. Fitzgerald. Wilson definì l'opera di Tolkien «spazzatura giovanilista». ²²

Un importante letterato di sinistra come Edwin Muir (1887-1959), poeta, romanziere, traduttore, intellettuale cosmopolita, apprezzò il romanzo, ma nella sua recensione del terzo volume sull'*Observer*, il 27 novembre 1955, sostenne che tutti i personaggi erano «ragazzi mascherati da eroi adulti». ²³ A suo dire, i personaggi non erano altro che adolescenti prepuberi in cerca di avventure, e premiati da un lieto fine, come in ogni impresa giovanile che si rispetti.

Di contro, in difesa della Terra di Mezzo si schierarono altri intellettuali di sinistra, per così dire, *sui generis*.

Uno dei primi estimatori di Tolkien, fin dagli anni Trenta, era stato Arthur Ransome (1884-1967), reporter e in seguito affermato autore di libri per ragazzi. Ransome era stato in Russia come inviato del *Guardian* durante la rivoluzione del 1917, aveva intervistato Lenin, simpatizzando dichiaratamente per i bolscevichi. Era tornato in Inghilterra con al fianco la segretaria di Lev Trotsky, che sarebbe poi diventata sua moglie. Ransome scrisse a Tolkien alcune osservazioni lessicali su *Lo Hobbit*, che prontamente lui inoltrò al proprio editore. ²⁴

Il Signore degli Anelli trovò il suo paladino nel poeta W.H. Auden (1907-1973), marxista eterodosso, reduce della guerra di Spagna. Il suo impegno disinteressato e controcorrente in favore del romanzo portò Tolkien a rivedere l'opinione non certo positiva che aveva avuto di lui in precedenza e ad annoverarlo tra i suoi più grandi amici di penna.

Un'altra ammiratrice dell'opera di Tolkien fu la scrittrice e filosofa Iris Murdoch (1919-1999), che era stata iscritta al Partito comunista inglese: si fece fotografare seduta alla

scrivania di Tolkien e, dopo la sua morte, si accaparrò svariati oggetti appartenuti allo scrittore.²⁵

Non ultima, occorre ricordare la scrittrice Naomi Mitchison (1897-1999), con la quale Tolkien intrattenne una corrispondenza epistolare. Socialista fabiana, attivista di spicco nella lotta per i diritti delle donne, Mitchison apprezzò tantissimo il lavoro di Tolkien. Recensendo *La Compagnia dell'Anello* sul *New Statesman*, lo definì «straordinario, terrificante e bellissimo».²⁶

Furono però soprattutto i lettori a decretare il successo del *parvenue* Tolkien, approdato a Oxford dai sobborghi di Birmingham, contro l'ostracismo di classe dei salotti letterari e di certi comunisti "al caviale". *Il Signore degli Anelli* conquistò infatti ottime recensioni sulla stampa popolare e progressivamente anche un pubblico sempre più ampio. Nel 1956, la BBC produsse un radiodramma tratto dal *Signore degli Anelli*, ottenendo un grandissimo successo e contribuendo a farlo ulteriormente conoscere. Tant'è che già nel 1958 si fece avanti un produttore cinematografico americano con un progetto di riduzione del romanzo a lungometraggio animato per il grande schermo. La cosa non andò in porto perché Tolkien trovò del tutto travisante la riduzione proposta e si convinse che il mezzo cinematografico non fosse adatto a rendere la storia che aveva scritto.²⁷

Proprio il successo popolare del romanzo ci riporta alla questione di partenza. Ammesso e non concesso che il target del *Signore degli Anelli* fosse limitato al pubblico giovanile, viene da chiedersi cosa trovarono in quelle pagine gli adolescenti anglosassoni degli anni Cinquanta, già influenzati dal rock, dalle sottoculture, dagli eroi fragili e introversi impersonati da Brando e Dean, dalla voglia di rottura con i vecchi schemi. Davvero quel romanzo era soltanto un rifugio, un regresso all'infanzia, un'evasione dal mondo, o forse era possibile che i giovani del dopoguerra si identificassero con i suoi protagonisti proprio in virtù delle caratteristiche che condividevano? Difficile dirlo a oltre mezzo secolo di distanza,

ma non è da escludere che la risposta possa essere più semplice di quanto sembri.

Il protagonista del *Signore degli Anelli*, Frodo Baggins, è un personaggio per certi versi estremamente contemporaneo, nient'affatto anacronistico nell'epoca che vide nascere e affermarsi un'idea di giovinezza come fase della vita protratta e problematica, durante la quale si è adulti abbozzati.

Per Frodo non è del tutto inappropriata la definizione di Edwin Muir. Frodo è effettivamente un adolescente troppo cresciuto. Non dipende più da una famiglia, ma non ne ha messo su una propria; non ha una relazione duratura con una donna; trova un amico fraterno nel suo servitore Sam, e dei compagni di avventura in Merry e Pipino, e insieme formano una banda di coetanei all'avventura per il mondo. Non sa cosa fare della sua vita, avrebbe voglia di partire come lo zio Bilbo, viaggiare, vedere altro, ma non sa dove dirigersi, non sa quale sia la propria strada. Saranno l'Anello che gli tocca in sorte e la spinta dello stregone Gandalf (che già l'aveva data a Bilbo ne *Lo Hobbit*) a farlo muovere.

Inoltre Frodo - proprio come Bilbo - è considerato un tipo un po' strano, uno con i grilli per la testa, nonostante venga da una buona famiglia. Frodo è per certi versi un *outsider* rispetto a ciò che la società vorrebbe da lui e ne tradisce le aspettative; lo stesso fanno i suoi compagni di viaggio. Ma a differenza degli altri, Frodo rimarrà un personaggio irrisolto e in qualche modo avulso dal lieto fine.

Ciò che inizialmente manca a Frodo è soprattutto un movente per l'azione, una buona causa in cui impegnarsi anima e corpo. Pare proprio che Bilbo non gliene abbia lasciata nemmeno una, lui che ha compiuto imprese, conosciuto genti, affrontato Troll e draghi, partecipato a battaglie che hanno cambiato la sorte di interi popoli. In realtà sappiamo che è solo questione di tempo. Una manciata d'anni e quella buona causa arriverà: niente meno che salvare il mondo dalla distruzione.

5. La borsa di Dennis Hopper e il giardino di Gandalf

*The eastern world, it is exploding
Violence flarin', bullets loadin'
You're old enough to kill, but not for votin'
You don't believe in war, but what's that gun you're totin'
And even the Jordan River has bodies floatin'
But you tell me
Over and over and over again, my friend
Ah, you don't believe
We're on the eve
Of destruction.
Don't you understand what I'm tryin' to say
Can't you feel the fears I'm feelin' today?
If the button is pushed, there's no runnin' away
There'll be no one to save, with the world in a grave
Take a look around ya boy, it's bound to scare ya boy
And you tell me
Over and over and over again, my friend
Ah, you don't believe
We're on the eve
Of destruction.²⁸*

Sono le prime strofe di *Eve of Destruction*, la canzone di P.F. Sloan, la cui interpretazione più celebre è quella di Barry McGuire, registrata nel luglio del 1965 in California.

I riferimenti alla guerra in Vietnam, al conflitto arabo-israeliano e alla minaccia di una guerra nucleare tra Stati Uniti e Unione Sovietica evocano un clima apocalittico, da imminente fine del mondo. Ma definiscono anche una serie di buone cause – la pace, il disarmo nucleare, l'autodeterminazione dei popoli – che furono alimentate dalla rivolta dei giovani americani degli anni Sessanta. Gli studenti che protestavano contro le limitazioni all'esercizio dei diritti civili e contro la guerra in Vietnam si nutrivano evidentemente di visioni alternative veicolate dalla letteratura e dalla musica, oltre che dalla politica. In quegli anni nei campus universitari comparvero alcuni slogan paradossali, tracciati su muri e cartelli, che rivelavano una di quelle fonti letterarie: «Frodo Lives», «Come to Middle-Earth», «Gandalf for President».

La grande diffusione del *Signore degli Anelli* tra gli studenti americani fu agevolata dal fatto che la casa editrice Ace Books, nel 1965, sfruttando un cavillo legale in materia di copyright tra Gran Bretagna e Stati Uniti, ne fece un'edizione pirata tascabile, con un prezzo di copertina molto più basso della precedente edizione autorizzata e con una tiratura di 150.000 copie per ciascun volume.

L'effetto paradossale fu che l'edizione pirata della Ace - in seguito messa in regola e non più ristampata²⁹ - contribuì a trasformare *Il Signore degli Anelli* in un romanzo culto per la generazione di americani nati negli anni Quaranta.

I temi della narrativa tolkieniana venivano adottati dai giovani che contestavano un mondo autodistruttivo, percepito come un sistema in grado di stritolare tutto. Gli eroi di Tolkien, impegnati in una disperata lotta contro un potere molto più forte per difendere un'ipotesi di vita non alienata e di convivenza possibile tra umanità e natura, venivano evocati nei circoli di lettura, nelle occupazioni studentesche e durante le elezioni universitarie.

Anche gli hippy che scelsero la via delle comuni autogestite, a contatto con la natura, in fuga dalla vita moderna, annoveravano Tolkien tra le loro fonti di ispirazione.

Nel suo libro *Il Gran Sacerdote*, del 1968, il guru del movimento psichedelico Timothy Leary inserì Tolkien in un elenco di predecessori che avevano illuminato il cammino verso la libertà interiore e rimesso l'uomo al centro della propria natura. Oltre a Tolkien, la "antica e onorevole compagnia" includeva Dante, Hesse, Daumal, Omero, Blake, Fox, Swedenborg, Bosch.³⁰

Per quanto strano possa sembrare, non sarebbe stato anomalo che dentro la bisaccia del motociclista interpretato da Dennis Hopper in *Easy Rider* (1969) ci fosse una copia del *Signore degli Anelli*. Del resto, proprio quel film è un inno alla libertà contro il conformismo (basti pensare al trattamento che gli ottusi *rednecks* riservano ai due protagonisti), uno dei più forti messaggi veicolati dalla narrativa tolkieniana.

Nel frattempo in Gran Bretagna la sottocultura *flower power* reimportata dall'America si nutriva anch'essa di visioni legate alla Terra di Mezzo. A Londra, nel 1968, nacque un collettivo redazionale che per quattro anni pubblicò la rivista *Gandalf's Garden* dal significativo sottotitolo "Mystical Scene Magazine".

Nell'editoriale del primo numero della rivista si poteva leggere:

Gandalf lo Stregone Bianco della trilogia del *Signore degli Anelli* di J.R.R. Tolkien è stato rapidamente assunto nel giovane spirito del mondo come eroe mitologico dell'era, come idolo nella psiche eterna, allo stesso modo di Merlino delle leggende arturiane. Nella Terra di Mezzo che rischia di essere sommersa dai poteri oscuri, Gandalf unisce le diverse razze, che diffidano l'una dell'altra a causa della mancanza di comprensione e comunicazione, in uno sforzo finale per salvare il mondo. Lo spirito crociato di Gandalf riecheggia nel lamento della Generazione Odierna in cerca di un'Alternativa alle forze distruttrici del mondo di oggi, attraverso la diffusione dell'amore tra gli esseri umani e dell'aiuto reciproco, per l'unità di tutti i popoli della Terra.³¹

All'interno si trovavano poesie, glossari di neologismi generazionali, articoli sulla non-violenza, sullo yoga e sulla meditazione, sulle sostanze psicotrope, ma anche sui personaggi tolkieniani, sulla guerra in Vietnam o sul revival dell'esperienza collettivista degli Zappatori (XVII secolo); tutto questo insieme a elaborazioni grafiche, vignette e inviti a feste come il "Sun Magical Day at Middle-Earth", con «musiche elfiche e bagordi hobbit».

Negli stessi anni perfino i Beatles, all'apice del loro successo, furono contagiati dal fascino della Terra di Mezzo. Tra il 1967 e il 1968, i Fab Four si interessarono alla realizzazione di un film tratto dal *Signore degli Anelli*. Si rivolsero niente meno che a Stanley Kubrick (ma avevano pensato anche a David Lean), proponendo se stessi nei ruoli principali: McCartney avrebbe interpretato Frodo; Starr avrebbe avuto la parte di Sam; Harrison quella di Gandalf; Lennon quella di Gollum. Il progetto venne giudicato troppo lungo e costoso da realizzare e quindi accantonato.

Nel 1969 Tolkien, sempre più convinto che non si sarebbe mai potuto trarre un film dal *Signore degli Anelli*, decise di

capitalizzare vendendo i diritti cinematografici alla United Artists. Per l'impresa, la casa di produzione provò a sollecitare il regista John Boorman, ma anche lui diede forfait.

Se il cinema restava un binario morto, la musica rock britannica, contaminata dalle sottoculture giovanili, divenne invece terreno sempre più fertile per l'immaginario tolkieniano. Da un lato troviamo il progressive rock britannico di fine anni Sessanta, con i suoi temi pastorali, i richiami alla natura e a una rinnovata spiritualità (si pensi alle atmosfere epico-fiabesche evocate nei primi album dei Genesis o a certe sonorità medievali dei Jethro Tull); dall'altra, l'omaggio diretto da parte di uno dei gruppi inglesi più influenti del decennio successivo: i Led Zeppelin.

La rock band fondata nel 1968 da Jimmy Page e Robert Plant disseminò le proprie canzoni di riferimenti tolkieniani, in certi casi molto espliciti. Ad esempio in *Ramble On* (1969):

*Mine's a tale that can't be told, my freedom I hold dear
How years ago in days of old when magic filled the air
'Twas in the darkest depths of Mordor, mm-I met a girl so fair
But Gollum and the evil warg crept up and slipped away with her.*³²

In *Battle of Evermore* (1971) si racconta di uno scontro campale tra le forze del bene e quelle del male, con riferimenti al «Signore Oscuro» e agli «Spettri dell'Anello». E il finale del *Signore degli Anelli* riecheggia nell'immagine malinconica di uno sguardo che si volge a Occidente e delle lacrime per un'imminente partenza, che troviamo nel pezzo più famoso dei Led Zeppelin, *Stairway to Heaven* (1971):

*There's a feeling I get
When I look to the West
And my spirit is crying for leaving.*³³

Proprio come l'immagine di una persona che fa i bagagli e parte per le Montagne Nebbiose, cioè un luogo della Terra di

Mezzo, in *Misty Mountain Hop* (1971), richiama l'avventura di Bilbo ne *Lo Hobbit*.

*So I'm packing my bags for the Misty Mountains
Where the spirits go now,
Over the hills where the spirits fly.*³⁴

Da quella stagione in poi sono andati moltiplicandosi un po' in tutto il mondo i gruppi musicali ispirati alla creazione letteraria di Tolkien o comunque influenzati da essa. In particolare il genere heavy metal negli anni Ottanta-Novanta ha conosciuto un proliferare di gruppi ispirati all'immaginario e ai temi tolkieniani, primi fra tutti i tedeschi Blind Guardian. Quasi un contrappasso per l'opera di un vecchio professore che in una lettera degli anni Sessanta si lamentava del baccano prodotto dagli aspiranti nuovi Beatles che strimpellavano in una casa accanto alla sua.³⁵

6. Ultime canzoni

Gli anni Sessanta videro uscire ancora tre pubblicazioni di Tolkien. La prima è connessa al mondo della Terra di Mezzo: una raccolta di poesie e ballate, una delle quali dà il titolo al volume, *Le avventure di Tom Bombadil* (1962). Il tono e il registro delle poesie sono dei più disparati: alcune sono filastrocche per bambini; altre raccontano in chiave comica le imprese di certi curiosi personaggi, magari ispirandosi a stilemi medievali; altre ancora presentano invece tinte malinconiche e sconsolate. Nell'insieme danno conto dell'estrema versatilità stilistica di Tolkien, che le presenta come poesie scritte dai personaggi della saga dell'Anello - alcune, infatti, vengono citate proprio nel *Signore degli Anelli* -, specificando che si tratta di esempi di «poesia hobbit». Insomma, nella finzione metatestuale, la raccolta farebbe parte

del *Libro Rosso dei Confini Occidentali*, lo pseudolibro che raccoglie praticamente l'intero *legendarium* tolkieniano.

Nel 1964, Tolkien ripubblicò in un unico volume intitolato *Albero e foglia* il saggio *Sulle fiabe* (in versione rivista e definitiva) e il racconto "Foglia di Niggle".

Infine, dopo aver scritto la prefazione alla seconda edizione del *Signore degli Anelli*, pubblicata nel 1966, l'anno successivo, su una rivista americana, Tolkien pubblicò il suo ultimo racconto. "Il fabbro di Wootton Major" è una favola che parla di viaggi tra il mondo ordinario e quello fatato, ovvero del nostro rapporto con l'immaginazione creativa, i miti, le fiabe. Venne scritta soprattutto con l'intento di dimostrare qualcosa, cioè che si può scrivere una favola leggibile come un'allegoria senza bisogno di blindarla in una chiave di lettura pedagogico-morale.

L'ultima fatica editoriale di Tolkien è dunque una critica pratica agli scrittori che prediligono l'allegoria chiusa e creano smaccate corrispondenze tra le figure del racconto e quelle (storiche o religiose) esterne a esso. Insomma, Tolkien, fino alla fine, non ci sta a essere associato agli autori che scrivono per fare testimonianza o, peggio ancora, proseliti, e tiene a rimarcare la propria distanza poetico-letteraria dal loro approccio.

Nel 1968, la BBC realizzò una trasmissione televisiva intitolata *Tolkien in Oxford*, all'interno della serie "In Their Own Words: British Novelists". Si tratta di un documentario-intervista nel quale Tolkien viene ripreso mentre passeggia attraverso i cortili e i porticati del Merton College, a Oxford, con indosso un ridicolo cappello di pelo, un cappotto con il collo di pelliccia e una sciarpa rossa arabescata, intento a parlare del suo amore per gli alberi e della sua creazione letteraria. Oppure viene colto come una sorta di stereotipo vivente, seduto nel suo studio, con il boccale di birra, il camino acceso, mentre si accende la pipa e fa anelli di fumo come Gandalf. O ancora mentre assiste ai fuochi d'artificio del 5 novembre. Il tutto è alternato a brevi interventi di studenti e

lettori dei suoi romanzi che discutono e commentano. Tra essi non manca il bacchettone che reitera l'accusa di escapismo, e parla del culto di Tolkien, «soprattutto in America», come qualcosa che asseconda il disimpegno politico e sociale. La risposta di Tolkien è sibillina, pronunciata con un sorrisetto malizioso, e riprende ciò che aveva già scritto nel saggio *Sulle fiabe*: in sostanza, conferma che in effetti si può definire un escapista, nel significato proprio del termine, cioè di qualcuno che fugge da una prigione.

La colonna sonora del documentario è tratta dal disco di Donald Swann *The Road Goes Ever On: A Song Cycle* (1968), che raccoglie canti e poemi della Terra di Mezzo, e a essa collaborò lo stesso Tolkien.

Ma è sul finire dell'intervista che ci si imbatte nel dettaglio più curioso, che tradisce del tutto l'immagine dell'autore costruita fino a quel momento e che letteralmente buca lo schermo. A un certo punto, rispondendo a una domanda sul *Signore degli Anelli*, il vecchio professore infila una mano nel taschino interno del panciotto, ne estrae un foglietto, inforca gli occhiali e con la sua parlata bofonchiante legge un passo di Simone de Beauvoir (1908-1986):

Non esiste una morte naturale; di ciò che avviene all'Uomo, nulla è mai naturale, poiché la sua presenza mette in questione il mondo. Tutti gli uomini sono mortali: ma per ogni uomo la propria morte è un caso fortuito, e anche se la conosce e vi acconsente, una indebita violenza.³⁶

A commento della citazione, Tolkien afferma che «si può essere d'accordo con queste parole oppure no, ma sono la chiave [*keyspring*] del *Signore degli Anelli*».

Nell'*annus horribilis* (o *mirabilis*, a seconda dei punti vista) in cui la rivolta studentesca e giovanile, cominciata qualche tempo prima in California, deflagra in mezzo mondo - da Praga a Parigi, da Londra a Berlino, da Roma a Belgrado, da Chicago a Città del Messico - e prende il via una delle maggiori trasformazioni sociali e culturali del Novecento, Tolkien se ne esce così. Il vecchio professore nato nel secolo precedente,

cristiano, reduce della Somme, che trasuda “Vecchia Inghilterra” da tutti i pori, afferma bel bello che il senso del suo romanzo più famoso è contenuto nella citazione di una scrittrice atea ed esistenzialista, compagna di vita di Jean-Paul Sartre.

Tolkien è anche questo: uno che sfugge alle classificazioni e che con un gesto o una parola fa saltare il quadretto che gli si è costruito attorno.

Il 28 marzo 1972, a Buckingham Palace, Tolkien ricevette dalla regina Elisabetta II l'onorificenza di Comandante dell'Ordine dell'Impero britannico per i suoi meriti letterari, e in quell'occasione scambiò con lei poche parole.

Nella lettera con la quale, due giorni dopo, ringraziava il proprio editore per essersi occupato della sua permanenza a Londra, in un post scriptum gli chiedeva se non si sentisse di iniziare a chiamarlo con il nome di battesimo.³⁷ Si trattava dell'erede del suo primo editore, che ancora bambino era stato il recensore del dattiloscritto de *Lo Hobbit*. Si conoscevano da trentasei anni.

J.R.R. Tolkien morì il 2 settembre 1973 a Bournemouth, una località balneare sulla costa del Dorset. Nella cronologia dei decessi illustri è in buona compagnia, tre giorni dopo il regista John Ford, venti giorni prima del poeta Pablo Neruda, e soprattutto meno di un mese prima dell'amico di penna W.H. Auden.

Ciò che è accaduto in seguito è qualcosa di unico. La carriera letteraria di Tolkien, infatti, era tutt'altro che finita, e il suo impatto sulla cultura popolare appena agli inizi.

2. L'eredità impossibile Tolkien dopo Tolkien

*Davanti a lui stava l'Albero, il suo Albero, bell'e finito.
Se lo si poteva dire di un Albero, quello era vivo, con le foglie che
si aprivano, i rami che crescevano e si piegavano nel vento che Niggle
aveva così spesso sentito o immaginato, e che tanto spesso non era riuscito
a rendere. Guardò l'Albero, e lentamente alzò le braccia e le allargò.
«È un dono!» esclamò. Intendeva riferirsi alla propria arte,
ma insieme anche al risultato, e tuttavia la parola l'aveva usata
in senso assolutamente letterale.*

J.R.R. Tolkien, "Foglia di Niggle" (1945)

1. Seconda vita

Quando Christopher Tolkien, terzogenito dell'autore e suo curatore testamentario, ereditò il *mare magnum* degli appunti paterni, costellati di opere incompiute e versioni molteplici degli stessi racconti, si trovò davanti a un'impresa titanica. Suo era il compito di mettere mano a quel materiale per redigere l'opera che il padre era andato componendo per decenni, almeno a partire dal 1917, senza riuscire a darle una forma definitiva: "Il Silmarillion". Si tratta della raccolta dei miti cosmogonici e delle leggende che stanno alla base della storia della Terra di Mezzo e che di fatto costituiscono il sostrato su cui poggiano le vicende legate all'Anello del potere.³⁸

Nel 1977, dunque quattro anni dopo la sua morte, J.R.R. Tolkien diede alle stampe un inedito, *Il Silmarillion*, anche se molto distante nella forma e nella lunghezza dall'idea che

aveva cullato per buona parte della vita. Ma già nel 1976 erano state pubblicate le *Lettere di Babbo Natale* che aveva scritto e illustrato per i suoi figli tra il 1920 e il 1939.

Da quel momento comincia la sua seconda vita letteraria.

Il 1977 è un anno topico. Oltre al *Silmarillion* viene pubblicata anche la biografia autorizzata, scritta da Humphrey Carpenter, che svela molti retroscena della creazione letteraria tolkieniana.

Ma iniziano anche gli omaggi da parte di altri autori.

Per la verità già nel 1968 la scrittrice americana Ursula K. Le Guin, classe 1929, anarchica e femminista, aveva pubblicato il primo romanzo di una saga fantasy, *Il Mago* (titolo originale: *A Wizard of Earthsea*), nel quale, in un elenco di piante, compariva una citazione a chiave: la “kingsfoil”. Si tratta della foglia di *athelas*, l'erba medicamentosa che nel *Signore degli Anelli* Aragorn utilizza per curare le ferite inflitte dalle armi dei Cavalieri Neri. Le Guin, una delle autrici di fantastico e fantascienza più prolifiche ed eclettiche, non ha mai fatto mistero del proprio debito con Tolkien e nel corso degli anni ha seguito a scrivere articoli e saggi su di lui.

Nel 1977, l'americano Terry Brooks va ben oltre la citazione, avviando il ciclo di Shannarah, una saga fantasy che ha forti analogie con *Il Signore degli Anelli*, e che nel 2008 è giunta a contare diciassette volumi. Nonostante si tratti di una “brutta copia”, ottiene un grandissimo successo, perché va a nutrire una nicchia di lettori rimasti orfani del loro autore di culto.

Sempre negli Stati Uniti, si avvia una seconda saga, *Le cronache di Thomas Covenant, l'Incredulo* (1977-1983) dello scrittore Stephen R. Donaldson, il quale dichiara che l'ispirazione a scrivere storie fantastiche gliel'ha trasmessa la lettura di Tolkien e di aver dovuto differenziarsi da lui per trovare le proprie storie.³⁹

Brooks e Donaldson rappresentano bene i due estremi nei quali rimarrà stretta la narrativa fantasy dopo Tolkien: l'emulazione e la differenziazione. In entrambi i casi, Tolkien

rimane una sorta di padre troppo ingombrante per essere eguagliato o ignorato.

Brooks e Donaldson hanno in comune anche un'altra cosa: appartengono alla generazione nata negli anni Quaranta del Novecento, vale a dire quella dei ventenni degli anni Sessanta, e hanno vissuto la stagione in cui *Il Signore degli Anelli* è diventato un fenomeno di culto presso i giovani americani. Come vedremo, non sono gli unici scrittori di quella generazione a dovere molto al padre della Terra di Mezzo. Si fatica a credere che la "nuova onda" della letteratura fantasy iniziata alla fine degli anni Settanta e che ha prodotto un intero filone letterario sarebbe mai esistita senza il successo di Tolkien.

Ciò non riguarda soltanto la letteratura. C'è infatti almeno un regista, coetaneo di quegli scrittori, che nel 1977 realizza il primo film di una trilogia destinata a entrare nella storia del cinema: *Guerre stellari* (gli altri due episodi usciranno nel 1980 e 1983). Se l'immaginario di riferimento è quello fantascientifico, è però evidente che, al netto della presenza di astronavi e viaggi interstellari, si tratta di una saga fantasy, con visibili agganci alle figure proposte da Tolkien.

Il vecchio mentore Obi-Wan Kenobi assomiglia molto allo stregone Gandalf, così come il giovane orfano predestinato Luke Skywalker sembra contenere in sé elementi delle figure di Frodo e di Aragorn. Scopriremo anni dopo, quando Lucas girerà il prequel della trilogia, che il padre di Luke, Anakin, lo Jedi passato al lato oscuro della Forza, si è corrotto per la troppa fretta di raggiungere gli obiettivi che riteneva giusti. Un tema, questo delle infelici scorciatoie, che abbiamo visto essere assolutamente tolkieniano.

I cavalieri jedi, peraltro, ricordano i Dúnedain, ultimi discendenti di una schiatta nobile e guerriera, portatrice di valori positivi; così come gli Jedi corrotti ricordano i Nove Cavalieri Neri. Lo scenario, poi, è quello di una lotta tra la coalizione dei popoli liberi, composta da varie specie senzienti, e l'Impero che tutto vuole soggiogare.

Infine, il 1977 è anche l'anno in cui per la prima volta una storia di Tolkien viene trasposta in un lungometraggio animato.

Negli Stati Uniti, *Lo Hobbit* diventa un film di animazione a opera di Arthur Rankin e Jules Bass, con una trama estremamente semplificata, che omette alcuni snodi fondamentali e rischia quindi di snaturare la storia, e un disegno rivolto a un pubblico infantile. In questo modo l'opera sembra confermare le conclusioni pessimistiche alle quali era giunto l'autore riguardo all'inadeguatezza del mezzo cinematografico per le proprie storie.

Ciò nonostante la settima arte continuerà a saggiare le zanne sulle opere di Tolkien, attratta da un osso ancora troppo duro da rodere.

Tant'è che nel 1978 Ralph Bakshi realizza un lungometraggio d'animazione tratto dalla prima metà del *Signore degli Anelli*. È il primo tentativo di trasporre la storia su grande schermo mantenendone il tono cupo e spaventoso. Il film si avvale della tecnica "rotoscope", che riporta le figure umane sulla pellicola insieme ai disegni animati. Il risultato è incerto e il pubblico non accoglie di buon grado il fatto che la storia s'interrompa sul più bello. La seconda parte non verrà mai realizzata, anche se, nel 1980, i già citati Rankin e Bass producono *Il ritorno del Re*, che in qualche modo cerca di completare la storia del *Signore degli Anelli*, dopo averne riassunto rapidamente gli sviluppi precedenti, ma utilizzando il tratto e lo stile infantile del precedente *Lo Hobbit*.

Tuttavia sarà ancora dalla letteratura che arriveranno le sorprese maggiori.

Una, per la verità, risale ancora al 1978, ed è la celebre presa di posizione del prolifico scrittore inglese di fantasy e fantascienza Michael Moorcock, classe 1939. Moorcock pubblica un saggio intitolato *Epic Pooh* - che nel corso degli anni rivedrà almeno un paio di volte - nel quale attacca frontalmente gli autori di fantastico e di narrativa per ragazzi come Milne, Grahame, Lewis, Tolkien, via via fino a Richard

Adams (*La collina dei conigli*). La sua accusa è quella di essere nostalgici della vecchia Inghilterra preindustriale, sorta di idillio rurale nel quale tutti vivono in pace al riparo dalla minaccia dello sviluppo tecnologico e dagli orrori dell'urbanizzazione. L'attacco di Moorcock assume tratti esplicitamente politici, quando attribuisce questa visione nostalgica al conservatorismo borghese degli autori in questione.

Ciò che è interessante rilevare del saggio di Moorcock in definitiva è proprio che un autore di fantastico abbia sentito il bisogno di scagliare il suo *j'accuse* contro una schiera di romanzieri che, per quanto possano presentare tratti comuni, sono in realtà diversissimi l'uno dall'altro. Al di là delle generalizzazioni, siamo in presenza di un epigono-collega che ha bisogno di uccidere i padri; in questo caso nella maniera più plateale, chiassosa ed estetizzante, quindi meno efficace. Forse niente come il saggio di Moorcock dimostra concretamente l'esistenza di un "complesso di Tolkien" nella letteratura fantasy.

2. La Grande Onda

Nel 1980 è di nuovo la volta di un inedito tolkieniano, i *Racconti incompiuti*, spin-off della saga della Terra di Mezzo, che raccoglie diversi racconti utili a precisare alcuni aspetti in ombra del *legendarium*. A questo fanno seguito, nel 1981, l'epistolario (a cura di Humphrey Carpenter) e nel 1982 la storia per bambini *Mr. Bliss*, che racconta di un automobilista alle prime armi cui capitano divertenti peripezie.

Il biennio 1982-83 è un altro momento topico per la carriera letteraria post-mortem di Tolkien, che darà avvio a un'onda lunga, destinata a giungere fino a oggi.

Accadono, infatti, alcune cose importanti.

Innanzitutto vengono pubblicati due saggi accademici che fanno fare un balzo in avanti agli studi sull'autore.

Nel 1982, il filologo inglese Thomas A. Shippey pubblica *La via per la Terra di Mezzo* e nel 1983 l'americana Verlyn Flieger, mitologa e studiosa di letteratura medievale, pubblica *Schegge di luce*. Si tratta di due saggi che potrebbero essere considerati i pilastri fondativi della "tolkienologia". Se Shippey svela l'approccio filologico alla letteratura sotteso all'opera di Tolkien, illuminando quest'ultima con una nuova luce, Flieger analizza *Il Silmarillion* mettendolo in prospettiva e mostrandone la centralità all'interno del *legendarium*.

Da quel momento l'immagine di Tolkien e il senso dei suoi scritti risultano completamente rinnovati. Nasce così una nuova frontiera per gli studi specialistici; il numero degli studiosi, sia accademici sia amatoriali, e dei saggi pubblicati inizia a crescere esponenzialmente, coinvolgendo anche i paesi non anglosassoni.

Nel 1983, Christopher Tolkien raccoglie e ripubblica in volume i saggi accademici del padre sulla filologia, le lingue e le fiabe: *The Monster and the Critics and Other Essays* (in Italia: *Il medioevo e il fantastico*). Ma è soprattutto sul fronte degli inediti che si registra un evento importante.

Pentito di aver pubblicato una versione del *Silmarillion* che si approssima solo per difetto a quella che aveva in mente il padre, Christopher opta per l'edizione critica di tutti gli appunti e tutte le versioni inedite dei racconti paterni. Il risultato sono i tredici volumi della *History Of Middle-Earth* (*HOME*) pubblicati tra il 1983 e il 1996.

Mentre inizia l'impresa filologica di Christopher Tolkien, la generazione dei *baby boomers* produce altre prove d'autore in qualche misura debitorie del professore di Oxford.

Innanzitutto esordisce l'inglese Terry Pratchett, che lancia un sottogenere letterario: il fantasy comico. Come si è visto per Donaldson, anche Pratchett si tiene volutamente discosto dall'opera di Tolkien, eppure riconosce l'enorme impatto che l'autore di Oxford ha avuto sulla sua vita di giovane lettore, e lo

descrive come indiscusso rifondatore del genere fantasy.⁴⁰ L'omaggio di Pratchett al maestro è spesso parodistico, com'è nel suo stile: ad esempio nel romanzo *Streghe all'estero* (*Witches Abroad*, 1991) compare un'evidente parodia di Gollum. Nel 1991 Pratchett e Donaldson parteciperanno all'antologia in onore del centenario della nascita di Tolkien, dal titolo emblematico *After the King: Stories in Honor of J.R.R. Tolkien*. Dieci anni dopo, troveremo ancora Pratchett in un'altra antologia, questa volta di saggi, *Meditations on Middle-earth: New Writing on the Worlds of J.R.R. Tolkien*.

Nel 1982, un altro "re", ovvero Stephen King, inizia la pubblicazione della saga *La Torre Nera*, che nel 2012 arriverà a contare ben otto romanzi.

La vicenda è ambientata nel "Mid-World", il Mondo di Mezzo, evidente omaggio alla Terra di Mezzo; lo scenario è però western, popolato da stregoni-pistolieri.

Introducendo la riedizione del 2003 del primo romanzo della saga, King ha riconosciuto *Il Signore degli Anelli* come fonte d'ispirazione, insieme ai western di Sergio Leone e al ciclo arturiano.⁴¹ È interessante notare che questa riedizione ha comportato alcuni ritocchi al romanzo per aggiustarne la coerenza con gli altri. Un'azione retroattiva simile a quella che dovette fare Tolkien per rendere *Lo Hobbit* coerente con il seguito.

Negli stessi anni c'è un altro autore che, pur appartenendo a una generazione precedente, scopre Tolkien in età adulta e nondimeno ne resta folgorato, al punto da iniziare a scrivere storie fantastiche. Si tratta di David Eddings, americano, nato nel 1931, che tra il 1982 e il 1984 pubblica la sua prima pentalogia, *Il ciclo di Belgariad*, alla quale seguirà una seconda, *La saga dei Mallorean* (1985-1991). Fin dai titoli - che riecheggiano nomi tolkieniani - è evidente l'influsso dell'autore inglese su Eddings, il quale procede con la stessa modalità di Tolkien, cioè disegnando prima la mappa del mondo immaginario e curando poi l'effetto di profondità attraverso la scrittura di sequel e prequel.

A metà anni Ottanta il successo di Tolkien è ormai inarrestabile. La misura dell'impatto delle sue storie anche al di fuori del mondo anglosassone la dà il fatto che nel 1985 sono i russi a realizzare il primo film con attori tratto dalle sue opere. *Il viaggio favoloso del signor Bilbo Baggins*, di Vladimir Latishef, è un film per la televisione sovietica tratto da *Lo Hobbit*, pensato per un pubblico infantile, con un tono comico ed espedienti tecnici minimali (basti dire che Smaug è un burattino).

C'è un'altra forma di intrattenimento nella quale si riscontrano sviluppi originali. Negli anni Ottanta esplose la sottocultura ludica ispirata al fantasy tolkieniano, dal quale già nel decennio precedente aveva preso le mosse in America il più celebre gioco di ruolo del periodo, *Dungeons & Dragons* (1974). Di pari passo si diffonde anche la creazione di miniature connesse al gioco o comunque ispirate agli universi fanta-medievali. Nel 1984 nasce il gioco di ruolo direttamente tratto dalla saga della Terra di Mezzo *Middle-Earth Role Play*, dell'americana Iron Crown Enterprise, che arriverà a produrre vere e proprie narrazioni parallele e deviazioni rispetto al corpus tolkieniano.

Nel 1988, Christopher Tolkien ripubblica *Albero e Foglia* inserendovi "Il fabbro di Wootton Major", "Il ritorno di Beorhtnoth figlio di Beorhthelm", e la poesia "Mitopoeia". Quest'ultima, scritta nel 1931 dopo una discussione con C.S. Lewis, e prima che questi si convertisse al cristianesimo, rappresenta il precedente argomentativo del saggio *Sulle fiabe*. In essa si esplicita in versi la poetica tolkieniana della "sub-creazione" e della mitopoiesi (vedi capitolo 7).

3. Centenario

Il passaggio all'ultimo decennio del Novecento è salutato ancora dalla pubblicazione di un inedito. Nel 1990 esce *L'ultima*

canzone di Bilbo - scritta verosimilmente nel 1966 -, ovvero il testo che Bilbo avrebbe composto prima di lasciare per sempre la Terra di Mezzo.

Due anni dopo, nel 1992, in occasione del centenario della nascita di Tolkien, si tiene a Oxford un convegno internazionale su di lui, al quale partecipano decine di studiosi. Gli appassionati che studiano l'autore per mestiere o per diletto si riuniscono e iniziano a "mapparsi".

Gli anni Novanta sono anche quelli nei quali altri autori nati negli anni Quaranta pubblicano celebri saghe fantastiche.

Uno di loro assume posizioni dichiaratamente critiche nei confronti degli scrittori di fantasy della generazione di Tolkien. È l'inglese Philip Pullman, autore della trilogia di grande successo *Queste oscure materie* (1995-2000), che si svolge in un universo di mondi paralleli, e parte da una Oxford ucronica, appena un po' diversa da quella che conosciamo, in un piano di realtà in cui ognuno convive con uno spirito gemello dall'aspetto di animale.

Pullman viene designato dalla critica come una sorta di anti-Lewis, per il profondo messaggio anticlericale e ateo che emerge dai romanzi e per la sua dichiarata avversione per le *Cronache di Narnia* in quanto saga moralistica e pedagogica. Pullman, però, critica anche Tolkien, pur riconoscendone la grandezza, per il suo sguardo perennemente rivolto all'indietro, la nostalgia di un'età dorata, e per il ruolo ancillare riservato ai personaggi femminili. La protagonista della trilogia di Pullman infatti è una bambina, Lyra Belacqua.⁴²

Ancora una volta si constata l'imprescindibilità del termine di paragone. Per certi versi quello di Pullman sembra un voluto ribaltamento delle tesi e degli stilemi del genere di narrativa che vuole criticare, quindi, appunto, un confronto cercato, ineludibile; proprio nella sua verve anti-Inklings, Pullman rischia di risultare uno dei loro migliori eredi (tra l'altro vive a Oxford, e forse non è nemmeno un caso), vale a dire uno dei pochi autori che abbiano saputo rinnovare gli scenari e immaginare altri mondi, discostandosi con originalità dagli ingombranti predecessori. Al tempo stesso, tuttavia, come

Moorcock, rimane ancorato a un fronteggiamento che sembra impedire una completa emancipazione.

Nel 1996 è poi la volta dell'americano George R.R. Martin con *Le Cronache del ghiaccio e del fuoco* (titolo originale: *A Song of Ice and Fire*), che al momento contano già cinque romanzi, e probabilmente arriveranno a sette. Da Tolkien Martin eredita la ricerca del senso di profondità della vicenda e dello scenario, e l'atmosfera malinconica di un mondo in profonda crisi, ma inserisce nel suo universo la politica, che rende molto più difficile tracciare una contrapposizione netta tra due cause, Luce contro Oscurità. È lo stesso Martin ad affermare che il suo mondo potrebbe essere la Terra di Mezzo dopo la definitiva partenza degli Elfi, completamente secolarizzata, un mondo tutto umano, dove regnano soprattutto intrigo e lotte per il potere.⁴³

In effetti in tarda età Tolkien iniziò a scrivere un seguito del *Signore degli Anelli*, che avrebbe narrato le vicende del figlio di Aragorn e Arwen. Si fermò, però, dopo pochi paragrafi e abbandonò l'impresa. Evidentemente, un mondo del tutto privo di elficità e completamente dominato dagli umani non riusciva ad appassionarlo abbastanza da accendere la sua immaginazione. Martin, figlio di un altro secolo e di un altro paese, invece comincia precisamente là dove Tolkien s'interrompe.

Il decennio vede anche l'esordio di altri due romanzieri inglesi, appartenenti a una nuova generazione di talentuosi "debitori" di Tolkien, nati negli anni Sessanta.

Il primo è Neil Gaiman, scrittore eclettico, romanziere, sceneggiatore per il cinema, la televisione e i fumetti. Come tutti i bravi allievi, Gaiman non segue le orme del maestro, ma cerca una propria via: scrive di viaggi in mondi sotterranei capovolti (*Nessun dove*, 1996), oppure mescola le mitologie pagane all'*hard boiled* ipercontemporaneo (*American Gods*, 2001), o, ancora, passa in rassegna tutti gli archetipi fiabeschi (*Stardust*, 1998). Ciò nonostante non dimentica di riconoscere il suo debito nei confronti del padre della Terra di Mezzo e

ammette che il desiderio di diventare scrittore, e in particolare scrittore di fantastico, è nato in lui leggendo le storie di Tolkien.⁴⁴

Nel 1997 in Gran Bretagna viene pubblicato il primo volume di una saga per ragazzi che avrà una fortuna immensa e un fortissimo impatto sull'immaginario comune: *Harry Potter e la pietra filosofale*, di J.K. Rowling. Rowling è un altro caso di allieva non imitatrice, che nondimeno omaggia a più riprese Tolkien. Com'è noto, la sua trovata è quella di unire il classico romanzo adolescenziale ambientato in una *public school* inglese con il genere magico-fantasy.

Le figure archetipiche che popolano il mondo di Harry Potter, e soprattutto le relazioni tra queste, richiamano visibilmente i personaggi di Tolkien, in maniera ancora più esplicita che in *Guerre stellari*.

Si pensi, ad esempio, al rapporto tra il vecchio mago Silente e il giovane orfano predestinato Harry. L'amico fidato del protagonista, Ron Weasley, è un personaggio simpatico e impacciato che cresce di spessore nel corso dei sette romanzi della saga e ricorda non poco Sam Gamgee. Così come la giovane strega intelligente e combattiva Hermione Granger potrebbe essere un mix tra l'elfa Galadriel e la guerriera Éowyn. Gli alunni della Casa dei Serpeverde, per la quale passano la maggior parte dei personaggi negativi, hanno una passione smisurata per la conoscenza e una grande volontà di eccellere: la stessa caratteristica che porterà Saruman alla corruzione. L'antagonista cattivo, Lord Voldemort, ha le stesse caratteristiche di Sauron: agogna a una vita e a un potere illimitati; ha perso la propria consistenza corporea e deve ritrovarla. La sua sopravvivenza è legata ad alcuni oggetti, gli Horcrux, distrutti i quali verrà sconfitto definitivamente. Gli Horcrux hanno un effetto negativo su chi li porta, ne modificano in peggio il carattere, rendendolo aggressivo e paranoico. A un certo punto Harry e Ron portano uno degli Horcrux a turno, appeso al collo con una catenella, proprio come fa Frodo con l'Anello.

Senza dimenticare che Harry, proprio come Frodo, è segnato a vita da una cicatrice inflitta dal nemico.

Quella cicatrice, però, segna anche la più macroscopica differenza tra allieva e maestro. Mentre infatti quella di Frodo continuerà a dolere e renderà necessario il suo passaggio verso il mondo dei Valar, alla ricerca della pace e del lenimento che non può più trovare nel mondo dei mortali, al contrario la cicatrice di Harry Potter cesserà completamente di dolere con la morte di Voldemort. Harry realizza un pieno ritorno a se stesso; Frodo no.

Per Tolkien, l'idea che il male potesse scomparire dal mondo con la fine di un singolo pernicioso individuo era del tutto sbagliata. Come scrive in una lettera, «il problema del male, e quello della sua apparente tolleranza, è un problema eterno per tutti quelli che si occupano delle cose del nostro mondo».⁴⁵ Il male, per il cristiano Tolkien, appartiene alla stessa condizione umana, e non esiste una vittoria definitiva su di esso - non per mano umana, almeno -, ma solo vittorie parziali; né è immaginabile pensare di annullarne completamente gli effetti.

Il Novecento per Tolkien si chiude, manco a dirlo, con l'uscita in libreria di un inedito. Nel 1998, gli studiosi C. Scull e W.G. Hammond riescono a dare alle stampe *Roverandom*, una favola che Tolkien scrisse per uno dei suoi figli nel 1925. A un quarto di secolo dalla sua scomparsa, Tolkien è ancora una miniera ben lungi dall'esaurirsi.

Appena un anno prima, la catena di librerie inglese Waterstones e un programma della BBC avevano commissionato un sondaggio sui cinque libri più importanti del Novecento. *Il Signore degli Anelli* era risultato il titolo più votato, seguito dall'*Ulisse* di Joyce, *1984* e *La fattoria degli animali* di Orwell, *Il giovane Holden* di Salinger, *Il Signore delle Mosche* di Golding.⁴⁶

Di fatto i lettori - almeno quelli del Regno Unito - decretano che Tolkien è entrato a tutti gli effetti nel novero dei classici della letteratura contemporanea.

Non è un caso che in quello stesso periodo un regista neozelandese non particolarmente famoso o talentuoso, ma con ingegno e spirito d'intraprendenza, iniziò a pensare seriamente a un film con attori tratto dal *Signore degli Anelli*.

4. La Quarta Era

La realizzazione dei film di Peter Jackson tratti dal *Signore degli Anelli* all'inizio del nuovo millennio (2001) e quelli tratti da *Lo Hobbit* dieci anni dopo (2012) - con tutto il correlato di merchandising, miniature, *cosplaying*, giochi da tavolo, videogiochi, *fan movies* eccetera - non ha fatto altro che suggellare e consacrare definitivamente un cammino che proseguiva da settant'anni, inserendo definitivamente l'opera di Tolkien nel mainstream. Ma ha anche confutato l'idea di Tolkien che fosse impossibile rappresentare le sue storie tramite il mezzo cinematografico.

Occorreva aspettare che la tecnologia digitale giungesse a un grado di sviluppo tale da consentire una resa visiva credibile degli scenari e delle creature della Terra di Mezzo.

Non solo. Bisognava anche aspettare che *Il Signore degli Anelli* diventasse un classico, una storia conosciuta e amata da tantissimi, così che si potesse pensare di trasporre tutto il romanzo (o quasi) sul grande schermo, suddividendolo in tre film, senza che questo deludesse gli spettatori, lasciandoli in sospeso tra un film e l'altro. Al contrario di quanto capitato al film d'animazione di Bakshi vent'anni prima, in questo caso il pubblico non avrebbe risentito della frammentazione di una storia che già conosceva.

E forse - come suggerisce una studiosa in un saggio recente⁴⁷ - bisognava anche aspettare che gli adolescenti cresciuti con le storie di Tolkien diventassero adulti di mezza età, con accesso a ruoli professionali e decisionali di un certo livello (registi, produttori, *executives* eccetera) e vedessero

come una sfida necessaria trasporre il loro romanzo preferito in un film.

A prescindere dal giudizio sul risultato ottenuto da Jackson e nonostante l'avversione di Christopher Tolkien – che è sempre rimasto fedele all'assunto paterno anticinematografico – i film hanno provocato un'esplosione planetaria d'interesse nei riguardi di Tolkien. Questo ha portato a una nuova richiesta di pubblicazione di inediti e alla nascita di nuovi studi specialistici.

Nel nuovo millennio J.R.R. Tolkien ha dunque continuato a pubblicare con intensità.

Nel 2007 è stata la volta della versione definitiva de *I figli di Húrin*, una storia già contenuta nel *Silmarillion* in una versione abbozzata. Nel 2009 è toccato al poema narrativo *La leggenda di Sigurd e Gudrún* – una riscrittura in versi allitterativi della leggenda norrena –, composto verosimilmente negli anni Trenta. Nel 2013, a quarant'anni esatti dalla morte dell'autore, è stato pubblicato il poema incompiuto *The Fall of Arthur*, che riprende il ciclo arturiano sfrondandolo tanto degli aspetti mistico-religiosi quanto di quelli "cortesi". Queste due ultime opere dimostrano definitivamente come il percorso del Tolkien studioso e quello del narratore creativo siano sempre stati intrecciati, giungendo in certi casi a sovrapporsi.

A conti fatti il numero delle opere pubblicate postume supera ormai quello delle opere pubblicate in vita e, dati questi precedenti, non è affatto escluso che dal fondo Tolkien continueranno a uscire opere inedite. Il risultato è che nel corso del tempo si è progressivamente scoperto un autore che in vita era stato inquadrato molto parzialmente tanto dalla critica quanto dai suoi stessi lettori; un autore estremamente versatile, per il quale la stesura di saggi e romanzi era soltanto una parte della sua articolata produzione letteraria.

A quanto detto fin qui si aggiunge che oggi, in almeno una dozzina di paesi del mondo, sono presenti società e associazioni tolkieniane impegnate nello studio e nella diffusione del

materiale tematico, nell'organizzazione di seminari e convegni, oltrech  nella pubblicazione di riviste e periodici che spaziano dalla saggistica al *cosplaying* e alla fan fiction.

Nel 2008, cinquantaquattro anni dopo la stroncatura di Alfred Duggan, il *Times* ha inserito Tolkien al sesto posto nella classifica dei cinquanta scrittori inglesi pi  importanti del dopoguerra.

Le cose cambiano, anche se le resistenze anti-tolkieniane sono tuttora forti. Non pochi critici e accademici utilizzano proprio il suo grande successo extra-letterario per mantenere l'opera di Tolkien fuori dal loro campo d'indagine. Se nel panorama della narrativa contemporanea non esiste un altro autore singolo che abbia innescato un fenomeno altrettanto esteso e d'impatto sull'immaginario collettivo, questo dimostrerebbe che non si tratta di letteratura, appunto, ma di un fenomeno paraletterario. Un modo come un altro per esorcizzare il fatto che tale fenomeno ha il suo punto d'origine proprio nella letteratura. Per molti questa   ancora un'eresia inaccettabile e, piuttosto che confrontarcisi, preferiscono una comoda fuga dalla realt .

5. La montagna solitaria

Se le resistenze di una parte della critica letteraria hanno la loro ragione d'essere nell'idea stessa di cosa debba essere la letteratura e cosa invece non lo sia - come vedremo nel prossimo capitolo -, resta un fatto incontrovertibile: a quarant'anni dalla sua morte siamo ancora qui a parlare di Tolkien come di un caso pi  unico che raro. Ancora non si vede un autore di fantastico che riesca a insidiarne il primato, o a essere a sua volta fondatore di discorso nel campo della narrativa fantasy.

G.R.R. Martin ha trovato l'immagine che centra perfettamente il problema: «*Il Signore degli Anelli*   una

montagna che si staglia su ogni altra opera di fantasy scritta prima e dopo».⁴⁸

Ne deriva che gli autori di fantasy, volenti o nolenti, scrivono all'ombra di quella montagna, e anche quando pretendono di allontanarsene, ce l'hanno sempre all'orizzonte. Prova ne è il fatto che, come abbiamo visto, le più celebri saghe narrative dei nostri giorni sono profondamente debitrice delle opere di Tolkien; gli omaggi e le citazioni si sprecano, così come le parodie (volontarie e involontarie); spesso perfino la toponomastica cerca di emulare quella tolkieniana. Si pensi a uno dei casi più recenti, il *Ciclo dell'Eredità* (2003-2011) dell'*enfant prodige* americano Christopher Paolini. La mappa che correda i volumi contiene luoghi i cui nomi finiscono in -gard, -dur eccetera. Senonché per Tolkien quelle desinenze significavano qualcosa, non erano soltanto suoni rimasti nell'orecchio dopo avere letto le storie del suo autore preferito.

Tom Shippey lo dice senza mezzi termini:

Io non penso che alcun moderno autore di fantasy epica sia riuscito a togliersi di dosso il marchio di Tolkien, non importa quanto abbia faticato per farlo [...]. Naturalmente tutti loro vogliono produrre lavori originali, e spesso lo fanno [...]. Ma si potrebbe anche pensare che [...] tutti loro vogliono produrre lo stesso risultato, saziare lo stesso appetito, prodotto o saziato da Tolkien.⁴⁹

La domanda che occorre farsi, dunque, è perché Tolkien non riesca a passare e continui a produrre e saziare lo stesso appetito, a dispetto dei molti emuli, più o meno originali, più o meno talentuosi.

La prima risposta potrebbe essere la più semplice: nessun altro autore di fantastico e specificamente di fantasy, per quanto bravo, ha mai dedicato tanto mestiere e tante energie, nell'arco di un'intera vita, alla costruzione e al perfezionamento del proprio mondo letterario. Il risultato è che l'effetto di profondità che il lettore percepisce quando si cala nella Terra di Mezzo non è, appunto, soltanto un effetto. Le storie che fungono da antefatti, i personaggi leggendari che le

popolano, i paesaggi, le canzoni, finanche le lingue, *esistono*, non sono evocati per fare atmosfera.

Questo è un punto fondamentale a favore di Tolkien, della sua capacità di rendere efficace l'incantesimo, che vale anche rispetto agli scrittori di fantasy della sua generazione. Il mondo di Narnia, ad esempio, non ha retto alla prova del tempo, perché Lewis è stato molto più approssimativo nella sua attività di creatore di mondi, non si è preoccupato delle varie incoerenze, e ha mescolato folklore, mitologia e religione senza criterio (questo è anche uno dei motivi per cui Tolkien non ha mai apprezzato il ciclo delle *Cronache*).

Ciò nonostante, anche se questa può essere la condizione necessaria, non è ancora sufficiente a spiegare perché la Terra di Mezzo rimanga ineguagliata. L'impegno e il tempo profusi non garantiscono di per se stessi la permanenza e un consolidamento così duraturo.

Una seconda risposta potrebbe essere che, come risulta dalla panoramica fatta fino a qui, Tolkien è un autore che non è mai andato in pensione e continua a pubblicare ai nostri giorni testi inediti. Se un autore rimane sulla scena, è ben difficile elaborare il lutto e spingersi oltre. Tuttavia si tratta di una causa di natura psicologica, difficile da acclarare.

C'è però una terza spiegazione, che riguarda il rapporto stesso con l'arte narrativa.

Per spiegarlo potrebbe essere utile rievocare uno sketch televisivo inglese andato in onda alla fine del secolo scorso, in piena "era Blair".

6. Uomini nuovi e Mezzelfi

Tre personaggi sono in piedi uno accanto all'altro in ordine di altezza. Il più basso è vestito come un contadino del Medioevo; quello di mezzo indossa abiti del periodo elisabettiano-rinascimentale; il più alto - impersonato dall'attore Stephen Fry - porta il tipico gessato a righe sottili

degli operatori della City di Londra, prototipo dell'uomo contemporaneo. A turno i tre uomini delle tre diverse epoche dicono qualcosa di se stessi producendo l'effetto comico attraverso i contrasti. Se ad esempio l'uomo contemporaneo elenca i comfort di casa sua: acqua corrente calda e fredda, un'auto, il televisore, il videoregistratore (che però non sa far funzionare), l'uomo del Rinascimento ribatte che lui in casa ha l'acqua corrente fredda, una mappa geografica che include le Americhe, un telescopio e una raccolta delle opere di Omero (in trentanove comodi fascicoli); conclude l'uomo medievale dicendo che invece lui possiede un maiale (che non sa far funzionare). Se invece l'uomo medievale dice di essere un tessitore e di chiamarsi Weaver e l'uomo del Rinascimento dice di essere un mugnaio e di chiamarsi Miller, l'uomo moderno afferma di chiamarsi Roundsbottom ("Culotondo") e quindi di essere appellato "Sir".

A un certo punto il piccolo uomo medievale afferma di essere un feudale e di credere in ciò che Sua Signoria gli dice di fare; l'elisabettiano dice di essere un ottimista e di credere nel progresso. Il borghese contemporaneo invece dichiara compassato: «Io sono un neolaburista, non credo in niente».

Ecco, si potrebbe ipotizzare che il limite degli autori di fantasy successivi a Tolkien consista precisamente in questo: nell'agnosticismo. Non tanto in senso religioso, quanto nei confronti di ciò che si scrive, cioè della stessa funzione narrativa. Ciò che manca agli emuli di Tolkien è la sua stessa tensione morale. Proprio come il personaggio interpretato da Stephen Fry, le successive generazioni di scrittori di fantasy non si sono più poste l'ordine di problemi che Tolkien si poneva e che riversava nelle sue storie, o quantomeno non l'hanno fatto con la stessa urgenza. Non hanno più avuto bisogno di credere in alcunché né di mettere in discussione le proprie credenze. Per ritrovare la stessa serietà e gravità presenti nelle pagine di Tolkien occorre forse rivolgersi alla narrativa dei sopravvissuti ai campi di sterminio.

Tolkien si mise a scrivere dopo aver partecipato all'offensiva della Somme e aver visto un terzo della propria generazione

scolastica e due su tre dei suoi migliori amici uccisi in un conflitto mondiale; in seguito vide il proprio paese a rischio di essere invaso e sottomesso mentre il resto del mondo restava a guardare; ebbe due figli arruolati in una guerra che si concluse con lo sgancio della bomba atomica; ma fu anche testimone del trionfo di un modello di sviluppo che in seguito sarebbe stato definito "insostenibile".

Inoltre coltivò una fede autentica, vissuta non già per inerzia o quieto vivere, ma problematicamente, ponendola in relazione e in certi casi in contraddizione col paganesimo nordico da cui scaturivano i miti e tanti capolavori poetici a lui cari, ma anche portandosi dietro i dubbi e le ombre di un animo più inquieto di quanto potesse apparire.

Per tutti questi motivi, prendeva sul serio ciò che scriveva. Non raccontava solo per intrattenersi e intrattenere o per rispondere a un impulso personale. Scriveva anche perché credeva nella grande potenzialità dei miti e delle storie di dirci qualcosa su noi stessi, di fornirci almeno un barlume di luce con cui illuminare parzialmente la sostanza di cui siamo fatti.

Quindi, ad esempio, non temeva di indagare il problema del male - che aveva visto manifestarsi in tutta la sua portata nella storia di cui era stato testimone -, senza alcun intento di fornire una risposta risolutiva:

Come spesso fa notare Gandalf, tutto ciò che si può fare è combattere il male nel tempo e nel luogo in cui ciascuno si trova, e non esiste una soluzione permanente; proprio la fiducia in una soluzione definitiva produce di per sé il male più grottesco.⁵⁰

Ecco una delle lezioni più pesanti del Novecento.

Con la stessa attitudine Tolkien affronta il problema insolubile della morte e della tentazione di sfuggirle, che, come abbiamo visto, riconosceva come tema centrale del *Signore degli Anelli*. Un romanzo, questo, che, tra le altre cose, riguarda appunto il rapporto problematico con il tempo infinito e lo spazio infinito che circondano la nostra esistenza e il senso che quest'ultima acquista in relazione al modo in cui

spendiamo la nostra finitezza. Quando, ad esempio, nelle pagine di Tolkien incontriamo i Mezzelfi, ci accorgiamo che essi non sono solo una trovata narrativa che arricchisce la storia, bensì personaggi portatori della scelta tra mortalità e immortalità. Il meticcio tra Elfi e Uomini non è un problema “razziale” o dinastico, bensì di destino ultimo. I Mezzelfi tolkieniani sono dilemmi viventi.

Scrive Verlyn Flieger nella prefazione del suo saggio più celebre:

Perché si dovrebbe prendere sul serio la sua opera, come egli stesso faceva, e cioè veramente sul serio? Perché è rigorosa, onesta e priva di compromessi. Perché affronta in modo diretto, anche se in maniera assai creativa, i due argomenti spinosi, imbarazzanti e persino tabù che il nostro tempo tende a evitare quanto più possibile: la morte e il rapporto tra l'umanità e Dio.⁵¹

Soprattutto, Tolkien lo fa senza intenti pedagogici o morali. La moralità sta tutta nel rapporto con la scrittura e con la narrazione, non con un eventuale messaggio in esse contenuto.

Quale romanzo fantastico affronta attualmente temi di quella portata con un atteggiamento altrettanto rigoroso, inscrivendoli dentro una storia epica, avventurosa, fantastica, non individualizzata né intimista, né inaffiata di buoni sentimenti e comportamenti politicamente corretti?

Ragionando per assurdo potremmo dire che se autori come Albert Camus, Simone de Beauvoir o Primo Levi avessero scelto di scrivere storie fantasy, forse oggi non esisterebbe alcun caso Tolkien né un “complesso” di Tolkien. Ma siccome non l'hanno fatto, eccoci ancora qui, a quarant'anni dalla sua morte, a cercare di spiegare che la colpa che lo contraddistingue è in realtà un merito. E che quel merito – come per tutti i classici della letteratura – è precisamente ciò che gli impedisce di tramontare.

3. Il grande gioco, il mito, il linguaggio Una teoria non letteraria della letteratura

*Quando invento la verità, la rendo
più vera di quanto lo sia realmente.
È questa la differenza tra i buoni e i cattivi scrittori.*

Ernest Hemingway, *Vero all'alba*

1. Fandom

Douglas A. Anderson ha scelto come incipit del suo *Lo Hobbit annotato* (1988) un aneddoto illuminante. Pare che un giorno, dovendo tenere una conferenza pubblica di filologia a Oxford, Tolkien lesse invece un poema composto di suo pugno, affermando che «la sua tipica reazione alla lettura di un'opera medievale non era quella di imbarcarsi in uno studio critico o filologico su di essa, ma piuttosto di scrivere un'opera moderna in quella stessa tradizione». ⁵²

Tolkien, dunque, aveva un'istintiva propensione per la fan fiction, come del resto dimostrano svariate sue produzioni poetiche e narrative: a partire dai poemi *La leggenda di Sigurd e Gudrún* e *The Fall of Arthur*, passando per "Il ritorno di Beorhtnoth figlio di Beorhthelm", fino ad arrivare a "Il fabbro di Wootton Major".

Si potrebbe dire di più. Possedeva quella peculiare pignoleria e attenzione per i dettagli che contraddistingue i fan. Uno dei motivi per cui scrisse *Sigurd e Gudrún* era

l'insoddisfazione rispetto al modo in cui Richard Wagner aveva lavorato sullo stesso materiale mitico. Per Tolkien, Wagner aveva ignorato alcune fonti ed era stato grossolano e arbitrario.⁵³

I filologi che avevano tradotto in inglese moderno *La battaglia di Maldon* non avevano colto una sfumatura semantica, che invece Tolkien riteneva dirimente, e per sottolinearlo, come abbiamo visto, decise di scrivere l'epilogo del poema.⁵⁴

Il ciclo arturiano aveva il grosso problema, per Tolkien, di essere stato sovraccaricato di simbologie e significati cristiani che avevano messo in secondo piano l'aspetto squisitamente narrativo di quel materiale. Dunque eccolo intento a scrivere un poema che restituisce Artù alla propria vicenda, quella di un capo politico-militare in lotta per salvare il suo regno.

MacDonald aveva scritto una favola, "La Chiave d'Oro", che riletta ad anni di distanza appariva a Tolkien pedantemente allegorica e apologetica. Invece di scriverne la prefazione decise di rispondere a modo suo, cioè scrivendo "Il fabbro di Wootton Major", un racconto nel quale il margine dell'allegoria è ribaltato rispetto a "La Chiave d'Oro". Nel racconto di MacDonald, infatti, l'allegoria (cristiana) comincia quando i protagonisti entrano nel mondo straordinario; in quello di Tolkien, al contrario, il margine di applicabilità allegorica è tutto nell'Aldiqua, cioè nelle figure ordinarie, e diventa molto più labile quando il protagonista viaggia nel regno del fantastico.⁵⁵

Da tutto ciò si può dedurre che probabilmente Tolkien non si sarebbe scandalizzato se qualcuno si fosse rapportato alla sua opera in un modo analogo, vale a dire cercando di partecipare alla costruzione dello stesso mondo letterario, magari provando a colmare le lacune che inevitabilmente l'autore avrebbe lasciato o a correggerne il tiro. Anzi, ci sono fondati motivi di credere che lo auspicasse.

Quello che invece non avrebbe immaginato è quante strade potesse prendere la voglia di partecipazione al mondo della

Terra di Mezzo e con quanta assiduità queste sarebbero state percorse.

Il *fandom* tolkieniano, infatti, è un caso più unico che raro nel panorama della narrativa contemporanea. Certo esistono diversi esempi di opere che hanno dato vita a forme di partecipazione altrettanto estese. Si potrebbero citare *Star Trek*, *Guerre stellari* o il più recente *Harry Potter*. Ma queste saghe hanno potuto sfruttare fin da subito il mezzo audiovisivo (anche *Harry Potter* ha potuto giovare dell'amplificazione garantita dal cinema mentre parte dei romanzi era ancora in via di stesura e di pubblicazione). Per quanto riguarda Tolkien, invece, se si esclude lo sfortunato tentativo di film d'animazione fatto da Ralph Bakshi nel 1978, si è dovuto aspettare l'inizio del millennio per vedere trasposto interamente sullo schermo *Il Signore degli Anelli*. Dobbiamo quindi constatare che per quasi mezzo secolo il *fandom* si è sviluppato a prescindere dai media di più facile e immediata fruizione, rimanendo ancorato a un tomo di oltre mille pagine, cioè interamente alla lettura, e a una lettura perseverante e appassionata.

Gli stessi film di Peter Jackson potrebbero essere definiti prodotti di *fan fiction* che hanno potuto viaggiare in prima classe. In effetti soltanto un fan avrebbe potuto realizzarli, dedicando sei-sette anni di vita e di carriera a un progetto come *Il Signore degli Anelli* e pochi meno a *Lo Hobbit*. Peter Jackson e le due co-sceneggiatrici Fran Walsh e Philippa Boyens hanno scelto di raccontare la storia in maniera diversa dall'originale, operando tagli e modifiche per adattare la trama al mezzo cinematografico. E non si è trattato di modifiche da poco: eliminare una parte del finale del *Signore degli Anelli* è una scelta pesante, o introdurre una voce narrante femminile, o ancora importare dalle appendici una sottotrama amorosa che nel corpo del romanzo non compare. Tutto questo cercando di non snaturare l'opera e realizzandola agli antipodi, lontano dagli *studios* hollywoodiani pur spendendone i soldi. Un lavoro che non avrebbe potuto fare un qualsiasi mestierante. Ci voleva un fan, per l'appunto.⁵⁶

Occorre sottolineare che nella maggior parte dei casi i prodotti di fan fiction tolkieniani sviluppano direttamente il materiale e gli spunti messi a disposizione dall'autore. Questo è vero tanto che si tratti di film ad alto budget, come quelli di Jackson, quanto di *fan movies* amatoriali come *The Hunt for Gollum*, *Borne of Hope* o *Storm over Gondolin*,⁵⁷ che raccontano prequel del *Signore degli Anelli* o storie del *Silmarillion*. Lo stesso dicasi per i racconti sui siti di fan fiction dedicati, che seguono la sorte di personaggi minori oltre i confini della mappa, laddove Tolkien perse le loro tracce (ad esempio i due Stregoni Blu),⁵⁸ o ancora quelli che provano a raccontarci la Guerra dell'Anello dal punto di vista di Mordor, come ha fatto lo scienziato e romanziere russo Kirill Eskov.⁵⁹ Ma si possono citare anche videogiochi come *La Battaglia per la Terra di Mezzo II* (EA Games, 2006) o come *La Guerra del Nord* (Warner Bros. Interactive Entertainment, 2011), che raccontano episodi della Guerra dell'Anello paralleli a quelli che coinvolgono la Compagnia, e che traggono spunto da notizie date nelle storie di Tolkien, ma non raccontate per esteso.

Tutto questo è possibile perché Tolkien tradusse in narrativa una parte relativamente limitata della storia del suo mondo immaginario. Nel "Silmarillion" - la sua opera incompiuta - intendeva raccogliere la cosmogonia, i miti e le leggende eroiche che costituiscono i tempi antichi e la Prima Era del mondo. Nello *Hobbit* e nel *Signore degli Anelli* raccontò invece gli ultimi decenni della Terza Era. Nell'Appendice A del *Signore degli Anelli* disse qualcosa in più degli eventi che precedono la Guerra dell'Anello, ricostruì le dinastie dei popoli e delle casate che vi prendono parte, pubblicò gli alberi genealogici e spiegò alcuni antecedenti storici.

In definitiva, anche considerando tutti i materiali spuri raccolti postumi nella monumentale *History of Middle-Earth*, resta il fatto che moltissima storia della Terra di Mezzo ci è stata lasciata in forma di cronologia o di cronaca non

romanzata. Un invito a nozze per il fan che vuole cimentarsi con la narrazione. Un invito che non solo viene più o meno esplicitamente formulato da Tolkien, come vedremo, ma che nasce dalla concezione della letteratura e del linguaggio che Tolkien condivideva.

2. Anonima scrittori

Benché Tolkien non sia un autore mimetico - ovvero non cerchi di imitare pedissequamente uno stile e un canone narrativo medievale, bensì di produrre opere moderne che tutt'al più li riecheggino - le forme letterarie a cui si ispira sono precisamente quelle che conosceva bene per essere la sua materia di studio. La produzione narrativa di Tolkien si può suddividere in poesia (spesso inserita nei romanzi in prosa, ma non solo); *legendarium* ("Il Silmarillion"); cronologia (Appendici A e B del *Signore degli Anelli*, sul modello della *Cronaca anglosassone*); fiaba (i cosiddetti racconti minori); *romance* (un romanzo-fiaba, *Lo Hobbit*, e un romanzo epico, *Il Signore degli Anelli*, in stile moderno). Si tratta precisamente delle forme letterarie medievali, attraverso le quali Tolkien cerca di ricostruire un intero mondo, producendone l'etnografia, la geografia, la toponomastica, la storia, la linguistica, la mitologia, la cosmogonia eccetera.

Vale la pena notare che nella storia della letteratura moderna nessun autore singolo ha mai tentato un'impresa del genere, e anche solo per questo Tolkien meriterebbe di essere preso in considerazione come un caso di studio originale. C'è però un'altra considerazione da fare.

Le opere letterarie su cui Tolkien si è cimentato nel corso della sua carriera di studioso sono i più celebri poemi medievali inglesi: componimenti come il *Beowulf*, *La battaglia di Maldon*, *Sir Gawain e il Cavaliere Verde*, *Sir Orfeo*, *Pearl*. Ebbene, nonostante queste opere siano state composte in secoli diversi

e appartengano a fasi distinte della storia linguistica anglosassone, c'è una cosa che hanno in comune: di nessuna di esse ci è stato tramandato l'autore.

Questo perché esse appartengono a un'epoca storica in cui l'autorialità non era così importante; poesia e letteratura, quando uscivano dal chiuso di un monastero, si tramandavano oralmente tramite il corrispettivo medievale degli aedi preclassici, cioè i menestrelli e i trovatori. Nemmeno coloro che decisero di mettere per iscritto quel corpus di storie e di apporre il proprio nome all'opera, come Chrétien de Troyes, potevano pensare di considerarsene gli autori in senso stretto (nel caso del ciclo arturiano, poi, quelle storie circolavano in Europa da secoli). Il parallelo con gli aedi non è casuale, se si pensa che ormai da tempo le ipotesi storiche su Omero si orientano sull'idea che quella firma celi ben più di un solo poeta, e identifichi addirittura l'arte poetica di un'intera cultura nel passaggio dalla tradizione orale a quella scritta.

La letteratura che Tolkien studiava era questa. Una letteratura basata sulla co-autorialità, prodotta tramite il passaggio del testimone nel corso del tempo e per ricombinazione da parte del singolo poeta. Lui stesso tendeva a considerarsi una sorta di collettore di leggende e poemi; pur inventando un mondo fantastico, aveva l'impressione di scoprire le storie che raccontava come se fossero state tramandate da un passato mitico-storico.⁶⁰ In sostanza concepiva la propria attività come quella di un Elias Lönnrot (1802-1884), o addirittura di uno Snorri Sturluson (1178-1241), piuttosto che come quella del demiurgo di un mondo immaginario.

Si trattava ovviamente di una sensazione, ovvero di un gioco. E come ci insegnano i filosofi del linguaggio e del diritto, i giochi sono una cosa serissima.

3. Il gioco e l'incantesimo

Il gioco nel quale Tolkien ci coinvolge è quello dell'esplorazione del mondo da lui inventato (o *scoperto*). Era infatti ben consapevole che aver raccontato soltanto una parte della storia, infarcendola di riferimenti e allusioni ad altre vicende, luoghi, epoche, contribuiva di gran lunga al successo della sua narrazione:

Se vuoi la mia opinione, il fascino [del *Signore degli Anelli*] consiste in parte nell'intuizione dell'esistenza di altre leggende e di una storia più ampia, di cui quest'opera non contiene che un accenno.⁶¹

Quell'effetto di profondità è parte fondamentale dell'Incantesimo, come Tolkien definisce la creazione artistica di un Mondo Secondario. E l'Incantesimo è una cosa che riguarda almeno due persone: «L'Incantesimo genera un Mondo Secondario nel quale possono entrare sia l'artefice sia lo spettatore, a soddisfazione dei loro sensi mentre vi si trovano».⁶²

Il mondo fantastico non viene squadrato davanti agli occhi del lettore: gli viene piuttosto mostrato un paesaggio attraverso il quale il narratore lo guida, lungo uno dei molti sentieri possibili. A lato del sentiero si aprono praterie, foreste, si intravedono catene montuose all'orizzonte, altre piste si dipanano verso chissà dove. In mezzo a cosa si trova la Terra di Mezzo? Cosa c'è a nord, a est, a sud? Quali terre, popoli, culture, storie?

È Tolkien stesso che, schermendosi, in una lettera del 1951 accenna a cosa gli balenasse per la mente quando aveva iniziato a generare la sua storia:

Alcuni dei racconti più vasti li avrei raccontati interamente, e ne avrei lasciati altri solo abbozzati e sistemati nello schema d'insieme. I cicli sarebbero stati legati in un grande insieme, e tuttavia sarebbe rimasto lo spazio per altre menti e altre mani che inserissero pittura e musica e dramma.⁶³

In effetti è precisamente quello che il *fandom* e la fan fiction hanno fatto nel corso di quasi sessant'anni, sfruttando ogni forma narrativa e rappresentativa utile allo scopo: dai giochi di ruolo ai racconti derivati, dai videogiochi al *cosplaying*, dal cinema amatoriale all'illustrazione e alla musica. I fan, spinti dal fascino della Terra di Mezzo e dalla frustrazione per le storie che Tolkien non ha avuto il tempo di raccontare, hanno deciso di prendere parte alla narrazione. Ma questo è stato reso possibile prima di tutto dall'attitudine dell'autore stesso, che ha immaginato l'intervento successivo di «altre menti e altre mani». Per usare le parole di uno studioso della prosa tolkieniana, «Tolkien non solo crea un fantasy realistico, ma ci stimola a crearne uno nostro: ci incoraggia a partecipare alla sua sub-creazione».⁶⁴

In questo modo il *fandom* ha anche risposto alle due preoccupazioni di segno uguale e contrario che Tolkien nutriva dopo il grande successo del *Signore degli Anelli*. Da un lato, infatti, si chiedeva quanto in profondità e con quale livello di pignoleria si sarebbe potuto andare avanti nell'esplorazione della Terra di Mezzo:

Non sono del tutto sicuro, ora, che la tendenza a trattare tutto come una specie di grande gioco sia veramente buona - certamente non per me, che trovo questo genere di cose fatalmente affascinante. È, suppongo, un tributo da pagare visto il curioso effetto di questa storia, basata su una geografia, una cronologia e un linguaggio molto elaborati e dettagliati, che tanta gente debba chiedere a gran voce "informazioni" o "cognizioni". Ma le domande che la gente fa richiederebbero un libro per rispondere...⁶⁵

Dall'altro lato si domandava se una volta terminata la scoperta, una volta raggiunti i confini ultimi del mondo, il gioco non avrebbe perso tutto il suo fascino, dato che «andare fin là significa distruggere la magia, a meno che non si rivelino altri irraggiungibili panorami».⁶⁶

Ebbene, non solo a tutt'oggi sembra che i panorami siano ben lungi dall'esaurirsi, ma soprattutto il perdurare della febbre esplorativa dimostra la grande presa che la narrazione tolkieniana continua ad avere a oltre mezzo secolo dalla

pubblicazione del romanzo più famoso. Questo è dovuto anche al fatto che proprio «la coerenza interna della storia, della geografia e della filologia» tende a rafforzare «l'impressione di un mondo che ha la stessa consistenza interiore del mondo reale».⁶⁷ Ancora:

L'aura di intrinseca consistenza è in parte il prodotto della visione penetrante che Tolkien aveva del suo mondo, in parte il frutto del suo sviluppo dettagliato, e in parte il risultato di precisi supporti tecnici alla sua coerenza complessiva, quali il sistema di allusioni interne e i riferimenti incrociati al suo mondo come se fosse reale.⁶⁸

In altre parole, c'è ben poco di fortuito nel modo in cui i fan si rapportano alla Terra di Mezzo. Sicuramente l'autore non avrebbe potuto immaginare quello che oggi abbiamo sotto gli occhi, vale a dire un ambito inerente la Terra di Mezzo che include *fan art*, *cosplaying*, miniature, videogiochi, giochi da tavolo e di ruolo, editoria, sartoria specializzata, pittura eccetera, oltre alla fan fiction propriamente intesa. Ma il presentimento, appunto, è che non ne sarebbe stato dispiaciuto. A condizione, certo, che la coerenza interna del suo mondo venisse rispettata.

4. Ramingo

È del tutto evidente che la concezione della letteratura come comunità, come gioco e come incantesimo tradisce completamente quella che è andata affermandosi nel corso degli ultimi trecento anni. L'idea contemporanea di letteratura, infatti, si basa su due figure *distinte* e *distanti*: l'autore, che produce ed esprime il proprio genio individuale, e il lettore, che legge e giudica l'opera.

Come riconosceva Roland Barthes, si tratta di un'idea "referendaria" del rapporto con la letteratura:

La posta del lavoro letterario è quella di fare del lettore non più un consumatore ma un produttore del testo. La nostra letteratura è segnata dal divorzio inesorabile mantenuto dall'istituzione letteraria tra il fabbricante e l'utente del testo, tra l'autore e il lettore. Questo lettore si trova allora immerso in una sorta di ozio, di intransitività, e, per dir tutto, di *serietà*: invece di essere lui a eseguire, di accedere pienamente all'incanto del significante, alla voluttà della scrittura, non gli resta in sorte che la povera libertà di ricevere o di respingere il testo: la lettura si riduce a un *referendum*.⁶⁹

È molto probabile che Tolkien avrebbe condiviso questo giudizio. L'ideologia letteraria finisce inevitabilmente per relegare la relazione tra autore e lettore in un ambito meramente sociologico (a meno che, certo, il lettore non sia "titolato"). Pensare che il valore di un'opera possa essere individuato esclusivamente dentro le sue pagine e non anche nel coinvolgimento diretto che quelle pagine suscitano nei lettori - nell'Incantesimo, direbbe Tolkien; nell'accesso «all'incanto del significante» direbbe Barthes - è una petizione di principio fortemente ideologica. La quale appunto esclude la possibilità partecipativa, la co-narrazione. In definitiva un approccio del genere nega alla radice il carattere comunitario della letteratura, e conseguentemente anche la possibilità di un'epica contemporanea e di una qualsiasi narrazione fondativa di discorso.

Questo è un problema legato anche alla prospettiva storica. Una volta decretato che il Novecento è il secolo della dissoluzione del romanzo, il secolo dei modernisti, di Eliot, Proust, Woolf, Kafka, Musil; il secolo in cui l'*Ulisse* di Joyce rimpiazza l'*Ulisse* di Omero; una volta stabilito che l'uomo contemporaneo è senza qualità e che i suoi valori sono incerti e infondati tanto quanto la conoscenza della verità; e soprattutto una volta acclarato che questo è il massimo grado raggiunto dalla civilizzazione letteraria; ebbene, non è più possibile accettare che un narratore dica qualcos'altro. Se lo fa bisogna compatirlo, tacciarlo di ingenuità e fideismo, tutt'al più relegarlo nella categoria dei curiosi fenomeni paraletterari.

Questo è il motivo principale per cui nonostante la sua persistenza e l'innegabile influenza sulla cultura contemporanea, la critica e le istituzioni letterarie si rifiutano di considerare Tolkien un classico del Novecento. Accettare Tolkien significherebbe accettare l'eresia di uno che è andato controcorrente rispetto alla tendenza del proprio tempo e ha dimostrato con successo che si poteva fare.

La radice della distinzione qualitativa tra Tolkien e i suoi contemporanei modernisti la individua Brian Rosebury:

L'efficacia dell'opera [di Tolkien] non è fondata sul presupposto della verità della dottrina cristiana, ma piuttosto sul richiamo emotivo di una visione del mondo tradotta in realtà con rara potenza, che ne afferma l'intrinseca bontà, individua il male nella negazione e mette in relazione i valori etici e morali di questa concezione fondamentalmente positiva. La risposta che il lettore è invitato a dare è: «Se solo fosse così!». Riconoscere questa risposta dentro di sé significa acquisire una chiara consapevolezza di un aspetto del desiderio umano. Il fatto che si possa effettivamente credere che "è così" è una questione di tipo ben diverso.

Sotto certi aspetti, l'opera di Tolkien condivide perciò caratteri del modernismo, così come possiede elementi di "realismo" narrativo che sono moderni in senso più ampio. Ciò nonostante, *Il Signore degli Anelli* non può essere definito in modo plausibile un'opera modernista, perché manca di una qualità essenziale di tale movimento: l'ironia.⁷⁰

Quest'ultimo è un punto distintivo. Quando Tolkien scriveva, scriveva senza allusioni. La sua narrativa ha senz'altro più livelli di lettura, ma rimane fruibile da chiunque. Lo stesso non si può dire di molti capolavori modernisti che appunto, al di là dello stile più o meno ostico, si avvalgono dell'ironia, cioè di riferimenti extratestuali. *Ulisse* di Joyce (1922) è scandito dalla corrispondenza con episodi dell'*Odissea*, dunque si presenta già come un romanzo che chiama in causa la conoscenza dei poemi omerici, e ammicca a questi in un gioco di specchi e ribaltamenti. *La terra desolata* di T.S. Eliot (1922) è ancora più fitto di citazioni e riferimenti ai classici, da Dante a Shakespeare a Milton. Lo stile nel quale è scritto è un esempio di versificazione a effetto. Si pensi al celebre incipit:

Aprile è il mese più crudele, generando
Lillà dalla terra morta, mischiando
Memoria e desiderio, smuovendo
Smorte radici con pioggia di primavera.

Un passo celebre come questo, tutto giocato sui contrasti e gli ossimori, è appunto esemplificativo. Ogni verso contiene un enunciato contraddittorio: mese di primavera = crudeltà; nascita dei lillà = terra morta; memoria = desiderio; radici smorte = pioggia primaverile. Gli opposti che si negano vicendevolmente creano un preciso effetto poetico spiazzante.

Tolkien è agli antipodi di tutto questo. Le sue pagine contengono svariate citazioni colte, ma queste sono immerse nella vicenda, mai ostentate. L'ironia non è estranea alla sua narrativa, ma rimane interna al racconto, come accade nelle storie del "Silmarillion", dove spesso il destino dei personaggi viene anticipato da frasi o battute che retrospettivamente acquistano significato profetico.

In questo senso ci si ritrova mille miglia più lontano da molta letteratura postmoderna o minimalista che invece ha portato al parossismo il costante riferimento a elementi esterni alla narrazione, la citazione, il *détournement*, il piano metanarrativo.

Come rilevano Rosebury, Shippey e altri studiosi, Tolkien realizza il metodo mitico caro ai modernisti, non già attraverso la citazione colta, ma attraverso la mitopoiesi, coniando nuovi miti dal materiale antico, senza la mediazione ironica.⁷¹

Inoltre non scava nella psiche dei suoi personaggi, che tratta invece come esseri in qualche modo indipendenti da lui stesso, vincolati alla loro storia. Sappiamo quando essi si arrovellano, quando sono combattuti su una decisione da prendere, quando si disperano o gioiscono, ma c'è una sorta di pudore nel violare la loro intimità psicologica, quasi che la pretesa di conoscere i sommovimenti nel profondo dell'animo altrui fosse sentita come un atto di arroganza.

Può darsi che, come suggerisce Shippey, sia una scelta ispirata dai modelli letterari medievali di riferimento, ma i personaggi di Tolkien sono molto più sfaccettati degli eroi della tradizione e quasi tutti tradiscono il ruolo che essa assegnerebbe loro.

A conti fatti non c'è motivo per cui i roveli interiori di un Raskol'nikov debbano essere considerati letterari e quelli di Frodo invece no; o perché Gollum non possa essere accostato alla grandiosa ambiguità di Svidrigajlov. Forse perché Gollum la porta in superficie, incisa nell'aspetto fisico, invece che mimetizzata nelle comuni sembianze borghesi? Perché personaggi di evidente ispirazione shakespeariana - e comunque assolutamente contemporanei - come Saruman e Denethor non dovrebbero avere dignità letteraria?

La risposta sta nel fatto che per il palato del critico contemporaneo lo stile narrativo di Tolkien può apparire ingenuo e la sua scrittura vagamente arcaizzante.

Se tuttavia da un lato sarebbe sbagliato fermarsi alla superficie - dato che le parole per un filologo come Tolkien sono dotate di una profondità specifica -, dall'altro bisogna tenere presente che un certo uso della lingua scritta implica una visione della letteratura.

Tolkien resta legato all'idea che una trama - cioè un intreccio - sia imprescindibile per raccontare una storia; e affinché la vicenda possa essere seguita sarà necessario che la lingua del racconto sia accessibile. Questo spiega perché sceglie l'inglese comune per scrivere i suoi romanzi e racconti, ma al tempo stesso ciò non esclude la sperimentazione linguistica. Solo che si tratta di una sperimentazione *sui generis*, che raramente viene riconosciuta tale o semplicemente rilevata.

5. Il nome, la storia, il suono

Le storie furono create per fornire un mondo ai linguaggi e non il contrario. Per me, prima viene il nome e poi la storia.⁷²

Sappiamo che la Terra di Mezzo è scaturita dalle lingue immaginarie continuamente rielaborate da Tolkien a partire dagli anni Dieci del Novecento. La filologia creativa dell'autore ha prodotto un mondo in cui le lingue inventate/ricostruite potessero essere parlate. La convinzione di Tolkien, infatti, è sempre stata che le parole non fossero meri strumenti del racconto, bensì che in qualche modo lo contenessero. Il motivo per cui, secondo Tolkien, l'esperanto non sarebbe mai diventato una lingua corrente era che non aveva una mitologia di riferimento: le sue parole non avevano una storia, quindi non potevano esprimerne alcuna.⁷³

Come primo spunto, mi permetterei di azzardare l'idea che per la costruzione di una lingua artistica veramente perfetta sia necessario elaborare, quantomeno a grandi linee, una mitologia a essa concomitante. Non solo perché certi frammenti poetici finiranno inevitabilmente per far parte della sua struttura, più o meno completa che sia, ma anche perché creazione della lingua e creazione della mitologia sono funzioni correlate. [In nota:] Coeve e congenite, non correlate come lo sono malattia e morte, e neppure l'una come sottoprodotto dell'altra in quanto costruzione principale.⁷⁴

Mito e linguaggio sono inestricabili. Raccontare storie, sub-creare mondi, ovvero creare Mondi Secondari, è ciò che qualifica la mente umana e la spinge a sviluppare lo strumento linguistico, che a sua volta rende possibile coniare le storie: «La costruzione di un linguaggio genererà di per sé una mitologia».⁷⁵ Dunque non si dà lingua senza storia e viceversa: «La lingua ha rafforzato l'immaginazione, e al tempo stesso l'immaginazione ha reso libera la lingua».⁷⁶

Da questo deriva che la sperimentazione linguistica praticata da Tolkien è molto diversa da quella a cui ci ha abituati il discorso letterario corrente, impostato sull'esperienza delle avanguardie artistiche del Novecento.

Esso si fonda sul legame tra etimo - che contiene una storia, un mito - e suono - che è musica.

Il piacere basilare dato dagli elementi fonetici di una lingua e dallo stile dei suoi schemi, e poi, in una dimensione più alta, il piacere dell'associazione di queste forme verbali con i significati hanno un'importanza fondamentale. Questo piacere è molto diverso dalla conoscenza pratica di una lingua, e non è lo stesso della comprensione analitica della sua struttura. È più semplice, ha radici più profonde, eppure è più immediato del godimento letterario. Benché possa essere legato a certi elementi dell'apprezzamento poetico, non ha bisogno di altri poeti che non siano gli ignoti artisti che composero la lingua. Si può essere toccati dalla pura e semplice contemplazione di un vocabolario, o da una serie di nomi.⁷⁷

Non è certo un caso che alla base del mito cosmogonico narrato nell'*Ainulindalë* Tolkien collochi la musica che il creatore Ilúvatar produce insieme agli Ainur, gli angeli nati dal suo stesso pensiero.⁷⁸

Il Signore degli Anelli è costellato di poesie, canzoni, espressioni idiomatiche, elenchi di nomi o frasi, in lingue che il lettore non può conoscere, come l'elfico, l'entese, il nanico o la lingua di Mordor. Solo in certi casi Tolkien ne fornisce la traduzione; a volte si tratta solo di qualche verso inserito in fondo a canzoni "tradotte" quasi per intero: ciò che conta è evidentemente il valore fonetico, la poeticità che il suono contiene *in sé*.

L'elfico dunque è una lingua fluente come la placida risacca del mare: «*Ai! Laurië lantar lassi súrinen / Yéni únótimë ve rámar aldaron! / Yéni ve lintë yuldar avánier / mi oromandi lisse-miruvóreva...*».⁷⁹

L'entese, zeppo di onomatopée, è «un suono vibrante che sembrava uscire fuori dalla terra»:⁸⁰ «*A-lalla-lalla-rumba-kamanda-lin-or-burúmë*».⁸¹ Anche il modo entese di pronunciare l'alto elfico produce una musicalità particolare: «*Taurelilómëa-tumbalemorna Tumbaletaurëa Lómëanor*».⁸²

La lingua dei Nani ha suoni duri come la roccia: «*Baruk Khazâd! Khazâd ai-mênu!*».⁸³

Quella di Mordor è cacofonica, gutturale, come un digrignare di denti o lo stridere del metallo, adatta a imprecare e dare ordini: «*Ash nazg durbatulûk, ash nazg gimbatul, ash nazg thrakatulûk, ash burzum-ishi krimpatul*». ⁸⁴

A questa musicalità corrisponde un significato in base a una relazione non casuale, dato che «la fonte principale di piacere è la contemplazione del rapporto fra concetto e suono». ⁸⁵

Quando Tolkien conia/ricostruisce un nuovo nome comune di cosa in una delle lingue della Terra di Mezzo, o un nome proprio per uno dei suoi personaggi, lo fa con l'idea che quel nome ne contenga *in nuce* la qualità e il carattere, ovvero ce ne racconti la storia. Agisce da filologo creativo e da poeta al tempo stesso, dedicando pagine delle Appendici del *Signore degli Anelli* a illustrare alfabeti, norme di pronuncia e a spiegare le etimologie dei nomi.

È il caso, ad esempio, della parola "hobbit" < *hol-bytla* = (*hole-builder*) "scavatore di buchi", o *kûd-dûkan* = "abitante di tane", nella lingua di Rohan; che diventa *Periannath* in elfico, o *banakil* nella lingua corrente = "mezzuomo". Altre etimologie sono sottaciute e possono però essere ricostruite: Frodo < Fróda < Fróthi = "saggio"; volendo possono perfino essere messe in relazione con personaggi già presenti nei poemi e nelle cronache antiche. ⁸⁶

Un altro esempio della poetica dei nomi può essere quello di Sméagol, derivato dall'Antico inglese *smeagan* = "cercare", "investigare"; oppure Saruman < *Searu-man* = "uomo abile/astuto" (in anglosassone), con un'accezione che non è necessariamente positiva o negativa, e che rispecchia il carattere ambiguo del personaggio, il cui nome elfico Curumo/Curunír significa la stessa cosa. Quando poi assume lo pseudonimo di Sharkey si produce un gioco paradossale tra l'idea di uno squalo predatore e l'etimologia fornitaci dall'autore stesso in nota: *sharkû* = "vecchio uomo", nella lingua degli Orchi. ⁸⁷

Come fa notare S. Walker nella sua analisi stilistica, molti dei neologismi che Tolkien intercala nell'inglese moderno con cui scrive le sue storie sono in realtà arcaismi il cui significato

si evince solo dal contesto e che contribuiscono a produrre un effetto significativo.⁸⁸

Un esempio è l'assonanza di molti nomi propri e parole a Rohan (Eorl, Éomund, Éomer, Éowyn, éored, éorlingas eccetera), terra di cavalli e cavalieri, che iniziano con il prefisso *eo-* = "cavallo", in Antico inglese [< latino *equus*]. Oppure si potrebbero considerare parole come *lathspell* < *láðspel* = "cattiva novella", "malaugurio" in Antico inglese. È il modo in cui Grima Vermilinguo appella Gandalf alla reggia di Meduseld.⁸⁹

Alla battaglia dei campi del Pelennor, Éowyn si rivolge al capo degli Spettri dell'Anello chiamandolo *dwimmerlaik*, che originariamente significa "magia", "frutto delle arti occulte" ed è una parola obsoleta, composta dalla radice Antico inglese *dwimer* < *gedwimor* = "apparizione", "fantasma", "illusione", più il suffisso *-layk* (Medio inglese) = gioco. Tolkien la utilizza in modo da rafforzare l'accezione dispregiativa,⁹⁰ e subito le affianca «lord of carrion» ("signore delle carogne"), producendo una ripetizione di arrotate e gutturali tra inglese Antico e moderno.

Dall'Antico e Medio inglese derivano anche parole come *mearas* (= cavalli), *weregild* (= guidrigildo), *ell* (= cubito), *eyot* (= isolotto), che nelle pagine del romanzo convivono con i termini moderni e vanno a creare uno stile e un'atmosfera precisi. La poesia, il suono e il significato di alcune antiche parole vengono in sostanza riproposti e mescolati con la lingua d'uso comune; la quale a sua volta è disseminata di termini non propriamente arcaici, ma comunque desueti e poco utilizzati nell'inglese moderno, come *moot* (assemblea), *wight* (spettro), *sooth* (verità), *tilth* (terreno coltivato), *mathom* (tesoro) eccetera.

L'effetto di arcaicità, dunque, è sapientemente ricercato attraverso una gradazione lessicale. Dalle ancestrali lingue immaginarie, come il Quenya e il Sindarin, si passa attraverso le antiche lingue germaniche e il Medio inglese, per arrivare all'inglese contemporaneo, che nella finzione tradurrebbe l'Ovestron, la lingua corrente della Terra di Mezzo. Lo

slittamento è continuo, attraverso il recupero dei vocaboli antichi, oppure obsoleti, e il riadattamento di antiche radici lessicali.

Non si tratta di un mero artificio tecnico, di una “magia”, bensì di qualcosa che fa ancora parte dell’incantesimo e allude a una precisa concezione dello sviluppo linguistico. Tolkien ipotizzava che nel corso della storia umana i linguaggi e i miti fossero andati moltiplicandosi di pari passo, muovendo da un’unità originaria, e specificando così la realtà, cioè approfondendone sempre ulteriori aspetti. Giunse anche a tematizzare questa idea narrativamente, proprio nel *Signore degli Anelli*.

6. La terra degli alberi gialli

Verlyn Flieger ha magistralmente illustrato come Tolkien avesse commutato la sua teoria linguistica da Owen Barfield (1898-1997), amico di C.S. Lewis e membro degli Inklings. Si tratta della teoria dell’unità semantica originaria, in base alla quale il linguaggio si è progressivamente frastagliato e specializzato a partire da parole e concetti che originariamente racchiudevano un significato più ampio, in tutte le sue sfumature. A società e visione del mondo olistica corrispondevano parole-concetto olistiche; il processo storico di trasformazione dall’unità alla particolarità è avanzato insieme alla frammentazione semantica e alla moltiplicazione dei significati:

La crescente coscienza da parte dell’umanità di se stessa come separata dai fenomeni circostanti, e di questi fenomeni come separati l’uno dall’altro, risulta in una conseguente frammentazione della percezione e del vocabolario che la esprime. Via via che la progressione si sviluppa, questa frammentazione del vocabolario stesso porta a una frammentazione delle percezioni: oggetti di percezione più raffinati portano a un moltiplicarsi delle parole, che danno origine a ulteriori oggetti di percezione che generano parole nuove - in questo modo si afferma un processo di autopetruazione.⁹¹

Flieger mostra come un'esemplificazione narrativa di questa idea sia la lingua entese che ritroviamo nel *Signore degli Anelli*.⁹² Ecco cosa dice Barbalbero agli Hobbit quando gli viene chiesto come si chiami:

Innanzitutto ci vorrebbe troppo tempo: il mio nome cresce costantemente, e io ho vissuto molto, molto a lungo, perciò il mio nome è come una storia. I nomi propri narrano le vicende delle cose a cui appartengono, nella mia lingua, che voi chiamereste Vecchio Entese. È una lingua stupenda, ma per dire una cosa qualsiasi s'impiega un'infinità di tempo, perché noi preferiamo non dire una cosa, se non vale la pena di perdere molto molto tempo per dirla e ascoltarla.⁹³

La traduzione in entese della parola "colle", ad esempio, è «*a-lalla-lalla-rumba-kamanda-lin-or-burumë*», che significa: «la cosa sulla quale ci troviamo, dove io sto in piedi nelle belle mattinate a pensare al sole, e all'erba oltre il bosco, e ai cavalli, e alle nubi, e allo svolgersi del mondo».⁹⁴

Un altro caso esemplare portato da Flieger è quello del nome elfico del Bosco d'Oro. Nel *Signore degli Anelli* viene spesso chiamato *Lórien*, cioè "sogno" (ed è anche il nome proprio del Vala dei sogni), che è già la forma contratta di *Lothlórien*, cioè "Fiordisogno". In elfico più antico, però, è detto *Laurelindórenan*, cioè "terra della valle dell'oro cantante". E a sua volta si tratta di una riduzione; se infatti si risale ancora più a ritroso si incontra la forma primitiva del nome del luogo, che è in effetti una sorta di verso poetico allitterante, che nella versione entese dell'antico elfico suona così: «*Laurelindórenan indelorendor malinornéliorn ornemalin*», il cui senso è all'incirca questo: «La valle dove gli alberi immersi in una luce dorata cantano musicalmente, una terra di musica e di sogni; ci sono lì alberi gialli, è una terra di alberi gialli».⁹⁵

Quanto detto fin qui può forse servire a spiegare la risposta che Tolkien spesso dava quando gli veniva chiesto di cosa trattasse *Il Signore degli Anelli*, e cioè che era «soprattutto un saggio sull'estetica linguistica».⁹⁶

In conclusione, si può dire che quando si considera la narrativa di Tolkien occorre tener conto di tutti gli elementi che contribuiscono a produrla, incluse le concezioni poetiche e linguistiche che le sono sottese. I vari elementi, infatti, si tengono vicendevolmente.

L'idea della coesistenza e coincidenza tra sviluppo linguistico e sviluppo del mito induce una visione comunitaria, diacronica e dinamica della produzione narrativa. Le parole del mito, con le loro storie e la loro musicalità, portano in sé l'eco delle parole-concetto da cui discendono e possono quindi rievocare i significati e le storie che contenevano in origine. Tali significati mitici a loro volta possono essere rimessi in gioco attraverso l'invenzione fantastica di lingue e mondi secondari, che spalancano nuovi orizzonti, accessibili a diversi esploratori. Costoro, in varia misura e attraverso vari linguaggi, possono prendere parte all'attività sub-creativa, cioè espandere i confini della narrazione, scoprire nuovi territori o approfondire la conoscenza di quelli già noti. Perché se i racconti, come dice Frodo, «non finiscono mai» è prima di tutto perché non esiste un confine che possa racchiudere il linguaggio e la mente.⁹⁷

Intermezzo
Made in Italy

4. Tradizioni, traduzioni e tradimenti I simbolisti all'opera

*In fin dei conti, l'opera di Tolkien non è una pagina bianca
sulla quale si possa scrivere qualsiasi cosa:
al suo interno vi sono precisi concetti
impliciti e talvolta anche espliciti.*

B. Rosebury, *Tolkien, un fenomeno culturale*

1. Radici e ramoscelli

Nel momento in cui ci si prefigge di restituire l'opera di un autore come Tolkien al contesto che le è proprio, occorre considerare la pretesa di collocarla invece in un filone culturale al quale è sempre rimasta estranea.

È noto, infatti, che negli anni Settanta la destra italiana scoprì in Tolkien un autore escluso dalla critica di formazione gramsciana, ignorato dall'accademia e apprezzato dai lettori, quindi spendibile contro l'egemonia culturale di sinistra.⁹⁸

Il Signore degli Anelli si ambienta in una sorta di Medioevo fantastico; si incentra sulle figure archetipiche della fiaba e del *romance*; racconta la resistenza di antichi popoli d'Occidente contro l'invasione di un potere tirannico.

Su queste premesse si sviluppò una lettura che, partendo dalla presenza nel *Signore degli Anelli* di certi *tòpoi* mitico-letterari, e interpretando le avventure dei protagonisti del romanzo come metafore di un cammino iniziatico verso l'elevazione spirituale, pretendeva di fare di Tolkien una sorta

di cultore del “simbolismo tradizionale”, ovvero della forza metastorica della Tradizione (con la T maiuscola), e un campione della battaglia culturale contro la modernità.

Secondo queste linee di interpretazione, sviluppatasi soltanto in Italia – per così dire, sotto vuoto, cioè senza alcun confronto serio con le principali correnti di studio nel mondo anglofono –, Tolkien condividerebbe una poetica reazionaria, devota ai valori di un ideale Medioevo ibrido e al paganesimo nordico appena ammantato di cristianesimo.

Per molti anni questa chiave di lettura (o forse si potrebbe dire di “non-lettura”) ha gettato una pesante ipoteca sulla ricezione di Tolkien nel nostro paese, potendo contare su un buon alleato: il disprezzo di certa critica di sinistra nei confronti della letteratura fantastica e fantasy in particolare, che, con rare eccezioni, ha sostanzialmente sottovalutato l’importanza di questo autore.⁹⁹

Dall’altra parte, come contraltare a quelle interpretazioni si è schierato un simbolismo di segno diverso, cioè di stampo confessionale, impegnato a tirare la giacca del professore verso la dottrina cattolica e il catechismo, che Tolkien ha invece sempre tenuto a disgiungere dalla propria impresa narrativa.

A conti fatti, mistificazione, snobismo e confessionalismo hanno egualmente condizionato le sorti di Tolkien in Italia, dato che, laddove la ragione dorme e il simbolismo prospera, muore la letteratura.

Nel corso dell’ultimo decennio molte cose sono cambiate, e si può dire che oggi il lavoro dei tradizionalisti ha conosciuto un drastico ridimensionamento, grazie alla nascita nel nostro paese di gruppi di studio e collane editoriali che si sono incaricati di tradurre in Italia i più importanti saggi inglesi e americani su Tolkien, di organizzare convegni internazionali anche nel nostro paese, e di aggiornare il dibattito agli standard anglosassoni.¹⁰⁰

Tuttavia, il caso “Tolkien in Italia”, oltre a verificare certi approcci culturali praticati dalla destra italiana, rimane un curioso esempio di come sia possibile applicare a un’opera letteraria una lettura selettiva e a chiave, per farne una sorta di manifesto ideologico-culturale.

Detto questo, è evidente che il problema rappresentato dalle letture tradizionaliste non riguarda la loro legittimità. Se nel grande calderone postmoderno Tolkien è stato accostato all’LSD, a san Filippo Neri e a Edward Bach (quello dei “fiori”), c’è poco da meravigliarsi nel trovarlo associato al pensatore razzista e antisemita Julius Evola o spacciato per un allievo - a sua insaputa - di Georges Dumézil.¹⁰¹

Il punto casomai è capire quale sia il valore da attribuire a queste letture, ovvero cosa sono in grado di dirci di interessante sull’opera di Tolkien e su quali basi si fondino. Se, come recita la celebre poesia di Bilbo Baggins, «radici profonde non gelano», allora è il caso di scoprire quanto siano davvero profonde o se non si tratti piuttosto di fragili ramoscelli esposti alle intemperie.

2. Idee senza parole

In un celebre testo del 1979, *Cultura di destra*, il mitologo Furio Jesi metteva in connessione il concetto bachofeniano di «simbolo riposante in se stesso» e l’espressione «idee senza parole» tratta da Oswald Spengler, per riferirsi all’importanza che nella cultura di destra assume la conoscenza della radice primigenia della realtà raccolta nel simbolo, il cui significato profondo è inesprimibile attraverso il *logos*. L’azione conoscitiva razionale viene piuttosto sostituita da un cammino iniziatico, di cui un momento fondamentale consiste nel cogliere l’essenza metafisica dei simboli che ritornano in ogni cultura e fase storica, andando a comporre la Tradizione. Compito dell’eletto è precisamente quello di scremare le

incrostazioni storiche, contingenti, per recuperare la purezza dell'idea incarnata nel simbolo tradizionale.

Se dunque i simboli celano un'essenza recondita che prescinde dal contesto, e per la quale le parole saranno comunque insufficienti, allora i collegamenti possibili diventano pressoché infiniti, si tratta soltanto di associare le idee in un certo modo. Scrive Jesi:

I simboli riposanti in se stessi sono, come s'è detto, suscettibili di infinite letture esegetiche. Il fatto di possedere un senso conchiuso nella propria pura presenza sembra quasi conferire loro una amabile disponibilità a lasciarsi usare: tanto, nulla li tocca nel loro vero.¹⁰²

Già qui tocca rilevare la distanza di Tolkien da un approccio di questo tipo alla materia mitica e mitologica. Abbiamo visto che per Tolkien il mito non pre-esiste al linguaggio, ma coincide con esso, quindi non è possibile disgiungerlo dal suo divenire storico, se non con un'operazione fittizia. Possiamo percorrere a ritroso la storia delle parole, finanche rintracciare parole-concetto che stanno a monte delle specificazioni lessicali successive, ma è una ricerca che avviene comunque nell'ambito della linguistica, della filologia comparata, e non già dell'astrazione e della trascendenza simbolica. I simboli, per Tolkien, sono calati nei miti, cioè nei racconti: il suo rimane un approccio linguistico-narrativo.

Da questo punto di vista, in effetti, il metodo di lettura simbolista praticato dai cosiddetti "tradizionalisti" è tanto più paradossale proprio quando si applica a un'opera narrativa, cioè a una storia che ha uno svolgimento e un'interconnessione tra ogni sua parte. Nondimeno è precisamente il tipo di trattamento che è stato riservato all'opera più celebre di Tolkien.

Un tipico esempio in questo senso può essere il saggio di Sebastiano Fusco *L'uso del simbolo tradizionale in J.R.R. Tolkien*, contenuto nella raccolta curata da Gianfranco De Turrís *"Albero" di Tolkien: come Il Signore degli Anelli ha*

segnato la cultura del nostro tempo (Bompiani, 2007), che raccoglie quasi tutte le firme del filone esegetico in questione.

Secondo l'autore, Tolkien sapeva «maneggiare i simboli tradizionali con una profondità di conoscenza e soprattutto una capacità di farne oggetto di narrativa non raggiunta da nessun altro autore di *romances* dall'epoca di Chrétien de Troyes e Wolfram von Eschenbach». ¹⁰³ Gli esempi citati a sostegno di questa roboante affermazione sono tre: la spada di Aragorn; la caduta e risalita di Gandalf dall'abisso di Moria; il salvataggio del medesimo Gandalf da parte di una gigantesca aquila.

«La spada simboleggia la regalità vista come qualità superiore dell'uomo [...] più che comune, [...] persona che si innalza sulla volgare gleba». La trasformazione di Gandalf da Grigio in Bianco sarebbe descritta da Tolkien «come una vera e propria operazione alchemica»; infine il volo in groppa all'aquila sarebbe un simbolo di «elevazione spirituale». ¹⁰⁴

È evidente che se la presenza di una spada regale bastasse a fare di Tolkien un simbolista tradizionale, allora il primato attribuitogli da Fusco sarebbe insidiato da migliaia di romanzieri e cineasti. Quanto all'innalzamento «sulla volgare gleba», è ben difficile che possa essere la qualità di un personaggio del *Signore degli Anelli*, romanzo i cui protagonisti sono gli Hobbit: esseri minuti, legati proprio alla terra.

Ma il vero paradosso è pretendere di verificare l'uso consapevole dei simboli da parte di Tolkien rinvenendo riferimenti alchemici nelle sue storie, quando non risulta che Tolkien si sia mai interessato di alchimia. Tant'è che le implicazioni di tale simbologia ai fini dello sviluppo della vicenda restano inspiegate.

Riguardo all'aquila, poi, in molti miti è un animale associato alle divinità celesti: se proprio si volesse trovare un riferimento simbolico, il salvataggio di Gandalf richiamerebbe l'intervento divino che giunge dall'alto, più che un'elevazione spirituale dell'uomo. Peraltro, nel ciclo dell'Anello quella non è la prima né l'ultima volta che le medesime aquile salvano i protagonisti dalle peste (e per Gandalf è almeno il terzo passaggio aereo).

Prosegue Fusco: «Potrei continuare a lungo con notazioni analoghe, ma sarebbe opera immensa: non c'è pagina, non c'è frase in Tolkien che si sottrarrebbe a uno scrutinio del genere». ¹⁰⁵

In effetti questo è vero, e si può aggiungere che non c'è frase in tutta la letteratura che potrebbe sottrarsi, poiché di ogni cosa, se astratta dal suo contesto narrativo, si può fare simbolo di qualcos'altro. Ancora:

Può verificarlo chiunque - avendo una qualche conoscenza del simbolismo tradizionale acquisita ad esempio attraverso la lettura di opere come *La tradizione ermetica* di Julius Evola o *Simboli della Scienza sacra* di René Guénon - si ponga a rileggerne i testi con l'animo di chi voglia coglierne queste connessioni. ¹⁰⁶

Insomma, chi cerca il simbolo lo trova. E in questo senso non teme alcuna obiezione, tanto meno l'autocontraddizione, poiché può sempre affermare che non è detto che «Tolkien si sia reso pienamente conto della elaborazione simbolica che la sua fantasia gli andava suggerendo», e che l'attitudine di Tolkien per il simbolismo sarebbe «innata» e «inconsapevole». ¹⁰⁷

Nessuna «profondità di conoscenza», dunque: Tolkien avrebbe inserito il simbolismo nella propria opera inconsciamente.

L'autore del saggio ci spiega come «fu Julius Evola a notare che molti di questi scrittori "parlavano dell'Arte Regia senza rendersene conto". Anzi, in loro forse la voce della Tradizione si esprime nel modo più puro, perché non è filtrata attraverso intenti didattici né offuscata da censure razionalistiche». ¹⁰⁸

Il racconto dunque non è altro che un vettore di simboli, i quali trascendono la storia che l'autore ha scritto e il senso stesso della narrazione. Varrà dunque a poco far notare che, nei suoi saggi e nelle sue lettere, Tolkien, da buon filologo, non utilizza mai il termine "tradizione" in senso trascendente, ma sempre concreto, cioè riferito ad aspetti della storia letteraria o al tramandarsi delle storie e dei temi narrativi. Le mille miglia

che lo dividono dall'approccio "afilologico" che affascinava certi nostrani tradizionalisti *d'antan* vengono superate d'un balzo appellandosi all'inconsapevolezza dell'autore inglese.

Se invece volessimo ipotizzare che Tolkien sapesse cosa scriveva, potremmo provare a cercarne il senso nelle sue pagine.

Da questo punto di vista, l'episodio della caduta di Gandalf il Grigio nell'abisso di Moria, e il suo riemergere nei panni del Bianco, con un'autorevolezza rinnovata, si presta perfettamente allo scopo.

Nelle letture tradizionaliste ogni elemento trova il suo corrispettivo simbolico: fuoco di Gandalf = luce, calore; fuoco del Balrog = morte, distruzione; bastone di Gandalf = bastone del Maestro; frusta del Balrog = potere di infliggere punizioni; spada di Gandalf = sapienza, integrità; spada del Balrog = violenza e sangue; caduta e risalita di Gandalf = transito nelle regioni cosmiche; acque profonde = morte; scala senza fine = resurrezione.¹⁰⁹ E così via.

Ora, è evidente che il viaggio inferico e il duello con il Balrog, giù nelle viscere delle montagne e poi su, fino alla vetta, possono richiamare l'idea di una trasformazione, di una morte e rinascita attraverso una prova. Si tratta, però, di riconoscere in cosa consiste la prova che lo stregone sostiene in quella circostanza e qual è il suo ruolo. Se, infatti, ci lasciamo abbagliare dalle spade, dalle fiamme e dai molti dettagli iconografici di quella scena, inseguendone i rimandi simbolici fino ai più reconditi meandri della mitologia, avremo forse rintracciato una possibile fonte d'ispirazione di Tolkien, ma non avremo ancora detto nulla del contenuto di quell'episodio, cioè di cosa ci racconta.

In realtà Gandalf non sostiene alcuna iniziazione (men che meno, ovviamente, una trasformazione alchemica), dato che non è un comune mortale, bensì un Maia, un angelo incarnato. Deve invece sostenere una prova che consiste nella rinuncia, nella perdita. Gandalf sceglie di rimanere indietro ad affrontare il Balrog sul ponte di Khazad-dûm, rinunciando al ruolo di guida della Compagnia, per collocarsi nella retrovia e garantire

la salvezza dei compagni, a costo della propria vita («Fuggite, sciocchi!»). Come spiega Tolkien, lo stregone fa questo sapendo che

in quel momento era lui l'unica persona che potesse dirigere con speranza di successo la resistenza nei confronti di Sauron, e che l'intera sua missione era vana. Stava passando le consegne all'Autorità che aveva stabilito gli Ordini, e rinunciando alle sue personali speranze di successo. Questo, direi, era quello che l'Autorità desiderava, per sconfiggere Saruman. Gli stregoni, in quanto tali, avevano fallito; oppure, se preferisci: la crisi era diventata troppo grave e richiedeva un rafforzamento del potere. Così Gandalf si sacrifica, il suo sacrificio viene accettato, e fa ritorno più forte.¹¹⁰

La prova consiste in una dimostrazione di umiltà, alla quale segue comunque la morte («Gandalf morì per davvero e venne cambiato») e poi una seconda possibilità offertagli dai Valar, proprio perché ha superato la tentazione dell'orgoglio. Dal punto di vista narrativo è questo l'elemento cardinale, che riverbera in tutto il romanzo, dove le scelte sono al centro di ogni prova sostenuta dai personaggi principali. Ma i simbolisti non sono in grado di rilevarlo, perché il loro sguardo è puntato altrove, non già nella trama, ma nella notte dei simboli, a cercare la luna, mentre il dito indica da un'altra parte.

3. Personaggi senza trama

Il discorso è ancora più evidente per i personaggi dei romanzi di Tolkien. Se astraiano le figure eroiche dalla pagina, è facile farle combaciare con i modelli del mito, invece di considerarle per quello che sono: declinazioni *narrative*, cioè originali o perfino critiche, dei suddetti modelli.

Prendiamo ad esempio un altro saggio della già citata raccolta *Albero di Tolkien*, cioè *La figura dell'eroe in Tolkien* di Errico Passaro. Qui Aragorn viene identificato con l'eroe «tradizionale», che «partecipa della natura divina» e che «nasce, vive e muore come un eroe, senza un'esitazione o un

crollò, pienamente e fermamente conscio dei diritti e dei doveri connessi al suo *status*» e per il quale la spada «è strumento per dispensare vita e morte secondo giustizia». In questo senso la sua figura assomiglierebbe «più a un re e a un eroe pagano, legato a un'etica guerriera senza mezzi termini». ¹¹¹ Ora, la figura di Aragorn è senz'altro archetipica, e il suo, come quello di altri personaggi del *Signore degli Anelli*, è un tipico "viaggio dell'eroe", cioè un percorso di maturazione e trasformazione di sé attraverso una serie di prove. Tuttavia l'archetipo è calato in una trama.

La prima cosa che salta agli occhi è la moderna umanità del personaggio che si discosta dalla monodimensionalità degli antichi eroi. Su tutto valga la sua consapevole inadeguatezza come capo della Compagnia, l'indecisione e il fallimento in quel ruolo, risolti soltanto dalla scelta unilaterale di Frodo di proseguire il cammino da solo, alla fine della prima parte del *Signore degli Anelli*. E questo ci ricorda che nel romanzo il viaggio di andata e ritorno attraverso la terra desolata, per riportare la vita dalla morte - non tocca all'eroe «solare» Aragorn, ma a una coppia di Mezzuomini (e Aragorn ne è consapevole quando dopo la separazione da Frodo afferma: «La sua è la vera Missione», nell'originale «*the true Quest*»). ¹¹² Le prove cui Aragorn viene sottoposto lo reintegrano nella regalità a cui è destinato, ma non garantiranno la salvezza del mondo: occorrerà il sacrificio di Frodo, la tenacia di Sam e perfino l'intervento provvidenziale di Gollum, con il quale Aragorn, al contrario degli Hobbit, non è riuscito a relazionarsi. ¹¹³ L'archetipo, dunque, è abilmente riprodotto, ma si presenta decentrato e intaccato da elementi spuri, nondimeno decisivi.

Quanto alla spada dispensatrice di giustizia, si pensi alle parole di Gandalf a proposito dell'eventualità di uccidere l'infido Gollum: «Molti tra i vivi meritano la morte. E parecchi che sono morti avrebbero meritato la vita. Sei forse tu in grado di dargliela? E allora non essere troppo generoso nel distribuire la morte nei tuoi giudizi: sappi che nemmeno i più saggi possono vedere tutte le conseguenze». ¹¹⁴ Dunque non

spetta agli uomini, nemmeno ai più saggi, giudicare. Nel *Signore degli Anelli* la spada, qualunque cosa le si voglia far simboleggiare, è uno strumento di difesa contro le schiere dell'Ombra, non di giustizia. Ciò che gli Uomini invece possono esercitare è la pietà, come sottolinea ancora Gandalf parlando della scelta di Bilbo di risparmiare Gollum:

... fu la Pietà a fermargli la mano. Pietà e Misericordia: egli non volle colpire senza necessità. E fu ben ricompensato di questo suo gesto, Frodo. Stai pur certo che se è stato grandemente risparmiato dal male, riuscendo infine a scappare e a trarsi in salvo, è proprio perché all'inizio del suo possesso dell'Anello vi era stato un atto di Pietà.¹¹⁵

È un passaggio in cui, come spesso accade, lo stregone riflette il pensiero dell'autore. In una lettera, Tolkien scrive infatti che «la salvezza del mondo e la salvezza dello stesso Frodo vengono raggiunte grazie alla sua precedente pietà e capacità di perdonare le offese».¹¹⁶ Evidentemente, però, è una qualità che non si addice all'eroe "tradizionale" di Passaro, il quale non manca di ricordare che perfino Frodo - identificato con «l'eroe moderno [...] che sintetizza i valori religiosi cristiani» - «in più di un episodio usa Pungolo in maniera convinta ed efficace, dando un contributo essenziale alla risoluzione armata degli scontri».¹¹⁷ Una considerazione che sarebbe almeno in parte condivisibile se non si fondasse sull'esempio sbagliato, tralasciando ancora un dettaglio significativo, e cioè che proprio nell'ultima battaglia Frodo rifiuta di sguainare Pungolo. Ma abbiamo visto che valutare la parabola di un personaggio nel suo insieme non è esercizio a cui il lettore simbolista sia interessato.

Un altro esempio in questo senso lo offre lo stesso commentatore, quando recupera alla difesa della Terra di Mezzo la ferina dismisura di Éomer (definito come «eroe lunare»). Si tratta dell'episodio in cui Éomer rinviene il corpo della sorella sul campo di battaglia, si dispera e si lancia contro

le schiere nemiche chiamando la morte su di loro e su di sé. Si tratterebbe di un

esempio di eroismo cieco, furioso, selvaggio, incurante della morte. [...] Questo slancio distruttivo, nichilistico, appunto, ha qualcosa di affascinante e, insieme, di perverso, ed è solo un tassello nero nell'immane mosaico di una Terra di Mezzo che difende con ogni strumento, anche quello meno ortodosso, la propria libertà.¹¹⁸

Questa ricostruzione è avallata anche da Stefano Giuliano, che intravede nella furia di Éomer il «*berserksgangr*» degli antichi guerrieri scandinavi e si spinge ad attribuire il medesimo «invasamento guerriero» allo Hobbit Sam quando, nella torre di Cirith Ungol, si scaglia contro un Orco brandendo Pungolo e gli mozza un braccio.¹¹⁹

Il romanzo ci racconta però qualcos'altro.

Infatti, la sorella che Éomer crede morta in battaglia è in realtà soltanto ferita. La cosa giusta da fare sarebbe quindi prestarle soccorso e trarla in salvo, anziché farsi prendere dalla disperazione. Se Éomer trovasse davvero la morte in fondo al suo slancio nichilista, morirebbe per niente, per un banale equivoco. Peraltro, dal punto di vista militare la carica disperata di Éomer si risolve in nulla, arenandosi contro i giganteschi olifanti; solo in seguito Éomer ritorna «freddo e severo» con la mente «di nuovo chiara e lucida» per organizzare l'estrema difesa.¹²⁰ In quel passaggio, Tolkien ribadisce – con la consapevolezza del reduce della guerra moderna – una distinzione netta: i combattenti utili sono quelli che rimangono lucidi e presenti al loro dovere, non quelli che si lasciano trascinare dalla furia come antichi *berserker*, per quanto fascino tali figure possano esercitare.

Riguardo allo scontro tra la «*sudden fury*» di Sam e la «*wild haste*» dell'Orco Snaga, rocambolescamente e fortuitamente vinto dallo Hobbit,¹²¹ è evidente quanto poco esso abbia a che spartire con l'episodio di Éomer. Nel suo «slancio nichilistico», il cavaliere di Rohan invoca e cerca la morte, un atteggiamento disperato che nel romanzo viene duramente stigmatizzato a più

riprese, soprattutto da Gandalf. Al contrario, Sam si scaglia contro l'Orco per salvare Frodo. La differenza è sostanziale: la stessa che potrebbe passare tra il gesto del kamikaze e quello di chi cerca di sottrarre alla sofferenza e alla morte una persona cara. All'interno della vicenda, dunque, i due gesti non sono in alcun modo apparentati, ma, anzi, appaiono chiaramente di segno opposto; sempre che, ancora una volta, si sia disposti a leggere la trama e non a isolarne un singolo "fotogramma" per confermare una tesi.

4. Mito senza storia

In buona sostanza il problema in cui ci si imbatte analizzando l'approccio dei lettori tradizionalisti non è tanto di trovarli intenti a dimostrare - se mai ce ne fosse bisogno - che Tolkien scriveva attingendo al proprio bagaglio di studioso di miti e di letteratura medievale; quanto piuttosto che si limitino a questo, ignorando del tutto in cosa consista il mestiere del narratore.

I nodi vengono al pettine quando, invece di andare lontano, nei territori sconfinati e remoti del mito, ci si avvicina all'opera scritta; quando si deve affrontare l'originalità del racconto tolkieniano, e le modalità del suo sviluppo, cioè il modo in cui l'autore rideclina i temi e le figure delle antiche saghe norrene, della poesia scaldica, dei poemi anglosassoni, della mitologia germanica e li ibrida con la sensibilità e i temi moderni. I tradizionalisti mettono in secondo piano quest'aspetto e riconducono tutto ai precedenti folklorici e mitico-poetici, trattando Tolkien come un individuo separato dal contesto storico-letterario, intento a dialogare soltanto con gli antichi attraverso i rimandi e i simboli.

Capita quindi che si preoccupino di risolvere l'eccezione rappresentata dai moderni Hobbit cercando, ad esempio, di accostarli al Piccolo Popolo del folklore celtico, in nome della comune bassa statura. In questo modo ignorano l'evidenza che

gli abitanti della Contea mancano della caratteristica principale che contraddistingue «una vasta categoria di esseri sovranaturali tra cui elfi, nani e gnomi». ¹²² Gli Hobbit, infatti, non hanno proprio nulla di sovranaturale, di magico, di *fairy*.

Oppure ci si imbatte nel tentativo di incrinare l'immagine consolidata degli Hobbit come portatori di una visione della vita borghese e moderna, sostenendo che sono sprovvisti della «morale del lavoro e dell'utile». ¹²³ Il termine "borghese" viene cioè acquisito in un'accezione, per così dire, weberiana, non considerando che esso si intende anche come sinonimo di post-feudale e non-aristocratico. In origine la borghesia è una classe che include dal piccolo proprietario terriero all'artigiano, al mercante: figure accomunate dal fatto che praticano un'attività propria o un mestiere, non portano le armi, e sfuggono alla tradizionale tripartizione feudale in *bellatores, oratores, laboratores*. Tutte caratteristiche che ritroviamo nella società degli Hobbit sul finire della Terza Era. Che poi tale società sia priva di un'etica utilitaristica è vero soltanto fino a quando Saruman non ve la fa abilmente filtrare, mettendo a profitto intensivo la terra e importandovi l'industria pesante. Questo dimostra che Tolkien non era così sciocco da pensare che proprio la condizione borghese degli Hobbit non li esponesse al fascino dell'utile, disgiunto dal buono e dal bello (vedi capitolo 6, §5).

Altre volte, invece, sono veri e propri sfondoni a tradire la poca accortezza e considerazione con cui i tradizionalisti affrontano il contesto filosofico, storico e letterario nel quale Tolkien era immerso. Come per esempio quando tentano di citare la teoria linguistica dell'unità semantica a cui Tolkien faceva riferimento e che, abbiamo visto, ha avuto un'importanza fondamentale per lo sviluppo della sua poetica. In questo caso non solo si guardano bene dallo spiegare in cosa essa consista, ma capita perfino che ne attribuiscono la paternità allo studioso sbagliato, Hugo Dyson (1896-1975), anziché al legittimo autore, Owen Barfield (*Poetic Diction*, 1928). ¹²⁴ L'ironia della *gaffe* vuole che Dyson non pubblicasse

saggi e, benché facesse parte degli Inklings, sviluppasse perfino una certa insofferenza per il lavoro narrativo di Tolkien.

A conti fatti, il problema di certi esegeti è lo stesso che Tolkien imputava ai lettori critici del *Beowulf* (vedi capitolo 1).¹²⁵ Costoro sono troppo preoccupati di confermare che il valore della sua narrativa risiede nel debito e nell'omologia con le opere del passato e non si accorgono che questa è soltanto la base di partenza per un edificio completamente nuovo, figlio del proprio tempo. Come ha scritto Verlyn Flieger: «La mitologia di Tolkien arricchisce, rivaluta e fonde in sé tutte le grandi mitologie dell'uomo occidentale. Essa riprende i modelli radicati del pensiero mitico e li colloca in una luce diversa».¹²⁶

È proprio quella luce che ci fa essere ancora qui, oggi, a parlare di Tolkien.

5. Santi senza aureola

Si è detto che in Italia si è affermata anche una lettura confessionalista cattolica dell'opera di Tolkien. Questa evidentemente si distingue da quella tradizionalista di stampo evoliano e non rappresenta un'anomalia nostrana, ma è ben radicata anche nel mondo anglofono, ancorché non molto accreditata dai più importanti studiosi di Tolkien.

Tale interpretazione sostiene la stretta coincidenza tra i temi e le figure presenti nella narrativa di Tolkien e quelli della religione cristiano-cattolica, e ha tra i suoi fautori più noti Joseph Pearce (*Tolkien: l'uomo e il mito*, Marietti, 2010) e Stratford Caldecott (*Il fuoco segreto*, Lindau, 2009). In Italia questo tipo di lettura è già rintracciabile nella lunga serie di articoli del padre gesuita Guido Somnavilla (1920-2007) usciti tra gli anni Settanta e Novanta sulla rivista *Letture* (Edizioni San Paolo) e in quelli del padre francescano Guglielmo Spirito, pubblicati sulla rivista della Società tolkieniana italiana *Minas Tirith*, oltre ai suoi saggi. Ma si potrebbero citare anche i più recenti Andrea Monda e Greta Bertani.¹²⁷

Anche questi interpreti si avvalgono di una lettura simbolista, ma la ancorano ai testi sacri e alla teologia cattolica, cioè a qualcosa di storicamente più concreto della fantomatica Tradizione. In questo modo forzano l'opera di Tolkien entro «una metafora o parabola o profezia evangelica»¹²⁸ e la trasformano in un sussidio dottrinale, ritagliando a forza addosso all'autore l'abito che lui stesso rifiutava di indossare.

Gli Hobbit, ad esempio, vengono interpretati come metafore dei santi cristiani e Frodo assume i tratti di una figura cristologica. Pearce scrive che «è tale la potenza della prosa e la natura del misticismo di Tolkien che la parabola del fardello di Frodo può persino condurre il lettore a una maggior comprensione del fardello di Cristo».¹²⁹

Ora, è evidente che Frodo non può essere una metafora di Cristo, dato che alla fine viene sopraffatto dal male, e non redime nessuno, nemmeno se stesso. Ma al di là di questa evidenza, occorre ricordare che fu precisamente l'avversione per l'uso della letteratura fantastica in chiave allegorico-morale e apologetico-religiosa che produsse la presa di distanza di Tolkien dall'opera di George MacDonald e la sua critica implicita a C.S. Lewis.¹³⁰

Tolkien lo spiega bene quando afferma di avere «intenzionalmente scritto un racconto costruito su certe idee "religiose", ma che non è un'allegoria di queste (o di qualcosa d'altro) e non le cita apertamente, meno ancora le diffonde».¹³¹

Fortunatamente nel mondo anglofono esistono studi di accademici e teologi che rilevano la presenza di temi cristiani e cattolici nell'opera di Tolkien, ma lo fanno con un approccio laico e senza forzature proselitistiche. Tra tutti si possono citare gli importanti lavori di Ralph C. Wood e di Christopher Garbowski, i quali muovono dall'assunto che Tolkien «cercava di costruire ciò che si potrebbe chiamare una cultura cristiana»,¹³² piuttosto che di riproporre il messaggio evangelico.

Se, infatti, *Il Signore degli Anelli* «è fondamentalmente un'opera religiosa e cattolica»¹³³ - come ebbe a riconoscere Tolkien stesso -, questo è vero non già in senso teologico-dottrinale, bensì etico-culturale, cioè al netto di ogni indirizzo confessionale. Nella storia della Terra di Mezzo si possono rinvenire valori e principi d'ispirazione cristiana più o meno evidente (come la pietà, la provvidenza, l'umiltà eccetera), ma non c'è traccia di fedeltà all'evento risurrezionale e, di conseguenza, non c'è nemmeno promessa di redenzione.¹³⁴ Le figure di quel mondo non possono essere metafore cristiane, se non incomplete, monche. Un esempio evidente e chiarificatore lo fornisce Tolkien stesso in una lettera del 1971, parlando dell'elfa Galadriel:

Penso che sia vero che per quanto riguarda il suo personaggio devo molto all'insegnamento e all'immagine cristiana e cattolica di Maria, ma in realtà Galadriel stava facendo penitenza: in gioventù era stata uno dei leader della ribellione contro i Valar (i guardiani angelici). Alla fine della Prima Era rifiutò orgogliosamente il perdono o il permesso di tornare. Venne perdonata grazie alla sua resistenza alla definitiva e fortissima tentazione di prendere l'Anello per se stessa.¹³⁵

Tolkien spiega chiaramente che la simbologia cristiano-cattolica può essere colta come eventuale fonte di ispirazione, ma viene poi declinata all'interno di una trama che la cambia e la sovverte. La ribelle Galadriel non ha di per sé nulla a che fare con l'immacolata Maria, anche se entrambe sono figure femminili protettive, che suscitano la devozione degli eroi maschili. Possono quindi ricoprire un ruolo relativamente analogo, e certamente incarnano un archetipo mitico, ma raccontano storie completamente diverse e diverso quindi è il loro apporto a un racconto.

6. Parole senza traduzione

Sul fronte del simbolismo tradizionale, laddove la lettura selettiva e la citazione tronca non bastano, si può ricorrere all'elisione di parole, temi e addirittura interi testi dell'autore. Sovente questa necessità si verifica quando si tratta di affrontare il complesso rapporto tra paganesimo e cristianesimo presente nella produzione narrativa e saggistica di Tolkien.

Tralasciando i più sprovveduti, che si spingono a definire la cosmogonia del mondo tolkieniano come «univocamente» politeista¹³⁶ – smentiti da ogni versione redatta del mito della creazione di Arda, in base al quale in principio esisteva Eru, l'Uno, chiamato anche Ilúvatar, che creò per primi gli Ainur –, va detto che la tendenza è piuttosto quella di rinvenire il simbolismo cristiano nell'opera di Tolkien soltanto per ricollegarlo appunto alla cosiddetta Tradizione. Entrando nel merito delle loro interpretazioni, infatti, si fatica a trovare traccia di temi come la pietà, la provvidenza, «le piccole mani» che agiscono «per necessità, mentre gli occhi dei grandi sono rivolti altrove». ¹³⁷

Ciò che risulta palese è il tentativo di rendere lineare quello che nella poetica tolkieniana è problematico. Ecco un esempio:

Cioè – si deve intendere – un cattolico (romano) che non aveva affatto dimenticato le proprie radici pagane delle quali non provava certo vergogna e che nella Realtà Secondaria dei suoi capolavori aveva voluto recuperare i valori di quel mondo ormai irrimediabilmente perduto delle origini, con tutti i suoi eroismi e con tutti i suoi lati negativi, per non lasciarlo abbandonato all'oblio della storia e degli uomini... ¹³⁸

Un'affermazione di questo tipo fa passare sotto silenzio la questione che almeno da metà anni Trenta animò la narrativa di Tolkien, vale a dire la creazione di un modello eroico che potesse superare la contraddizione tra paganesimo e cristianesimo, *separando i lati negativi da quelli positivi*. Si tratta di fingere che Tolkien non abbia mai scritto un testo come “Il ritorno di Beorhtnoth figlio di Beorhthelm”, vero e proprio *j'accuse* contro l'ideologia eroico-aristocratica retaggio del paganesimo, nonché contro la perniciosità della tradizione

epica se assunta acriticamente come fonte di ispirazione per le gesta dell'eroe. Ma, del resto, gli elementi di questa riflessione sono già rintracciabili ne *Lo Hobbit* e vengono fissati nel *Signore degli Anelli*.

A tal proposito, nella prefazione del saggio di Paul H. Kocher *Il Maestro della Terra di Mezzo* (Bompiani, 2011), Gianfranco De Turrís riprende il giudizio dell'autore - risalente a quarant'anni fa -, per il quale "Il ritorno di Beorhtnoth" «è assai lontano dall'essere un ripudio delle ballate eroiche del Nord, alle quali Tolkien si è entusiasmato per tutta la vita, né - inutile dirlo - delle sue opere d'immaginazione che discendono da esse». ¹³⁹

Tolkien, infatti, non ha mai ripudiato alcunché. Ha invece avuto bisogno di marcare i limiti del modello eroico esaltato negli antichi poemi e di non accettarlo passivamente. Scrive Shippey:

Tolkien stava producendo un mito per il XX secolo [...]. Si chiedeva cioè, narrativamente, se in un'epoca post-cristiana sarebbe potuto ancora esistere un mondo nobile che non fosse cristiano; se si sarebbe potuto sviluppare un senso etico senza l'aiuto della rivelazione e della fede; se si sarebbero potute separare le virtù dei nobili pagani dai loro vizi. [...] In Tolkien tali questioni sono espresse soprattutto attraverso il contrasto tra gli stili eroici. ¹⁴⁰

È questo lavoro critico sugli stili eroici e sulla tradizione epica - nella quale "Il ritorno di Beorhtnoth figlio di Beorhthelm" rappresenta il momento antitetico - che consente a Tolkien di raggiungere la sintesi incarnata da personaggi come Aragorn e Faramir, da un lato, ma anche gli Hobbit, dall'altro. Prova ne è il fatto che questi eroi portano in se stessi soltanto alcune delle caratteristiche di prodromi letterari come Beowulf e Beorhtnoth, e ne ignorano completamente altre, *in primis* il desiderio di gloria.

È evidente che le figure eroiche tolkieniane non ricalcano *tout court* quelle della tradizione antica, bensì mantengono alcuni elementi fondativi dell'eroismo pagano - l'idea che si può essere sconfitti ma non sottomessi, la lealtà, lo spirito

combattivo in assenza di speranza - per rigettarne altri: l'orgoglio aristocratico, l'obbedienza indiscussa al proprio signore, la ricerca della bella morte.

L'elisione tematica è infine agevolata dalla sparizione di una parola chiave nella traduzione italiana del *Signore degli Anelli*. Si tratta del termine inglese *heathen*, cioè "pagano", un anacronismo troppo evidente per non essere intenzionale da parte di un filologo come Tolkien. La parola compare soltanto due volte in tutto il romanzo, riferita alle usanze degli antichi re del passato, condannate da Gandalf.¹⁴¹ In questo modo il testo originale comunica una cosa molto chiara: la parte migliore della Terra di Mezzo è già un luogo post-pagano, benché non ancora cristiano, che si colloca sulla faglia tra due mondi e dialoga problematicamente con entrambi, senza identificarsi con l'uno o con l'altro. Scrive Tolkien:

Gli Uomini sono "caduti" - qualsiasi leggenda che tratti dell'ipotetica storia antica del nostro mondo deve accettare questo fatto - ma le genti dell'Occidente, il lato buono, sono riformate. Cioè sono discendenti degli Uomini che hanno cercato di pentirsi e sono fuggiti verso Occidente lontano dalla dominazione del primo Signore delle Tenebre, e dal suo falso culto, e in contrasto con gli Elfi hanno rinnovato (e ampliato) la loro conoscenza della verità e della natura del mondo. In questo modo sfuggono alla religione pagana, per rifugiarsi nella credenza di un mondo monoteista, in cui tutte le cose e gli esseri e i poteri che potrebbero sembrare degni di venerazione non dovevano essere venerati, nemmeno le divinità (i Valar), essendo solamente creature di Dio. E Lui era immensamente lontano.¹⁴²

Una delle caratteristiche che rendono universalmente accessibili i personaggi della Terra di Mezzo è il loro essere ibridi, né pagani né cristiani. Ed è anche ciò che li rende incredibilmente contemporanei e vicinissimi a noi, in grado di parlare a una civiltà post-cristiana come quella attuale.

A mo' di chiosa, vale la pena notare che la mera strumentalità dei riferimenti al cattolicesimo di Tolkien da parte di certi esegeti trova ancora una volta conferma nella poca accortezza con cui trattano l'argomento, a volte con

affermazioni ridicolmente false. Come ad esempio quelle del medesimo De Turrís sul fatto che Tolkien avrebbe convinto l'amico C.S. Lewis ad abbandonare il protestantesimo per farsi cattolico¹⁴³ e sulla connotazione cattolica del circolo letterario di cui entrambi facevano parte.¹⁴⁴ Inutile dire che soltanto alcuni degli Inklings erano cattolici e di certo non lo era il loro principale animatore, ovvero C.S. Lewis (nato in una famiglia unionista di Belfast!), il quale, una volta abbracciato il cristianesimo, fu anglicano fino al giorno della sua morte. Questo, peraltro, corrispose a ben determinate divergenze di vedute religiose e politiche con l'amico e collega Tolkien.

7. Poetica senza opera

Infine, l'immagine di Tolkien che i simbolisti/tradizionalisti ci restituiscono è quella di un autore in rivolta contro la modernità, intento a riportare in auge gli antichi valori tradizionali:

Tolkien dell'Evasione del Prigioniero dal carcere della Modernità ne ha fatto un atteggiamento positivo e costruttivo, indispensabile per uscirne indenni mentre si superano tutti gli ostacoli che si frappongono alla libertà.¹⁴⁵

Tolkien, trovandosi a disagio «nel mondo industrializzato del Novecento», ne avrebbe creato un altro «che facesse da contraltare [...] a quello in cui era costretto a operare».¹⁴⁶

Non ci sono dubbi che Tolkien rivendicasse l'arcaismo delle proprie ambientazioni narrative come frutto di una coincidenza tra ragioni di ordine estetico e avversione per gli sviluppi del "progresso" contemporaneo. Tuttavia, quando nel suo famoso saggio *Sulle fiabe* scriveva che l'evasione del prigioniero non deve essere confusa con la fuga del disertore, non si riferiva all'evasione dalla modernità, bensì dalla *realtà*. Tolkien

rivendica l'uso della fantasia nell'arte creativa e respinge le accuse di escapismo che vengono rivolte alla letteratura fantastica, criticando la limitazione del concetto di "realtà" al dato che ci circonda e *di conseguenza* anche al dato contemporaneo, che non è più "reale" di quello passato o immaginario.

Ciò che resta da chiedersi, però, è *quale passato e quali valori* inserisce nel suo universo narrativo.

La risposta del tradizionalista è semplice: da un lato ci sono i Popoli Liberi della Terra di Mezzo, che rappresenterebbero la Tradizione; dall'altro Mordor, «simbolo evidente della Modernità [...]: una fusione della dittatura materialista orientale e dell'ipercapitalismo, della tecnologia massificante occidentale».¹⁴⁷

Questa lettura ignora del tutto le aporie e gli anacronismi che animano la creazione tolkieniana, a partire dal fatto che i protagonisti de *Lo Hobbit* e del *Signore degli Anelli* provengono da una parte della Terra di Mezzo che non ha nulla a che vedere con il Medioevo o l'antichità. La Contea è un luogo abitato da piccoli proprietari e servitori domestici, che ricevono la posta a domicilio, sorseggiano tè, mangiano «patate» (*tates*), fumano la pipa, stipulano contratti e partecipano ad aste pubbliche. La visione della vita che gli Hobbit esprimono non è affatto arcaica o tradizionale; il loro coraggio non coincide con quello degli antichi guerrieri che incontreranno durante i loro viaggi, ma si fonda essenzialmente sul ricordo del bene e sulle gioie del vivere quotidiano.¹⁴⁸

Proprio questo consentirà a quei piccoli Mezzuomini di rivelarsi più resistenti al potere dell'Anello. Se saranno le loro «piccole mani» a portarlo fino al luogo della sua distruzione, è perché in quelle degli antichi campioni e dei saggi l'Anello del Potere sarebbe tanto più pericoloso. È per questo che Gandalf, Aragorn, Elrond e Galadriel rifiutano l'Anello quando viene offerto loro. Com'è stato fatto notare, «nessun cronista, autore di romanzi cavallereschi o agiografo medievale si sarebbe

trovato d'accordo con tale affermazione»: si tratta di un tema assolutamente moderno.¹⁴⁹

Così come è moderna la voce di Gandalf che riecheggia nella parte più antica della Terra di Mezzo, quando ricorda al sovrintendente di Gondor che, benché detenga l'autorità del comando, i suoi servitori hanno il diritto di opporsi a essa «quando significa pazzia e infamia».¹⁵⁰ Opzione esercitata dalla sentinella Beregon, che disattende gli ordini ricevuti, abbandona il presidio assegnato e affronta i servitori del proprio signore per salvare Faramir.¹⁵¹ Siamo lontani dall'obbedienza indiscussa al signore o al re. Siamo già oltre la fedeltà alla sorte del capo, quel *Führerprinzip* che aveva spinto gli *housecarls* di Beorhtnoth a emularne l'inutile fine sulla piana di Maldon e che riecheggerà nel «vincere morendo» fascista messo a fuoco da Jesi nel saggio menzionato all'inizio di questo capitolo.

Jesi constata che la mistica fascista della morte si incentra sull'idea di un sacrificio fondativo, e cita Mircea Eliade:

Il *transfert* rituale della vita per mezzo del sacrificio non si limita alle costruzioni (templi, città, ponti, case) e agli oggetti utilitari: si sacrificano parimenti delle vittime umane per assicurare il successo di un'operazione, o anche la durata storica di un'impresa spirituale.¹⁵²

L'idea che muove i combattenti fascisti, sostiene Jesi, è quella di una morte che fonda ritualmente l'emancipazione della stirpe, «dove la loro prospettiva non di *vincere o morire*, ma di *vincere morendo*».¹⁵³

Da questo punto di vista, un poema come *La battaglia di Maldon* (X-XI secolo), che esalta il sacrificio dei fedelissimi del conte inglese Beorhtnoth - i quali anziché cercare di salvare il salvabile decidono di morire combattendo una battaglia persa, per seguire la sorte del loro signore -, celebra l'eroismo e l'orgoglio inglese, trasformando il sacrificio in un atto ideologicamente fondativo. Se n'era accorto Borges, quando nel suo celebre epilogo narrativo della battaglia di Maldon scrive che i guerrieri anglosassoni «fin dall'alba avevano

combattuto per l'Inghilterra e per il suo vasto impero futuro e non lo sapevano».¹⁵⁴ Il sacrificio dei guerrieri di Beorhtnoth sancisce quindi la vittoria ideale e la supremazia valoriale inglese: «l'impresa spirituale» di cui parla Eliade.

È precisamente l'avversione per questa idea che spinge Tolkien a scrivere un testo come "Il ritorno di Beorhtnoth figlio di Beorhthelm". Tolkien rintraccia la radice pagana di quella concezione dell'eroismo e la rifiuta, da un lato perché la trova incompatibile con la propria fede cristiana, dall'altro perché la storia di cui era stato testimone - si pensi alla battaglia di Dunkerque e a quella d'Inghilterra (1940) - aveva dimostrato come si dovesse resistere agli invasori con le unghie e con i denti, assai più che cercare una fine coerentemente eroica.

In altre parole, per Tolkien l'eroismo è implicito nelle scelte umane, non può essere la loro premessa ideologica. Ne deriva che è giusto sacrificarsi per sconfiggere il male, ma è sbagliato pensare che la vittoria consista nella lotta stessa e nel conseguimento di una nobile morte.

A conti fatti, nella creazione letteraria tolkieniana compaiono elementi che provengono direttamente dalla modernità e che non sono affatto associati a Mordor, al quale appartengono invece gli aspetti del progresso industriale e materialistico, che Tolkien sintetizza nella triade «fabbriche», «mitragliatrici» e «bombe».¹⁵⁵

Nel saggio *Sulle fiabe*, Tolkien non afferma di preferire «cavalli» e «cavalieri» alla penicillina, all'igiene pubblica o all'alfabetizzazione. La sua concezione del progresso, quella che lui rifiuta, è fatta di macchine di morte e luoghi di produzione seriale che bruciano, inquinano, alienano l'uomo dal proprio lavoro, dal bello, dalla natura e dal paesaggio. Specifica, infatti, che «malvagità e bruttezza sembrano essere indissolubilmente collegate» ed è da esse, dall'infelicità che ci provocano, che vogliamo evadere attraverso la letteratura fantastica. Tuttavia, aggiunge, «ci sono cose più torve e terribili da cui fuggire, che non il rumore, il puzzo, la spietatezza e lo sperpero di un motore a combustione interna.

Ci sono fame, sete, povertà, dolore, angustia, ingiustizia, morte». C'è il desiderio recondito di superare «antiche limitazioni» fisiche, come volare, navigare negli abissi, parlare con gli animali eccetera.¹⁵⁶ E questo conferma che «l'evasione del prigioniero» praticata attraverso le *fairy stories* coincide con il rifiuto del mondo moderno solo in senso contingente, perché è qualcosa di assai più profondo e universale, che sta alla base dell'attività narrativa umana.

In questo senso gli Hobbit protagonisti del ciclo dell'Anello non si avventurano soltanto nel passato, ma soprattutto nel reame fatato. Oltre a re, dame e cavalieri, dovranno incontrare Elfi, Troll, Orchi, ragni giganti, Ent e tutte quelle creature *fairy* che nella moderna Contea non trovano più spazio e che stanno irreversibilmente abbandonando la stessa Terra di Mezzo. Fungendo da connessione fra i tempi moderni e il mondo arcaico di Nani e draghi, gli Hobbit diventano il veicolo di un'indagine sul nostro rapporto perduto - ovvero latente - con il fantastico, le leggende, i miti, le fiabe.

Come vedremo meglio nella seconda parte di questo libro, con la sua opera Tolkien non crea un mondo radicalmente alternativo al nostro, bensì problematizza il rapporto tra l'universo valoriale antico e quello moderno, scegliendo come vettori della sua narrazione *arcaica* piccoli grandi uomini molto più simili a noi che agli eroi dell'epica. È questo anacronismo che sancisce l'universale attualità dei suoi personaggi, e non ciò che essi dovrebbero simboleggiare all'interno di una fantomatica Tradizione. Quella Tradizione sciolta dalle parole, dal testo e dalla trama, che sarebbe suonata alle orecchie dell'antimoderno Tolkien come niente più di un *flatus vocis*.

Seconda parte
Le pagine e il paesaggio

5. Hobbit e habitat Il giardiniere costante

Devo fare una distinzione, che spero sia definitivamente netta e accettata, addirittura codificata, tra sviluppo e progresso. Tra le due parole c'è una differenza enorme. E tutte le polemiche che sono nate in seguito ad alcune cose che io ho scritto in realtà si basano proprio su questo equivoco, cioè confondere lo sviluppo con il progresso. E invece sono due cose non soltanto diverse, ma addirittura opposte, e per quel che riguarda nella fattispecie questo concreto momento storico, addirittura inconciliabili.

Pier Paolo Pasolini, intervista televisiva (1974)

1. Il posto degli Hobbit

Da un certo punto di vista si potrebbe dire che, nell'universo letterario coniato da Tolkien, gli Hobbit sono l'invenzione più genuina.¹⁵⁷ Nonostante Tolkien abbia in parte reinventato l'immagine degli Elfi, degli Orchi, e anche quella dei Nani, tuttavia si tratta di creature già presenti nella mitologia e nel folklore nordico. Non è così per gli Hobbit, che sono invece un inserto, per così dire, spurio in mezzo agli altri esseri.

La cosa assume tanta più importanza per il fatto che gli Hobbit sono anche i protagonisti dei romanzi di Tolkien che narrano le vicende della fine della Terza Era. Almeno quanto gli Elfi lo sono delle storie antiche della Terra di Mezzo.

Questo corrisponde a una precisa intenzione dell'autore nel quadro generale della sua costruzione di mondo, nonché rispetto alla sua personale visione del mondo e della storia:

Così come i primi racconti erano visti attraverso gli occhi degli Elfi, quest'ultima grande storia, che dal mito e dalla leggenda scende sulla terra, è vista soprattutto attraverso gli occhi degli Hobbit: in questo modo, in effetti, diventa antropocentrica. Ma attraverso gli Hobbit, e non gli Uomini, perché l'ultima storia deve chiarire del tutto un tema ricorrente: il posto che nelle "politiche mondiali" occupano gli atti di volontà imprevisti e imprevedibili, e le buone azioni di chi apparentemente è piccolo, poco eroico e dimenticato invece dai saggi e dai grandi (sia buoni che malvagi).¹⁵⁸

Questa osservazione fornisce uno spunto di riflessione sull'importanza che gli Hobbit assumono nell'edificio narrativo tolkieniano.

Ogni volta che qualcuno cerca di convincerci che *Il Signore degli Anelli* è un romanzo che parla di grandi re, di nobili guerrieri e potentissimi stregoni, dovremmo ricordarci questo: parla *anche* di re, guerrieri e stregoni, ma soprattutto racconta la storia di un gruppo di Hobbit che si trova ad avere a che fare con queste figure. C'è una certa differenza. La stessa differenza che passa tra le «politiche mondiali» dei grandi saggi, degli uomini potenti, e le «buone azioni» spesso sottovalutate dei piccoli, degli esseri apparentemente deboli e minuti.

Tolkien sostiene che quando iniziò a scrivere le prime storie leggendarie della Terra di Mezzo, intorno al 1916-17, la sua aspirazione era quella di produrre la mitologia mancante dell'Inghilterra. Questa vocazione mitologica è chiaramente evidente nella sua opera incompiuta, "Il Silmarillion", alla quale Tolkien ritornò e che cercò di concludere dopo che per molti anni si era invece dedicato a raccontare la storia che «scende sulla terra» vista «attraverso gli Hobbit».

Il motivo principale per cui non portò a termine "Il Silmarillion" è che, durante gli anni Trenta e Quaranta, la maggior parte dei suoi sforzi narrativi fu indirizzata alla stesura de *Lo Hobbit*, prima, e del *Signore degli Anelli*, poi. Ma a questo corrisponde anche un drastico mutamento di prospettiva e di stile. Non solo si passa dalla raccolta di miti e leggende alla forma romanzo, ma soprattutto si abbandona il

punto di vista elfocentrico, con il quale erano state narrate le storie della Prima Era, e se ne sceglie uno che non coincide nemmeno con quello dei nobili Uomini di Númenor.

Tolkien optò per un'angolazione bassa e periferica, cioè quella degli Hobbit della Contea, dalla quale guardare la nobile elficità e i grandi eventi della Terra di Mezzo. Questa scelta coincise con la sua maturità di uomo, di padre e di narratore, e retroagì sui suoi intenti giovanili.

Il Signore degli Anelli aveva talmente cambiato le idee e i concetti che stavano alla base della sua mitologia precedente che le contraddizioni furono inconciliabili. La mitologia era ancora estremamente importante per Tolkien, ma per motivi completamente differenti.¹⁵⁹

Dopo aver scritto il suo capolavoro, il desiderio di Tolkien di completare "Il Silmarillion" non era più finalizzato a fornire una mitologia all'Inghilterra, bensì a dotare i romanzi hobbitcentrici di un retroterra di racconti mitici e dei tempi remoti che avrebbero definito il passato più arcaico della Terra di Mezzo, oltre a raffinare l'impianto filosofico e cosmogonico del proprio universo letterario.

La prospettiva era completamente ribaltata. Le storie che avevano come protagonisti gli Hobbit, pur essendo le ultime in ordine cronologico, erano diventate le prime, non solo in ordine di pubblicazione, ma anche di importanza. La stessa forma romanzo scelta da Tolkien per raccontare l'epopea dell'Anello le avvicinava al gusto contemporaneo e ne agevolava il successo.

Come giustamente fa notare Christopher Tolkien, è proprio l'intermediazione dello sguardo degli Hobbit che consente ai lettori moderni di appassionarsi e immedesimarsi nei protagonisti della storia.¹⁶⁰ Un effetto che con gli algidi Elfi del "Silmarillion" non si verifica. Noi possiamo identificarci con i comuni Hobbit, alle prese con mostri, guerrieri e battaglie, e in questo modo compiere un viaggio assieme a loro nel reame fatato, perché gli Hobbit, come abbiamo visto, non hanno nulla di fatato, bensì si collocano al nostro livello, quello di chi ha

una percezione delle cose moderna e borghese, a noi familiare. Inoltre, proprio come i lettori, sono ignari di gran parte della storia e della geografia della Terra di Mezzo, e quindi la scoprono insieme a noi.

Gli Hobbit sono dunque una delle chiavi di volta dell'opera narrativa di Tolkien. Vale la pena di diffidare di chiunque tenda a relegarli ai margini della storia. È lo stesso errore di sottovalutazione che commette Sauron, ed è ciò che lo porta alla rovina.

In questa sede vorrei provare a indagare gli Hobbit a partire dal legame con l'habitat. Ritengo infatti che si possa capire molto di questi personaggi letterari studiandoli nel loro ambiente, come farebbe un etologo, e provando a capire quale matrice culturale, poetica ed estetica producono l'ambiente stesso e i suoi abitanti. Etologia deriva dal greco *ethos*, che assume il senso di "condotta", "comportamento", ma in origine significa proprio "abitazione", "luogo in cui si vive", e condivide la stessa radice di "etica". Dunque in questo modo si può risalire all'etica degli Hobbit, cioè alla loro teoria del vivere e al particolare tipo di condotta che assumono nel corso della storia. Questo sarà il tema del capitolo successivo.

Si tratta in sostanza di analizzare il peculiare rapporto tra ambiente circostante, rappresentazione di sé ed eroismo, per scoprire che questi "Mezzuomini", o uomini propriamente storici, minuti e moderni, possono essere giardinieri, gentiluomini ed eroi. In questo modo ci renderemo conto di come l'originalità degli Hobbit consista proprio nella capacità di Tolkien di far confluire in essi una serie di precedenti letterari e culturali e al tempo stesso di superarli, catapultando i medesimi elementi in un contesto nuovo, a diretto contatto con i grandi temi della sua epoca.

2. *Countryshire*

L'etimologia della parola "hobbit" che Tolkien ci fornisce nel *Signore degli Anelli* deriva dal termine *holbytla*, che nella lingua di Rohan significa "scavatore di buchi" (vedi Appendice F).

In effetti, questa è la caratteristica con cui per la prima volta vengono presentati ai lettori: «In un buco nel terreno viveva uno Hobbit» è il celebre incipit de *Lo Hobbit*. Bilbo Baggins fa il suo ingresso nella storia della letteratura mentre è sulla soglia della sua casa ipogea, intento a fumare la pipa. È chiaro che questo indica un particolare legame con la terra, con ciò che cresce sotto e sopra di essa, confermato da molti altri dettagli.

Tuttavia, le tane hobbit non sono buchi fetidi, ma casette accoglienti e confortevoli. Sono molto simili a cottage di campagna inglesi. Questi ultimi, in effetti, hanno la caratteristica di essere immersi nella natura circostante, come se appunto fossero parte del contesto naturale. Peraltro, racconta ancora l'autore, alla fine della Terza Era molti Hobbit vivevano in fattorie e case costruite in superficie, mentre le case ipogee erano destinate ai molto poveri, oppure agli Hobbit più benestanti, che abitavano grandi gallerie piene di stanze e locali sotto le colline.

Quanto al loro stile di vita, ci viene detto che:

Il popolo hobbit è discreto e modesto, ma di antica origine, meno numeroso oggi che nel passato; amante della pace, della calma e della terra ben coltivata, il suo asilo preferito era una campagna scrupolosamente ordinata e curata. Ora come allora, essi non capiscono e non amano macchinari più complessi del soffiato del fabbro, del mulino ad acqua o del telaio a mano, quantunque abilissimi nel maneggiare attrezzi di ogni tipo.¹⁶¹

Questa celebre descrizione, nel prologo del *Signore degli Anelli*, ci presenta quella hobbit come una società agricola e artigianale preindustriale. Non una società guerriera né aristocratica, ma fatta di *common people*, pacifica, con scarsa attitudine alla speculazione intellettuale e dotata di un forte pragmatismo terricolo. Un'aristocrazia esiste, ma è più che

altro retaggio del passato e permane nel prestigio di certe famiglie o nella carica di *Thain* (tradotto con “conte”), quasi un titolo onorifico.

Gli Hobbit non si relazionano alle macchine, ma in compenso la loro abilità artigiana è notevole, e nei manufatti sanno unire l’utile al bello. Più avanti nello stesso prologo si dice infatti che avevano «lunghe dita abilissime, capaci di creare tanti altri oggetti utili e artistici». ¹⁶² Si dice anche che il loro carattere è gioviale, incline al riso, alle feste, al buon cibo e alla birra.

Incuranti del resto del mondo, abitato da strani esseri oscuri, conducevano in quel ridente angolo della terra una vita talmente ordinata e bene organizzata che finirono per credere che pace e prosperità fossero normali nella Terra di Mezzo, nonché un diritto di ogni popolo ragionevole. Dimenticarono o ignorarono quel poco che sapevano sui Guardiani e sulle pene di coloro che avevano lottato per la pace della Contea. Erano protetti, ma lo dimenticarono.

Gli Hobbit non avevano mai amato la guerra, né combattuto fra di loro. In principio erano naturalmente stati costretti a lottare per sopravvivere, ma all’epoca di Bilbo nessuno se ne ricordava più. ¹⁶³

Gli Hobbit hanno dunque imparato ad apprezzare gli agi e la tranquillità, e si sono chiusi al mondo esterno. Questo mette a repentaglio la loro consapevolezza dei pericoli, nonché della fatica che è stata necessaria per conquistare e garantire la loro pace bucolica. Sappiamo che alla fine della Guerra dell’Anello gli Hobbit pagheranno a caro prezzo questa beata inconsapevolezza, giacché la Contea verrà usurpata da Saruman con estrema facilità. Per liberarla sarà necessario che i suoi abitanti riscoprano alcune doti loro innate di coraggio e tenacia:

Nonostante la pace e il benessere di cui godevano, gli Hobbit erano rimasti stranamente resistenti. Era difficile impaurirli e ucciderli; e quel loro amore inesauribile per tutte le cose buone era dovuto al fatto che sapevano, se necessario, farne a meno e resistere alle ostilità degli Uomini e alle avversità della natura, tanto da destare meraviglia in coloro che non li conoscevano bene e che di loro vedevano soltanto i pancioni e i visi ben pasciuti. Benché lenti nel combattimento e non particolarmente dotati per lo sport, all’occorrenza sapevano ancora adoperare le armi, e persino nelle situazioni più disperate e senza scampo si comportavano valorosamente.

Erano arcieri abilissimi, per via della vista straordinariamente acuta e della fermezza della mano; e se uno Hobbit raccoglieva una pietra, era bene correre subito al riparo; gli animali che tentavano di assalirli lo apprendevano a proprie spese.¹⁶⁴

Anche se nella Contea le armi sono ormai pezzi da museo, i suoi abitanti conservano una certa coriaceità, pronta a riemergere all'occorrenza.

È interessante notare che questi omuncoli suppliscono alla loro bassa statura e scarsa possanza fisica con la destrezza nel tiro e la buona mira. Sono ottimi arcieri e lanciatori di pietre, oltretutto - questo viene detto altrove - abilissimi a scomparire sotto gli occhi dei nemici. Le loro non sono le armi e lo stile di combattimento degli antichi guerrieri, ma casomai dei moderni tiratori, laddove un tiro ben piazzato può neutralizzare un nemico più forte, e dove scomparire, mimetizzarsi, in certi casi è meglio che farsi notare.

Nell'insieme, queste caratteristiche hanno portato molti commentatori a vedere negli Hobbit una rappresentazione fantastica degli inglesi moderni, ovvero del cosiddetto carattere nazionale inglese, collocato in una società rurale che ricorda l'Inghilterra dell'infanzia di Tolkien:

Gli Hobbit, con la loro semplicità, la loro golosità, i frequenti imbarazzi, la diffidenza verso gli "estranei" e, soprattutto, la loro capacità di sopportare le avversità, formano un'immagine facilmente riconoscibile (sia pure di vecchio stampo) degli inglesi.¹⁶⁵

Un indizio in questo senso ce lo fornisce Tolkien stesso, dicendo che le regioni in cui vivevano gli Hobbit si trovavano «a nord-ovest del Vecchio Mondo e a est del Mare».¹⁶⁶ In una lettera del dicembre 1955 paragona la Contea ai villaggi del Warwickshire all'epoca del giubileo di Diamante della regina Vittoria, cioè della fine del XIX secolo.¹⁶⁷

Ma c'è un dettaglio, per così dire, storico, ancora più significativo. Abbiamo visto che la pacifica Contea rischia di

dimenticare che la sua esistenza è legata a un passato e che la sua sopravvivenza è il risultato dell'impegno e della lotta di molti. Come a dire che la pace e la prosperità sono delle gran belle cose, ma è difficile che durino per sempre. Può capitare, nella storia, di essere bruscamente svegliati dal conflitto, dalla guerra, proprio come capitò agli inglesi nel 1914 - dopo quarant'anni di pace in Europa - e soprattutto nel 1940, l'anno in cui si trovarono da soli a fronteggiare l'attacco di Hitler. Attacco che riuscirono a respingere grazie alla contraerea, cioè grazie ai buoni tiri, e alla resistenza della popolazione sotto le bombe e nelle privazioni.

Se incrociamo le informazioni geografiche, caratteriali e storiche, non è difficile riconoscere una certa immagine degli inglesi e dell'Inghilterra nelle pagine che illustrano l'habitat degli Hobbit.

Si tratta tuttavia di un'Inghilterra davvero molto ridotta, una sorta di piccolo mondo antico, il cui equilibrio può essere turbato e spezzato non solo dalla guerra, ma anche dal commercio, dall'industria, dalle penetrazioni straniere: i fattori che mutarono profondamente la società insulare britannica tra XVIII e XIX secolo.

L'ideale di un paesaggio placido, con profonde radici nel passato, in cui ognuno può trovare il proprio posto (e che a sua volta rappresenta una società ordinata) è un elemento importante dell'identità nazionale inglese, a prescindere dal fatto che le radici di questa idea in realtà non risalgono più indietro dell'Ottocento.

In parte, la passione inglese per la campagna nasce dalle esigenze migratorie imposte dall'imperialismo: si vagheggia una patria lontana e la si immagina come un'Arcadia pastorale in cui ritirarsi alla fine del servizio coloniale o dopo aver fatto fortuna oltremare. Nel suo celebre saggio *The Country and the City* (1973), Raymond Williams sosteneva che la «pace verde» dell'Inghilterra rurale «era in contrasto con le regioni tropicali o aride in cui un inglese stava lavorando: il suo senso di

appartenenza, di comunità era idealizzato in contrasto con le tensioni del dominio coloniale e dell'isolamento all'estero».¹⁶⁸

Pecore che brucano nei prati, muretti che separano i campi dai pascoli, piccoli villaggi annidati tra dolci colline, mulini ad acqua, casette sparse che sembrano emergere dalla terra stessa sono tutti elementi che compongono un immaginario ben preciso, riconoscibile nei dipinti di John Constable e di altri pittori romantici inglesi.

Quel mondo è il prodotto di un'ideologia paesaggistica storicamente definita, che esalta l'ordinata campagna dell'Inghilterra centromeridionale e trova espressione nel Romanticismo poetico e pittorico come reazione alle grandi trasformazioni in atto nel XIX secolo. La campagna è il luogo che si contrappone alla città, alla metropoli industriale, commerciale e finanziaria. È quella attraversata e stravolta dal treno a vapore, come nel celebre dipinto di William Turner.

Si può dire che la cultura, e in particolare la letteratura inglese dell'Ottocento, siano caratterizzate dalla contrapposizione tra questi due luoghi: da una parte la densità abitativa, la velocità, le transazioni, le manifatture; dall'altra la vita serena, i ritmi stagionali, il rapporto con la natura. Questa dicotomia era ancora profondamente radicata nella cultura e nell'immaginario inglesi all'inizio del XX secolo, tant'è che proprio i poeti della generazione di Tolkien affrontarono la Prima guerra mondiale cercando rifugio dall'orrore bellico-tecnologico nell'elegia pastorale.

Come fece notare Paul Fussell nel suo saggio più famoso, molti soldati inglesi nelle trincee della Prima guerra mondiale nutrono la visione di una patria bucolica, un luogo di fuga dall'orrore quotidiano della guerra, che era vissuta come l'epitome della disumanizzazione e della carneficina industriale prodotta dalla moderna tecnologia.¹⁶⁹ Questo sentimento e questo discorso, come vedremo, gettavano, però, le loro radici molto più indietro nel tempo, negli albori della Rivoluzione industriale.

3. Il generale Ludd a Oxford

In un celebre passo de *Lo Hobbit*, Tolkien presenta gli Orchi (*Goblin*, nell'originale) come gli antesignani di una certa mentalità "tecnolatra", e sottolinea il legame tra la passione per le macchine, lo sfruttamento del lavoro altrui, l'avversione per l'artigianato, l'uccisione di massa:

Come si sa, gli Orchi sono creature malvagie e crudeli. Non fanno cose belle, però ne fanno molte di ingegnose. Possono scavare gallerie e miniere con bravura pari a quella dei Nani più abili, quando vogliono, anche se di solito sono disordinati e sporchi. Fanno molto bene martelli, asce, spade, pugnali, tenaglie e anche strumenti di tortura, o li fanno fare in base ai loro disegni ad altra gente, prigionieri e schiavi che devono lavorare finché non muoiono per mancanza di aria e di luce. Non è improbabile che abbiano inventato alcune delle macchine destinate ad affliggere il mondo, specialmente gli ingegnosi congegni per uccidere un gran numero di persone tutte insieme, poiché ruote, ingranaggi ed esplosioni gli sono sempre piaciuti moltissimo, così come lavorare il meno possibile con le proprie mani; ma in quei giorni e in quelle contrade selvagge non avevano ancora fatto tanti progressi (come vengono chiamati).¹⁷⁰

Questa critica all'idea dello sviluppo tecnologico-industriale come "progresso" non era affatto una novità nel 1937, quando Tolkien la inserì nella sua storia. Al contrario, era la coda di un filone di pensiero che risaliva a oltre un secolo prima.

L'Inghilterra era stata la culla della Rivoluzione industriale; di conseguenza aveva anche visto sorgere con largo anticipo rispetto all'Europa continentale un pensiero fortemente critico nei confronti dell'avvento dell'industrialismo e dell'automazione.

Una delle prime critiche pratiche in questo senso era stata espressa dal movimento luddista, che prendeva il nome dal fantomatico tessitore Ned Ludd, le cui imprese venivano collocate nella seconda metà del Settecento. Ned Ludd, noto anche come "capitano" o "generale" Ludd, avrebbe compiuto il gesto simbolico di distruggere il telaio meccanico a cui lavorava. Il movimento luddista si sviluppò negli anni Dieci e Venti dell'Ottocento, in piena Rivoluzione industriale, e avviò una lotta contro l'introduzione delle macchine che aveva

comportato un grande impoverimento per i lavoratori inglesi. La scomposizione della produzione in funzioni e gesti semplici, ripetitivi e seriali fatti al telaio meccanico spazzava via il sapere artigiano, dequalificava il lavoro e consentiva al padronato di pagare meno la manodopera. Inoltre costringeva gli operai a recarsi a lavorare in luoghi alienanti e lontani da casa, sottoponendoli al vincolo spazio-temporale della fabbrica. Distruggere i macchinari divenne quindi la forma di protesta e di lotta di classe più fortemente simbolica.

Grandi critici dell'industrializzazione capitalistica furono, però, anche alcuni esponenti della stessa borghesia imprenditoriale. Il più celebre fu senz'altro Robert Owen (1771-1858), rappresentante di punta di una delle correnti del cosiddetto "socialismo utopico". Filantropo, sindacalista, antesignano del movimento cooperativo e fondatore di colonie comunitariste, Owen influenzò considerevolmente il dibattito sociale nel mondo anglosassone per tutta la prima metà del XIX secolo. Una delle sue idee guida era la possibilità di fare a meno della grande concentrazione industriale, conservando il *cottage system*, cioè il lavoro artigianale nelle case-botteghe. Ciò sarebbe stato possibile accorciando la filiera distributiva e organizzando la società in comunità territoriali circoscritte, fundamentalmente agricole e di impianto collettivista. I macchinari non erano esclusi dalla sua utopia sociale, ma sarebbero stati usati per alleviare la fatica dell'uomo e non per alienarlo dal proprio stesso lavoro.

Anche sul fronte del cosiddetto "socialismo scientifico", un altro industriale illuminato, non inglese ma residente a Manchester, come Friedrich Engels (1820-1895), individuava nell'avvento delle macchine l'inizio dell'immiserimento del proletariato britannico:

La vittoria del lavoro a macchina sul lavoro a mano nei principali rami dell'industria inglese era ormai decisa e tutta la storia di quest'ultima ci racconta come da allora i lavoratori furono cacciati da una posizione dopo l'altra a opera delle macchine. Le conseguenze furono, da una parte, la rapida caduta dei prezzi di tutti i manufatti, la fioritura del commercio e dell'industria, la conquista di quasi tutti i mercati esteri non protetti, la rapida crescita dei capitali e della ricchezza nazionale; dall'altra, un ancor

più rapido aumento del proletariato, la distruzione di ogni proprietà e di sicurezza di lavoro per la classe operaia.¹⁷¹

Nel campo estetico-artistico fu forse il critico e filosofo dell'arte John Ruskin (1819-1900) a muovere l'attacco più diretto al sistema produttivo e alle forme edilizie portate nella storia dal capitalismo industriale. Ruskin, socialista utopista e cristiano, non solo fu l'esaltatore del romanticismo pittorico inglese, ma fu anche lo scopritore e l'apologeta della nuova leva di pittori dallo stile medievalista che nel 1848 avevano fondato la Confraternita preraffaellita. Il capitolo centrale del suo libro *Le pietre di Venezia* (1853), ovvero "La natura del gotico", sarebbe diventato una pietra miliare nella storia della percezione estetica moderna. In quelle pagine, Ruskin critica il sistema di produzione industriale capitalistico perché avvilisce e disumanizza il lavoro, cancellando la perizia artigiana e le qualità artistiche, alienando l'operaio e facendone l'anello di una catena automatizzata. A essa contrappone invece la cooperazione artigiana delle corporazioni e l'impresa artistica collettiva delle botteghe medievali che ha prodotto i massimi capolavori del gotico.

La Confraternita preraffaellita, i cui fondatori più celebri erano i pittori Dante Gabriel Rossetti, Ford Madox Brown, William Holman Hunt, John Everett Millais, caratterizzata dal consapevole anacronismo estetico, fu tra le esperienze artistiche più originali e suggestive della seconda metà dell'Ottocento inglese.

Le idee di Ruskin e dei Preraffaelliti trovarono in seguito un grande alleato in William Morris (1834-1896), la cui poliedrica personalità incarnò ai massimi livelli la critica al modello di sviluppo rappresentato dall'industrialismo. Morris funse da snodo per i movimenti politici e artistici, divenendo l'antesignano delle avanguardie artistiche novecentesche. Scrittore, traduttore, progettista, designer, giardiniere, editore, poeta, attivista politico, fu uno degli intellettuali più importanti della sua epoca. Cercò di mettere in pratica le idee estetiche di

Ruskin promuovendo il movimento Arts & Crafts, che riunì artigiani di ogni settore: orafi, gioiellieri, tappezzeri, falegnami, dando vita a un nuovo stile nel design di interni e degli oggetti domestici che protrasse la propria influenza fino agli anni Trenta del secolo successivo. Il tentativo era quello di rilanciare i mestieri artigiani e dar vita a una produzione di oggetti che unissero l'utile al bello. La filosofia e l'estetica Arts & Crafts era sì medievalista, ma non aristocratica. Ciò che veniva esaltato erano le arti e i mestieri, appunto, cioè le corporazioni e le società di mutua assistenza artigiane, l'organizzazione del lavoro comune, l'unione di arte e artigianato, la cooperazione.

Nel suo più celebre romanzo utopico, *Notizie da nessun dove* (*News from Nowhere*, 1890),¹⁷² Morris rispondeva al marxista americano Edward Bellamy, che un paio d'anni prima aveva ottenuto un clamoroso successo editoriale pubblicando un romanzo di fantascienza, *Guardando indietro* (*Looking Backward*, 1888),¹⁷³ nel quale immaginava un'America socialista dell'anno 2000. Per Bellamy la possibilità dell'affrancamento dell'umanità stava proprio nell'industrializzazione. Il suo romanzo descriveva la società socialista del futuro come un luogo in cui il lavoro umano sarebbe stato alleviato dalle macchine e in cui lo stato avrebbe avuto la proprietà dell'industria nella sua interezza e tutti avrebbero fatto gli operai, ma a orario ridotto e andando in pensione a quarantacinque anni.

Morris sentì il bisogno di ribattere a questa visione, proponendo una narrazione diversa del socialismo, essenzialmente non statalista e non industrialista. Il protagonista del suo *Notizie da nessun dove* si ritrova a viaggiare nell'Inghilterra del XXI secolo, che è essenzialmente una società egualitaria ma libertaria, dove uomini e donne vivono in maniera semplice e serena, in armonia con il paesaggio e la natura, praticando l'artigianato, l'agricoltura e coltivando le lettere. Morris era convinto che, una volta liberato dallo sfruttamento capitalistico, dall'alienazione e dal dolore, il lavoro potesse essere una cosa buona, ovvero una via

alla realizzazione di sé, e non soltanto un male necessario da ridurre al minimo indispensabile grazie alle macchine.

Sul lato pratico la visione del socialismo raccontata da Morris dovette cedere il passo all'altra. Ma se anche il tentativo di rallentare o deviare certi processi in atto non andò a buon fine, e questo fa di Morris un grandioso sconfitto, ciò non toglie che il tentativo stesso lasciò un segno nella cultura inglese, ancora perfettamente visibile all'epoca di Tolkien.

Sappiamo che fu la lettura delle opere di William Morris a far nascere nel giovanissimo Tolkien la passione per la scrittura. Tolkien studiò all'Exeter College di Oxford, lo stesso dove aveva studiato Morris, e che conservava l'impronta del suo passaggio. Il Morris traduttore e riadattatore di leggende nordiche, come la *Volsunga Saga*, fu il primo modello di Tolkien quando iniziò a cimentarsi con la scrittura di storie fantastiche ispirate ai miti germanici e scandinavi, come afferma egli stesso in una lettera del 1914.¹⁷⁴ Ancora in tarda età, Tolkien era disposto a riconoscere che le ambientazioni e i paesaggi del *Signore degli Anelli* dovevano molto ai romanzi di Morris, come *The House of the Wolfings* (1889) e *The Roots of the Mountains* (1890).¹⁷⁵

È evidente come i due autori siano accomunati soprattutto da un certo modo di volgersi al passato e alla mitologia nordica, vale a dire romanzandoli, riscrivendoli e traendone materia narrativa per nuove storie.

Tuttavia, a differenza di Tolkien, Morris era un socialista utopista e credeva che si potesse davvero invertire la tendenza storica in atto, mentre Tolkien era pessimista e non credeva nella possibilità di tornare indietro rispetto alla Caduta: la storia era una «lunga sconfitta»¹⁷⁶ e il paradiso, per lui cattolico, restava ultrastorico e raggiungibile solo attraverso la redenzione.

Resta il fatto che poco o nulla si può comprendere della poetica tolkieniana che generò gli Hobbit e gli Elfi, se si prescinde dal filone estetico e culturale al quale Tolkien attinse

per creare i suoi scenari. Con tutte le differenze del caso, quelle atmosfere e quello stile erano tra i prodotti più genuini del romanticismo ottocentesco, figli di un'ottica tanto anti-modernista quanto completamente moderna.

4. La tana e il giardino

Se prendiamo il nostro Hobbit sulla soglia di casa, là dove fa la sua prima comparsa nella storia della letteratura e dove riceve la sua "chiamata dell'eroe", dobbiamo considerare che quel luogo è Bag End, cioè un *cul-de-sac*, un vicolo cieco, un posto dove si può soltanto cominciare o finire un viaggio. Quella soglia, e il piccolo essere che vi si staglia, altro non sono che l'epitome della condizione umana, stretta nella dialettica tra dentro e fuori, interno ed esterno, tana sicura e avventura, domesticità e ignoto, consuetudine e straordinarietà. Solo lasciando il caldo rifugio si può crescere, cambiare, diventare se stessi. Solo ritornandoci, cambiati, si possono guardare le cose da una prospettiva inedita, magari anche per ripartire in un secondo tempo.

Questo tema, antico quanto il mondo, aveva conosciuto una nuova declinazione letteraria da parte della generazione di autori precedente a Tolkien, in particolare coloro che avevano messo in relazione l'universo fantastico-fiabesco con la condizione esistenziale borghese e moderna. Se osserviamo da vicino la letteratura per l'infanzia prodotta in Inghilterra sullo scorcio dell'Ottocento e all'inizio del Novecento, nell'età dell'oro del genere, la troviamo pullulare di tane, animaletti antropomorfi che le abitano e che si trovano a dover affrontare il mondo, ma soprattutto a gestire il rapporto tra interno ed esterno, laddove l'esterno è la campagna inglese.

L'iconografia e l'immaginario estetico a cui quegli autori facevano riferimento erano anch'essi nati sotto l'influsso del movimento Arts & Crafts e dei Preraffaelliti, trovando espressione nell'opera dei più famosi illustratori di libri per

bambini: Walter Crane, Catherine “Kate” Greenaway e Randolph Caldecott.

Uno dei più celebri personaggi in questione è Peter Rabbit, che fa la sua prima comparsa ne *La storia di Peter Coniglio* di Beatrix Potter (*The Tale of Peter Rabbit*, 1902): un coniglietto che abita il mondo del giardino e della campagna insieme ad altri animali, i quali, come lui, camminano su due zampe e indossano abiti borghesi. Al capo opposto di quella straordinaria ondata letteraria, potremmo collocare il personaggio di Winnie Pooh, inventato da Alan Alexander Milne (*Winnie-The-Pooh*, 1926; *The House at Pooh Corner*, 1928), un orsetto di pezza che vive in una tana alla base di un albero, anch’egli immerso nella campagna del Sussex insieme ai suoi amici animali.

Tuttavia, il precedente più famoso e significativo è senza dubbio *Il vento nei salici* di Kenneth Grahame (*The Wind in the Willows*, 1908). Nel suo capolavoro, l’autore scozzese tratta in maniera magistrale proprio il tema del rapporto tra sicurezza degli ambienti interni e attrattiva del mondo esterno.

La tana della Talpa si trova sottoterra ed è una casetta rustica inglese, perfettamente arredata. Vivere sottoterra, secondo quanto sostiene Talpa, consente di restare al riparo dai guai del mondo in superficie:

«Quando sei sottoterra» disse Talpa «sai esattamente dove ti trovi. Non ti può accadere nulla. Nessuno può aggredirti. Di sopra, le cose continuano ad andare per il verso loro, ma tu non te ne devi preoccupare. Quando vuoi, puoi salire, e tutto è ancora lì che ti sta aspettando. [...] Il mondo di sopra è un buon posto per scorrazzare su e giù, e per procurarsi il pane.

Ma è solo qui sottoterra che mi sento veramente a casa!». ¹⁷⁷

Allo stesso tempo, però, mentre si cerca il tepore e la sicurezza della tana, non è possibile sottrarsi all’attrattiva del meraviglioso mondo esterno. Eppure sembra che questo richiamo abbia bisogno di un bilanciamento, affinché l’equilibrio tra dentro e fuori rimanga tale:

Il mondo di sopra era troppo bello, e lui ne sentiva il richiamo fin laggiù, e sapeva che vi avrebbe fatto ritorno. Ma era bello pensare che poteva tornare lì, in quel luogo che era tutto suo, a quelle cose che erano felici di rivederlo e su cui avrebbe sempre potuto contare per ricevere un semplice e caldo benvenuto.¹⁷⁸

È un concetto che riecheggia in diversi passi tolkieniani, come ad esempio questo:

Sento che finché saprò che la mia Contea è sempre qui, comoda e sicura, girovagare ed errare sarà per me più facile, conscio che in una parte del mondo c'è un appoggio stabile e saldo che mi attende, anche se non vi dovessi più mettere piede.¹⁷⁹

La nostalgia della Contea, il pensiero dei semplici piaceri quotidiani, delle cose domestiche, accompagnano il viaggio degli Hobbit. Uno dei pensieri ricorrenti di Bilbo è quello di una teiera che comincia a fischiare e di un bel fuoco nel camino. In un'occasione arriva addirittura a preferire un bagno caldo e un'abbondante colazione all'esperienza del volo. Tuttavia, se i protagonisti del romanzo di Grahame dovevano alla fine trovare il proprio limite in un angolo di mondo più o meno noto, gli Hobbit di Tolkien hanno piuttosto bisogno del ricordo di casa proprio per potersi spingere oltre. Essi portano la Contea nello zaino, e in questo modo riescono a percorrere grandi distanze e ad affrontare grandi privazioni (proprio come quegli inglesi mandati nelle colonie, a migliaia di miglia da casa, avevano bisogno di vagheggiare l'Inghilterra).

C'è poi un altro celebre esempio di tana-cottage che ispirò evidentemente Tolkien. In *Peter Pan and Wendy* (1911), James M. Barrie non solo immagina che il rifugio dei Bambini Perduti sia una casa sotterranea, ma anche che gli stessi bambini costruiscano per Wendy una piccola casetta su misura, accogliente, con pareti rosse, il tetto di muschio verde e un roseto accanto, e dove – grazie alla magia dell'Isola che non c'è – si può stare in quanti si vuole.

Tolkien fece propria questa idea al momento d'iniziare a scrivere il suo *legendarium*. Il primo capitolo dei *Racconti ritrovati* (*The Book of Lost Tales I*), risalente probabilmente al 1916-17, trae parecchi spunti dall'opera di Barrie.¹⁸⁰ S'intitola "La Casetta del gioco perduto" ("The Cottage of Lost Play") e narra l'arrivo su un'isola di un viaggiatore che viene accolto in una «casa minuscola, con parecchie finestrelle ordinatamente velate da tendine che lasciano trasparire la luce deliziosa e molto calda, come se all'interno ci fossero cuori felici».¹⁸¹ La caratteristica della Casetta del gioco perduto è di poter contenere un numero infinito di persone, perché chi vuole può farsi piccolo per entrare.

Dunque in principio è la tana, la casetta, il cottage. E là dove c'è un cottage si può star certi che c'è un giardino. Non un giardino qualunque, peraltro, ma un giardino-orto, dove i fiori convivono con le verdure e le erbe aromatiche, e oltre il quale iniziano subito i campi coltivati e poi la foresta.

Il personaggio che Tolkien considerava «l'eroe principale» del *Signore degli Anelli*¹⁸² è Samwise Gamgee: un giardiniere. È lui che si prende cura del giardino di Casa Baggins. Si occupa di aiuole e siepi, ma sa anche rimpiangere le spezie quando si tratta di cucinare un coniglio,¹⁸³ e viene rimproverato dal padre a causa del suo interesse per le storie di Bilbo, perché secondo il vecchio Hamfast Gamgee «cavoli e patate» sono la materia adatta per gente come loro.¹⁸⁴

Il giardino che circonda Casa Baggins è molto importante per i suoi abitanti. Quando parte per il primo viaggio, Bilbo incarica il vecchio Forino (Holman) di sorvegliarlo «per impedire alla gente di gironzolare e calpestare tutto».¹⁸⁵ Staccarsi dal giardino e partire è difficile anche la seconda volta, quando Bilbo decide di rispondere nuovamente al richiamo dell'orizzonte:

A Casa Baggins, Bilbo e Gandalf sedevano in una piccola stanza, davanti alla finestra spalancata sul giardino. Il tardo pomeriggio era luminoso e calmo. Bocche di leone, girasoli, nasturzi rossi e gialli, fiori incandescenti

si arrampicavano su per i muri facendo capolino dalle finestre rotonde. «Com'è vivo e risplendente il tuo giardino!» esclamò Gandalf. «Sì» rispose Bilbo, «gli sono molto affezionato, come a tutta la mia cara vecchia Contea, ma credo di aver bisogno di una lunga vacanza». ¹⁸⁶

Così, quando Frodo e i suoi amici tornano a Casa Baggins dopo la loro avventura, troveranno il giardino «pieno di capanne e di magazzini», sacrificato alla smania edilizia e produttiva.¹⁸⁷ La coincidenza tra bellezza e utilità è stata spezzata dal potere di Saruman/Sharkey, i fiori sono stati lasciati morire, gli alberi abbattuti, e il grano scarseggia.

Sarà compito di Sam - grazie alle sementi elfiche di Galadriel - far rinascere la vegetazione nel giardino di Casa Baggins e in tutta la Contea. Il collegamento è diretto: la Contea è una sorta di grande giardino, il cui confine orientale è, infatti, un'altissima Siepe, oltre la quale si estendono la Foresta e le Terre Selvagge.

Anche in questo caso ci troviamo di fronte a una rappresentazione tipica dell'immaginario britannico a cavallo tra i due secoli. È celebre la poesia di Rudyard Kipling "La gloria del giardino" (1911), il cui primo verso recita: «È l'Inghilterra un giardino pieno di ferme vedute».

La patria-giardino sognata è anche un luogo dell'infanzia, dove le avventure di bambini e animaletti erano circoscritte a territori noti e per nulla insidiosi, come nelle già citate storie di Beatrix Potter, Kenneth Grahame e A.A. Milne; ma già nella raccolta di poesie per l'infanzia di Robert Louis Stevenson *Il giardino dei versi* (*A Child's Garden of Verses*, 1885), il giardino è la prima cosa che si incontra quando si esce dalla tana/casa, dunque il secondo ambiente a cui ci si affeziona e che permane nei nostri ricordi più profondi.

Eppure, per quanto legati alla sfera degli affetti primari, questi giardini hanno una ragione d'essere sociale e culturale molto forte. Sono, cioè, anch'essi figli della storia e del gusto

moderni. Il cosiddetto *cottage garden* è la risposta che nella seconda metà dell'Ottocento si sviluppò in reazione al dominio del celebre *english garden*. Quest'ultimo era il grande parco razionalista che aveva caratterizzato il Settecento e la prima parte del secolo seguente, facendo scuola in tutta Europa. Il giardino inglese, o *landscape garden*, era appunto un giardino-paesaggio, spesso progettato e sviluppato nelle tenute aristocratiche o nei grandi parchi pubblici, improntato all'armonia maestosa degli spazi aperti, che includevano ampi prati, corsi d'acqua, ponticelli, tempietti e piccole macchie di bosco. Il giardino inglese, apparentemente informale, rappresentava l'ideale neoclassico di natura placida e idillica ispirato dall'Illuminismo.

Alla metà dell'Ottocento, nuove classi sociali erano ormai emerse in Gran Bretagna, insieme a una nuova idea del rapporto con la natura. La rivolta dei *cottage gardens* potrebbe essere riassunta in uno slogan semplice: "Giardinaggio al popolo!", o anche "Chiunque può essere giardiniere". Da un lato si afferma la convinzione che dedicarsi al giardinaggio con le proprie mani, seminare, curare, crescere piante, sia un'attività benefica che rafforza il morale e lo spirito: di conseguenza ogni abitazione privata dovrebbe avere il suo giardino. Dall'altro lato tale giardino sarà improntato a una informalità assai maggiore rispetto al tipo precedente, a una maggiore densità e varietà vegetale, in uno spazio ridotto. Soprattutto sarà assai meno pretenzioso del grande giardino paesaggistico; dovrà ispirare sentimenti alti, ma vissuti intimamente; propenderà per unire l'utile al bello, i fiori decorativi insieme alle piante aromatiche, senza magari dimenticare che a pochi passi potrebbe essere coltivato qualche ortaggio. Il fiore prevalente è la rosa, uno dei simboli dell'Inghilterra.¹⁸⁸ Rosa è il nome della moglie di Sam, e la loro primogenita si chiamerà Elanor, il nome di un fiore elfico che cresce nei prati.

Alla luce di questi pochi accenni non meraviglia che i principali teorici del *cottage garden* furono due autori ampiamente influenzati dal movimento Arts & Crafts: William

Robinson e Gertrude Jekyll. I loro articoli sulla rivista *Country Life* e i loro manuali di giardinaggio, illustrati con esempi di cottage del Sud dell'Inghilterra, formarono una generazione di giardinieri fai-da-te. Testi come *The Wild Garden* (1870), *The English Flower Garden* (1883), *Wood and Garden* (1899) accompagnarono la mutazione del gusto estetico in questo ambito fino agli anni Venti del Novecento.

Nel 1910, Frances H. Burnett consacrò l'ideale del giardinaggio come attività pedagogico-formativa nel suo celeberrimo romanzo *Il giardino segreto* (*The Secret Garden*). La protagonista è una ragazzina inglese figlia di un ufficiale coloniale, cresciuta in India, riverita dalla servitù e viziaticissima. Il coprotagonista è un bambino che per motivi di salute vive recluso nella sua stanza in una grande villa dello Yorkshire, senza mai uscire all'aria aperta. Entrambi troveranno la propria salvezza grazie alla coltivazione dei fiori e delle piante in un giardino abbandonato da anni. Tale attività viene incoraggiata e aiutata da due esponenti delle classi povere: un ragazzino che trascorre le sue giornate nella brughiera a contatto con piante e animali, e un vecchio giardiniere, custode del segreto del giardino. Alla fine della storia, il protagonista maschile verrà incoraggiato a compiere il tipico gesto regale di piantare un virgulto d'albero. Lo stesso gesto che compirà Aragorn dopo essere divenuto re.¹⁸⁹

Pochi anni dopo la pubblicazione del romanzo di F.H. Burnett, i soldati inglesi nelle trincee delle Fiandre si accanivano a progettare giardini e a delimitarli con «siepi di filo spinato»¹⁹⁰ per mantenere l'illusione del legame con ciò che vive e che cresce. Un modo di resistere alla morte che li circondava, e di non farsi soverchiare dall'Ombra. Del resto, come si racconta nel *Signore degli Anelli*, perfino nell'aridità di Mordor l'acqua può portare un barlume di vita, consentendo alle piante più tenaci di resistere: la natura riesce sempre a trovare un pertugio in cui insinuarsi.¹⁹¹

5. Oltre la siepe

L'inizio del viaggio degli Hobbit nel *Signore degli Anelli* consiste nell'attraversamento della Contea. I protagonisti si trovano già alle prese con il pericolo rappresentato dai Cavalieri Neri, ma con il grosso vantaggio di muoversi in un territorio conosciuto, fatto di campi coltivati, case, viottoli e sentieri, dove sono facilitati i percorsi alternativi, le scorciatoie e le fughe. Nella prima parte dell'avventura degli Hobbit riecheggiano quelle di tanti ragazzi che popolano la letteratura inglese nota a Tolkien fin da bambino. Per lo più si trattava di fratelli e sorelle che vivevano impresse - a volte anche rischiose - in amene località rurali. I pilastri di questo *topos* letterario erano i racconti di Kenneth Grahame precedenti a *Il vento nei salici*, vale a dire *L'età d'oro* (*The Golden Age*, 1895) e *Giorni di sogno* (*Dream Days*, 1898); e i romanzi di Edith Nesbit, in particolare la trilogia di *The Treasure Seekers* (1899-1904) e *I bambini della ferrovia* (*The Railway Children*, 1906).

Nel 1930, Arthur Ransome aveva rilanciato questo tipo di racconto con la serie *Swallows and Amazons*, ambientata nel Lake District. Come abbiamo visto, Ransome diventò poi uno dei primi estimatori di Tolkien.

Tutto cambia quando si giunge al confine del mondo conosciuto e si deve valicare la siepe che delimita la Contea/giardino: «Dopo aver cavalcato lenti e silenziosi per circa un'ora, videro improvvisamente ergersi la Siepe. Era alta, imponente e intessuta di ragnatele argentea».¹⁹²

Dall'altra parte, in quel grande "fuori" si estende la natura indomita, antica, primordiale, puntellata dalle rovine di antichi regni che le hanno ceduto il terreno. Anche questo tipo di paesaggio è debitore dell'immaginario pittorico romantico inglese nelle sue espressioni più alte - ancora una volta quelle di Turner e di Constable, con le loro torri e chiese diroccate, ricoperte di rampicanti - e deve molto alle pagine di Ruskin sul fascino delle rovine e sulla loro conservazione. Ma soprattutto, oltre il giardino, c'è la Foresta, luogo della natura selvaggia per antonomasia.

Già gli animaletti protagonisti de *Il vento nei salici* si erano ritrovati ad attraversare il Bosco Selvaggio:

[Talpa] si inoltrò nel bosco, dove la luce era più scarsa; gli alberi si facevano via via più fitti e sui due lati del sentiero si spalancavano tane simili a bocche ghignanti. Tutto era silenzioso, adesso, con la luce che svaniva come una marea calante.¹⁹³

E ancora:

Sostando lì, e voltandosi indietro, [Talpa e Topo d'acqua] videro il Bosco Selvaggio in tutta la sua estensione: denso, minaccioso, tetramente racchiuso nel vasto orizzonte bianco.¹⁹⁴

Bilbo e i Nani percepiscono la stessa potenziale minaccia, osservando l'ingresso di Bosco Atro come fosse l'ingresso della foresta dantesca, e infine imboccandolo, per andare incontro ai pericoli che si celano tra le fronde:

L'avvio del sentiero era una specie di arcata che portava a una tetra galleria fatta da due grandi alberi che convergevano, ormai troppo vecchi e strangolati dall'edera e ricoperti di licheni, per poter reggere più di poche foglie annerite. Il sentiero era stretto e serpeggiava in mezzo ai tronchi. Ben presto la luce all'ingresso fu come un piccolo foro luminoso molto lontano, e il silenzio era così profondo che i loro passi sembravano risuonare sordi sul terreno e tutti gli alberi piegarsi sopra di loro per ascoltare.¹⁹⁵

Ecco invece cosa fanno Frodo, Sam, Merry e Pipino della Vecchia Foresta, un altro luogo in cui correranno rischi mortali:

Ma la Foresta è strana: tutto in lei è molto più vivo, più conscio di ciò che succede intorno, direi quasi che capisce molto di più che non le cose della Contea. E gli alberi non amano gli estranei: ti osservano e ti scrutano. [...] Pare che effettivamente gli alberi si muovano, e possano circondare gli estranei e incastrarli; vero è che molto tempo fa attaccarono la Siepe: avanzarono e le si piantarono proprio vicino, curvandosi dall'altra parte. Ma gli Hobbit vennero, tagliarono centinaia di alberi, facendone un gran falò in mezzo alla Foresta; poi bruciarono tutto il terreno compreso una lunga fascia a est della Siepe. Dopo questa sconfitta gli alberi rinunciarono ad attaccare, ma divennero nemici dichiarati.¹⁹⁶

Il Vecchio Uomo Salice tratta, infatti, i quattro Hobbit come nemici e cerca di ucciderli. Proprio come gli Ent e gli Ucorni (*Huorns*) distruggeranno gli Orchi di Saruman. Anche Barbalbero, comparso per la prima volta, abbranca Merry e Pipino e rischia di scambiarli per due giovani Orchi.

Nella letteratura inglese fioccano gli esempi di alberi che pensano e agiscono, molto spesso contro gli esseri umani. Quasi mai sono figure rassicuranti, e più spesso rappresentano delle minacce. Nel romanzo *Le fate dell'ombra* (*Phantastes*, 1858) di George MacDonald¹⁹⁷ compare il terribile Frassino ghermitore, dal quale il protagonista impara a tenersi alla larga.

Nel romanzo *Nel bosco* (*The Woodlanders*, 1887) di Thomas Hardy, uno dei personaggi è terrorizzato da un albero che si staglia davanti alla sua finestra:

La sua ombra pare ossessionarlo come quella di uno spirito maligno. Dice che hanno esattamente la stessa età e che l'albero ragiona come un uomo e che è spuntato dalla terra il giorno che egli è nato, per dominarlo e tenerlo come suo schiavo.¹⁹⁸

Anche in uno dei racconti di James M. Barrie, "Peter Pan nei giardini di Kensington" (1906), accade che dopo l'orario di chiusura dei cancelli il parco si popoli di alberi deambulanti.

Tolkien, però, attribuisce la creazione dei suoi Ent a una frustrazione giovanile, che sarebbe nata leggendo la scena del *Macbeth* in cui i soldati si mimetizzano con delle frasche e la foresta di Birnam sembra prendere vita:

Il loro ruolo nel racconto è dovuto, penso, alla mia amara delusione e al disgusto provato a scuola di fronte all'uso scadente che Shakespeare fece dell'arrivo del Grande bosco di Birnam sull'alta collina di Dunsinane: desideravo creare una scena in cui gli alberi potessero davvero marciare e andare alla guerra.¹⁹⁹

Tuttavia, se è stato Shakespeare a ispirare l'ultima marcia degli Ent, è probabile che l'idea degli Ent come "pastori

d'alberi" e la stessa connessione al *Macbeth* sia stata indotta o comunque filtrata da una lettura obbligata per un ragazzino della generazione di Tolkien, vale a dire il già citato romanzo di Edith Nesbit *I bambini della ferrovia*, pubblicato nel 1906. C'è un passo in cui i piccoli protagonisti, dal terrapieno della ferrovia, assistono a una scena apparentemente surreale, che poi si rivelerà essere semplicemente causata da una frana:

«Guardate!» urlò Peter, all'improvviso, «l'albero laggiù!».
[...] Mentre Peter lo indicava, l'albero si mosse, ma non come fanno gli alberi quando il vento soffia tra i loro rami, bensì tutto insieme, come se fosse stato una creatura vivente e stesse camminando lungo la trincea.
«Si sta muovendo!» urlò Bobbie. «Oh, guardate! Anche gli altri. Come gli alberi del *Macbeth*».
«Dev'essere una magia» disse Phyllis, senza fiato. «Ho sempre saputo che questa ferrovia era incantata».
Sembrava davvero una magia, perché tutti gli alberi nel raggio di venti metri circa sulla sponda opposta sembravano avanzare lenti verso i binari, mentre l'albero dalle foglie grigie rimaneva dietro, simile a un vecchio pastore a guardia di un gregge di pecore verdi.²⁰⁰

Resta il fatto che se la natura selvaggia inizia là dove finiscono il giardinaggio e l'agricoltura, ciò significa che l'antropizzazione del territorio è avvenuta soprattutto a discapito delle foreste. Da questo punto di vista Barbalbero è più simile al Vecchio Uomo Salice di quanto si possa essere portati a pensare. Lo fa notare Verlyn Flieger in un suo bellissimo saggio:²⁰¹ Barbalbero ci viene presentato come più simpatico perché lotta contro il malvagio Saruman, mentre il Vecchio Uomo Salice è più inquietante perché attenta alla vita dei bonari Hobbit; tuttavia entrambi agiscono mossi dallo stesso spirito di vendetta contro gli abbattitori d'alberi. Nel caso della foresta di Fangorn sono gli Orchi di Isengard; nel caso della Vecchia Foresta sono gli Hobbit della Contea, i quali hanno condotto una vera e propria guerra contro gli alberi che attaccavano la Siepe, con tanto di rappresaglia e punizione esemplare (un grande falò in mezzo alla Foresta).

Il punto, nella narrativa di Tolkien, è che molto spesso laddove il lettore pigro può essere portato a vedere ordine,

armonia e pace, si nasconde invece il conflitto, magari implicito, magari annidato tra le pieghe della storia, o meglio, del paesaggio.

In definitiva, nemmeno nella bucolica Contea è possibile sfuggire alla contraddizione tra civiltà e natura. Pur non essendo industrializzatori, gli Hobbit restano comunque agricoltori, boscaioli, costruttori di case, barche e mobili in legno. Vivono dunque in un fragile equilibrio che mantiene il conflitto sottotraccia, ma non lo risolve. Ancora una volta questo conferma quanto gli Hobbit siano figure liminari e moderne, capaci di rallentare la trasformazione e forse condurla in una direzione meno alienante di quella storicamente data, ma non di eluderla.

In altre parole, si può dire che gli Hobbit sono un *frattempo*; una contraddizione tra progresso e sviluppo; ovvero un *anacronismo moderno*, laddove l'accento non sta né sul primo né sul secondo termine, ma su entrambi.

6. Notizie da nessun dove

I grandi romanzieri dell'Ottocento inglese hanno saputo raccontare il lato oscuro dell'Inghilterra rurale. Da Jane Austen a George Eliot, dalle sorelle Brontë a Thomas Hardy, solo per citarne alcuni, hanno narrato le ipocrisie, l'immobilità sociale, il classismo, il pregiudizio e la bigotteria che condizionano la vita degli abitanti della meravigliosa campagna inglese, e che nei loro romanzi producono tragedie personali e familiari.

In un certo senso Tolkien potrebbe essere annoverato tra gli epigoni di quel filone. E non solo perché, come abbiamo visto, ci ricorda che l'idillico paesaggio della Contea è il risultato di una guerra cruenta contro gli alberi, ovvero dello scontro tra umanità e natura, ma anche perché si guarda bene dal dipingere la società degli Hobbit come un luogo ideale. Oltre ai tanti pregi, ce ne mostra, infatti, anche gli aspetti negativi: una

certa ristrettezza di vedute, la diffidenza per l'altro, il conformismo, la sprovvedutezza.

Queste caratteristiche sono ben evidenziate nell'attrito tra Bilbo Baggins e i suoi vicini di casa, i suoi parenti, nella perdita della rispettabilità borghese che Bilbo subisce in cambio dell'esperienza acquisita nei suoi viaggi e della crescita personale. Lo stesso si può dire di Frodo, il cui sacrificio non viene riconosciuto e il quale termina i suoi giorni nella Contea sostanzialmente emarginato e dimenticato, eccetto che dagli amici fraterni.

Tolkien non lesina nel mostrare l'intrinseca fragilità di un modello sociale che resta in piedi solo fin quando è separato dal resto del mondo. Nel momento in cui incontra una minaccia, rischia facilmente di soccombere. All'inizio del *Signore degli Anelli* i Cavalieri Neri penetrano nella Contea senza difficoltà e fanno più o meno quel che vogliono. Nella parte finale del romanzo, la strategia di Saruman per prendere il controllo della Contea - un misto di accumulazione capitalistica, accaparramento di beni primari, utilizzo di manovalanza mercenaria e circonvenzione della stolidezza popolare - viene messa in atto con estrema facilità, sfruttando l'opportunismo e l'avidità di non pochi abitanti.

Non è un caso che siano gli Hobbit sprovvincializzati - quelli che sono stati presi dalla «follia del vagabondare»,²⁰² sono partiti per affrontare e conoscere il mondo e si sono guadagnati i galloni sul campo - a liberare la Contea dai suoi usurpatori. Ed è significativo che l'editto di re Elessar, dopo la Guerra dell'Anello, proibisca a qualunque uomo (incluso se stesso) di entrare nella Contea senza essere invitato, sancendo così la necessità di preservare la società degli Hobbit sotto una campana di vetro. È chiaro che questa, come ogni legge terrena, non potrà sopravvivere al divenire della storia. Su tutto valgano le parole del saggio elfo Gildor a Frodo, al principio del suo viaggio:

«Ma la Contea non appartiene solo a voi» disse Gildor. «Altri l'hanno abitata prima degli Hobbit, e altri l'abiteranno quando non ci sarete più. Il mondo si estende tutt'intorno a voi: potete rinchiudervi in un recinto, ma non potete impedire per sempre al mondo di penetrarvi». ²⁰³

In definitiva, non ha molto senso considerare la Contea come un'utopia sociale o ecologica. Andrebbe considerato come un luogo molto più prossimo al nostro mondo di quanto possa sembrare. La scelta di Tolkien in favore della visuale e del protagonismo hobbit ha una ragione diversa dall'esaltazione di un qualsiasi modello o nostalgia del bel tempo andato. Aver preso questi piccoli uomini di campagna, bonari e al tempo stesso coriacei, e averli messi sotto stress, cioè a confronto con imprese letteralmente più grandi di loro, in territori ostili, consente a Tolkien di far emergere i difetti e le qualità degli individui comuni moderni; di coloro che si percepiscono ai margini dei grandi eventi e possono trovarsi invece a fare la differenza. Alcuni riescono ad affrancarsi dalla pigrizia paesana e dal bigottismo, compiendo scelte anche molto importanti, altri invece restano prigionieri di una mentalità ristretta e di un cortissimo orizzonte. ²⁰⁴

É Tolkien stesso a fornirci una chiave di lettura forte per i suoi Hobbit:

Gli Hobbit, naturalmente, sono una branca della razza umana (non degli Elfi o dei Nani) - per cui le due varietà, Hobbit e Uomini, possono vivere pacificamente insieme (come a Brea) e sono chiamati Gente Grande e Gente Piccola. Sono completamente privi di poteri sovrumani, ma sono rappresentati come più vicini alla natura (alla terra e alle altre cose viventi, piante e animali), e straordinariamente, dal punto di vista umano, privi di ambizione o di brama di ricchezza. Sono stati rappresentati come piccoli (alti poco più della metà della normale statura umana, ma man mano che gli anni passano si rimpiccioliscono) in parte per sottolineare la piccineria del provinciale terra terra, benché senza la meschinità o la crudeltà di Swift, ma soprattutto per far risaltare, in creature di così piccola forza fisica, l'eroismo sorprendente e inaspettato che ogni uomo dimostra quando messo alle strette. ²⁰⁵

L'originale inglese del finale di questa riflessione è ancora più esplicito nel riferimento all'eroismo degli «*ordinary men "at a pinch"*»; una qualità che non è prerogativa di pochi eletti, ma

qualcosa che riguarda appunto gli uomini ordinari quando si trovano in situazioni estreme. Una concezione decisamente moderna e perfino democratica dell'eroismo.

6. Hobbit ed ethos Il perfetto gentilhobbit

Ma egli sapeva tuttavia che questa cronaca non poteva essere la cronaca della vittoria definitiva; non poteva essere che la testimonianza di quello che si era dovuto compiere e che, certamente, avrebbero dovuto ancora compiere, contro il terrore e la sua instancabile arma, nonostante i loro strazi personali, tutti gli uomini che non potendo essere santi e rifiutandosi di ammettere i flagelli, si sforzano di essere dei medici.

Albert Camus, *La peste* (1947)

1. La via del Drago

Oltre la tana, il giardino e la foresta, gli Hobbit giungono all'incontro con altri popoli e altre culture; vale a dire con altri modelli sociali e altre concezioni etiche. È proprio l'attrito con l'altro a mettere alla prova i valori e soprattutto il carattere degli Hobbit, in un certo senso definendoli per contrasto. Questo capitolo, dunque, proverà a passare in rassegna le varie razze che gli Hobbit incontrano, come se rappresentassero altrettanti approcci etico-comportamentali, e a metterle a confronto con loro.

Volendo seguire uno schema cronologico, il primo incontro è quello di Bilbo con i Nani. I Nani sono un popolo di minatori, architetti, orafi e artigiani metallurgici, che nutre una grande passione per le pietre preziose. Sono duri combattenti, se la

posta in gioco è la propria libertà oppure l'oro. Sono in grado di scatenare guerre per i gioielli, come quella che muovono contro gli Elfi per il possesso della collana Nauglamír, prodotta dai Nani, ma in cui è incastonato un Silmaril, una gemma elfica.²⁰⁶ Come e più degli Hobbit vivono sottoterra, ma la differenza sostanziale è che mentre gli Hobbit apprezzano ciò che dalla terra cresce, i Nani preferiscono quello che ci sta sotto: i minerali, gli spazi nascosti e ben difendibili, i cunicoli.

I Nani non sono eroi, bensì una razza calcolatrice con un gran concetto del valore del denaro; ce ne sono di scaltri, infidi e sleali; altri invece sono tipi abbastanza ammodo, come Thorin e compagnia, purché non vi aspettiate troppo da loro.²⁰⁷

In sostanza, i Nani sono suscettibili alla «malattia dei draghi», ovvero l'avidità. Il destino paradossale di Thorin Scudodiquercia ne *Lo Hobbit* è quello di sostituire il drago Smaug nella custodia del tesoro, che non vorrebbe dividere con nessuno. Bilbo, al contrario, non solo si accontenta di poco, ma finirà per trasformare gran parte dell'oro e dell'argento con cui torna dalla sua avventura in regali per i suoi nipotini.

Il riscatto di Thorin avviene solo alla battaglia dei Cinque Eserciti, quando, invece di attendere l'esito al sicuro, conduce una sortita disperata contro i Goblin e rimane ferito a morte. Ma è il tentativo di recuperare una situazione ormai precipitata, dopo che la via del Drago è stata percorsa interamente. Fino a quel momento il coraggio dei Nani ha sempre avuto bisogno di un motivo concreto per manifestarsi, senza il quale sono rimasti titubanti e restii all'azione.

Bilbo, invece, compie l'atto più coraggioso della sua vita - ci viene detto dal narratore - quando avanza da solo nel tunnel dentro la Montagna, sentendo il russare di Smaug laggiù in fondo. La stessa attitudine dimostra Sam quando deve andare a salvare Frodo in cima alla torre di Cirith Ungol. Il coraggio degli Hobbit non implica lo sprezzo della paura, bensì l'andare avanti *nonostante* la paura. E accettare le conseguenze.

Il gesto più paradossale lo compie ancora Bilbo, quando decide di giocare l'avidità di Thorin contro Thorin stesso, per salvarlo dalla *draghitudine* che l'ha contagiato. Bilbo, infatti, consegna nottetempo l'Arkengemma agli Uomini e agli Elfi che assediano i Nani nella Montagna, per offrire loro un'arma contrattuale con cui forzare Thorin a una trattativa di pace.²⁰⁸ Questo gesto non avrebbe in sé un grande significato etico se, a fronte dell'offerta di restare nell'accampamento degli assediati, non fosse coronato invece dal ritorno di Bilbo tra le file degli assediati e, successivamente, dalla confessione della propria responsabilità. Bilbo compie una sorta di tradimento onesto: tradisce i suoi compagni di viaggio, arrogandosi la responsabilità di agire da solo per il bene collettivo (cioè per uscire dal vicolo cieco in cui si sono ficcati), ma accettandone tutte le conseguenze (e venendo perdonato soltanto alla fine).

Nonostante tutto questo, bisogna dire che nel *Signore degli Anelli* il personaggio di Gimli fa tutto ciò che da un nano non ci si aspetterebbe: stringe fraterna amicizia con un elfo e si rende devoto a una dama elfica, combatte disinteressatamente, non viene mai meno al proprio impegno, non si fa tentare dall'Anello. Questo dimostra che non esiste una regola aurea e che tra i Nani ci sono differenze ed eccezioni, ovvero che – com'è detto nell'Appendice F del *Signore degli Anelli* – i Nani «non sono di natura malvagia».²⁰⁹ Ma del resto, come si è visto, ciò era emerso già nel finale de *Lo Hobbit*, con il riscatto e il pentimento di Thorin.

2. La via di Valinor

Il secondo popolo in cui gli Hobbit si imbattono, e per il quale alcuni di loro provano un'ammirazione irresistibile, è quello degli Elfi. Le società elfiche hanno la caratteristica di essere molto più integrate nella natura di quanto lo sia quella degli Hobbit, e di riservare al genere femminile un ruolo preminente.

La differenza maggiore, tuttavia, è che negli Elfi il libero arbitrio è limitato *ab origine*, rispetto ai più volubili (ma più liberi) Uomini mortali e agli Hobbit. Quella degli Elfi immortali è la via di Valinor, dato che il loro legame con la Terra di Mezzo è sempre più intriso di malinconia, con il passare delle ere, e la loro mente si volge sempre più spesso a Occidente, verso la terra beata dei Valar a cui sono destinati a fare ritorno. Gli ultimi di loro lasceranno la Terra di Mezzo alla fine della Terza Era.

Anche gli Elfi sono artigiani abilissimi, ma, a differenza dei Nani, ciò che li motiva non è il desiderio di accumulare ricchezze, bensì di incastonare e preservare la bellezza del mondo così com'è, o piuttosto com'era in origine.

Risalendo indietro nel tempo, all'origine della guerra dei Silmaril troviamo il desiderio dell'artigiano elfico Fëanor di conservare in modo imperituro la luce dei due Alberi di Valinor. E quando riesce a realizzare i gioielli che contengono e conservano tale luce, da quel momento il suo cuore è «legato a filo doppio a quelle cose da lui stesso prodotte», che in seguito inizierà ad amare «di un avido amore».²¹⁰ Per seminare discordia tra Valar ed Elfi, il malvagio Melkor potrà fare leva proprio su questo amore insano per i gioielli, con conseguenze apocalittiche.

Lo stesso effetto, del resto, avrà uno dei Silmaril sul re elfico Thingol, nella Terra di Mezzo, al tempo del già citato conflitto per la Collana dei Nani. E non bisogna dimenticare che saranno proprio gli artigiani elfici, guidati dal fabbro Celebrimbor, a farsi blandire da Sauron e a forgiare gli Anelli del Potere, consentendo così a quest'ultimo di tornare in auge.

La loro debolezza è dunque l'amore smisurato per la bellezza e la sua conservazione. Non conoscendo il deperimento del tempo, gli Elfi amano ciò che non passa, ciò che resta immutato. «Imbalsamatori» li definisce Tolkien in una celebre lettera, dove li accusa di volere godere di tutti i privilegi di una «casta superiore» restando nella Terra di Mezzo e al contempo crogiolandosi nella nostalgia di Valinor.²¹¹

Gli Elfi, infatti, non sono estranei a un certo razzismo, o senso di superiorità, rispetto agli altri popoli della Terra di Mezzo. Lo dimostra ancora Thingol nei confronti degli Uomini, che giudica degli insolenti *parvenues*,²¹² e anche dei Nani, che definisce una razza deforme.²¹³

Alla fine della Terza Era, il viaggio di Frodo e dei suoi compagni tocca due degli ultimi insediamenti elfici: Gran Burrone e Lothlórien. Si tratta in entrambi i casi di luoghi ormai distanti dal mondo in cui si conserva il ricordo di ere lontane e di una saggezza e un potere destinati a scomparire; luoghi in cui i protagonisti sono tentati di rimanere, dimentichi delle sofferenze e delle necessità della loro missione. Tutto l'aiuto che riceveranno dagli Elfi, per quanto fondamentale, è però indiretto. Il destino dei Primogeniti è quello di tornare all'origine. Il loro distacco di immortali impedisce dunque loro di impegnarsi ancora contro Sauron, cioè di fare fino in fondo i conti con il male storico.

In definitiva la via di Valinor porta lontano dal mondo e dalla storia. Viceversa il sentiero che imboccano gli Hobbit, piccoli, terricoli e così incantati dall'algida bellezza elfica, li vedrà caricarsi sulle spalle un fardello straordinario e lasciare tutto ciò che hanno per andare incontro all'ignoto, giocando la loro parte nella grande lotta contro il Male.

3. La via di Mordor

L'immagine speculare e contraria a quella degli Elfi la offrono gli Orchi, i quali altro non sono che una razza nata per corruzione degli Elfi stessi. Gli Orchi sono schiavi, di Melkor prima, di Sauron poi. Sauron è un Maia, un angelo incarnato e successivamente corrotto, che si considera superiore a chiunque nella Terra di Mezzo (l'unico nemico che riconosce come suo pari è Gandalf, giacché è un Maia a sua volta). Quando gli Orchi riescono a sottrarsi al suo controllo panottico, si mettono a litigare, a contendersi la preda e il bottino

all'ultimo sangue. La via di Mordor nega lo spazio dell'etica, cioè della scelta, e stabilisce l'alternativa tra *homo homini lupus* e tirannia.

Laddove regna la schiavitù non c'è posto per il libero arbitrio, per distinguere il bene e il male, ma soltanto per il comando e l'obbedienza. L'ego ipertrofico di Sauron il Grande fagocita ogni cosa, e in questo modo assolve i servi dalla necessità di scegliere. La via di Mordor è la via di Norimberga e della frase che incombe come un macigno su tutto il XX secolo: «Ho obbedito agli ordini».

Man mano che procedono nel loro viaggio, gli Hobbit dovranno ripetutamente prendere decisioni e scegliere la via che ritengono giusta rispetto a quella che appare più semplice o più conforme alla loro natura tranquilla. Avranno al loro fianco compagni di viaggio e consiglieri più o meno saggi, ma nessuno di questi sceglierà mai al posto loro. In certi frangenti si troveranno del tutto soli, come capita ad esempio a Sam, all'ingresso di Mordor, quando deve prendere la decisione di farsi carico dell'Anello e proseguire in solitaria il viaggio verso la sua distruzione. Una decisione che però è assediata dai dubbi. Sam si chiede se non dovrebbe piuttosto morire difendendo il corpo del suo padrone dall'oltraggio degli Orchi (ciò che prescriverebbe l'antica legge dei guerrieri germanici), e con amara ironia si chiede «se mai una canzone menzionerà questa vicenda: *Come Samwise cadde nell'Alto Valico, ergendo intorno al suo padrone un muro di corpi*. No, niente canti. Certamente niente canti, poiché l'Anello verrà scoperto».²¹⁴

La morte onorevole non produrrebbe canzoni di gloria, dato che la vittoria di Sauron le impedirebbe. Come vedremo nel prossimo paragrafo, questa considerazione differenzia Sam da altri nobili eroi che combattono strenuamente contro l'Oscuro Signore. Ciò nonostante Sam si convincerà di non potere abbandonare Frodo agli Orchi in nome di un interesse superiore, per quanto buono esso sia:

Io non posso farci nulla: il mio posto è accanto al signor Frodo. È necessario che lo capiscano... Elrond, il Consiglio e tutti i grandi Signori e

le Dame, con tutta la loro saggezza. I loro piani sono finiti male. Non posso essere io il Portatore dell'Anello, senza il signor Frodo.²¹⁵

In realtà Sam scoprirà presto che Frodo non è morto, e capirà che la sua indecisione era dovuta alla pressione del proprio inconscio, che gli suggeriva la cosa giusta: «Idiota, non è morto, e il tuo animo te lo diceva. Non fidarti della tua testa, Samwise, non è la tua parte migliore. Il guaio con te è che non hai mai veramente sperato».²¹⁶

C'è dunque qualcosa che «i grandi Signori e le Dame» dovranno capire: per i piccoli Hobbit non c'è salvezza collettiva che possa essere ottenuta a qualsiasi costo. Ciò che lo Hobbit non può sapere è che almeno uno di quei Signori, vale a dire Aragorn, ha già compiuto una scelta analoga alla sua, quando ha deciso di lasciare lui e Frodo al loro destino per cercare invece di salvare Merry e Pipino e sottrarli alla tortura e alla morte cui sarebbero stati sottoposti dagli Orchi.²¹⁷ Le scelte etiche del piccolo giardiniere divenuto Portatore dell'Anello rispecchiano quelle del cavaliere regale e segnano il cammino di entrambi, lontano da quello di Mordor.

Non è così invece per Frodo, che viene definitivamente sopraffatto dal potere dell'Anello sull'orlo dell'abisso di Sannath Naur. Nel momento in cui decide di tenere per sé l'Anello, Frodo pronuncia la fatidica frase: «...ora non scelgo di fare ciò per cui sono venuto».²¹⁸ Le sue parole ci dicono chiaramente che una volta passata la linea dell'Ombra, la sua non è la scelta di fare il contrario di ciò a cui si era votato, bensì una non-scelta. Nell'universo tolkieniano il male non si presenta come affermazione, ma come sottrazione all'esercizio del libero arbitrio.

4. La via del guerriero

I regni degli Uomini con i quali gli Hobbit entrano in contatto sono società patriarcali rette da aristocrazie guerriere.

Ne *Lo Hobbit*, il personaggio del capitano Bard, discendente d'antica e nobile stirpe, si contrappone simbolicamente al governatore della città di Esgaroth, che ha invece le caratteristiche del politico opportunista.

Nel *Signore degli Anelli*, la società di Rohan ricorda quella sassone alto medievale, mentre Gondor è piuttosto ispirato ai regni europei del Basso Medioevo.

In questo secondo romanzo ciò che accomuna i più nobili guerrieri è lo spirito eroico nordico. Boromir, Théoden ed Éomer, in particolare, sono campioni che potrebbero figurare in un poema medievale anglosassone. Sono inoltre membri di una élite guerriera che risponde a determinati valori.

Tali valori, come Tolkien mette in luce anche nei suoi studi accademici, possono trasformarsi in armi a doppio taglio.

Quando Boromir, il campione indiscusso di Gondor, si lascia tentare dall'Anello e cerca di strapparlo a Frodo, lo fa obnubilato dall'orgoglio e da un sogno di gloria personale che nasce da una determinata ideologia eroica:

I temerari, gli spietati, sono costoro gli unici che potranno vincere. Che cosa non farebbe un guerriero in un'ora come questa, un grande capo? Che cosa non sarebbe capace di fare Aragorn? Oppure, se egli rifiuta, perché non Boromir? L'Anello mi conferirebbe il potere del Comando. Come caccerei via i nemici da Mordor! E allora tutti gli uomini si raggrupperebbero intorno alla mia bandiera!²¹⁹

L'alternativa, per lui, è quella di trovare «sul campo una morte intrepida».²²⁰

Anche per re Théoden - epitome dell'antico sovrano germanico - trovare una morte gloriosa in battaglia e diventare il protagonista di un poema sarebbe un finale invidiabile. Così, infatti, si esprime al Fosso di Helm, al momento di lanciarsi nell'ultima disperata sortita: «Forse riusciremo ad aprirci un varco, o a morire di una morte degna di un poema... se sopravvivrà qualcuno per cantare le nostre gesta».²²¹

Il destino di Théoden si compirà in un'altra battaglia, ma sarà comunque corrispondente al suo ideale e ciò gli consentirà di raggiungere i suoi antenati senza vergogna.

La stessa idea condivide colui che sarà il suo successore sul trono di Rohan, vale a dire Éomer. Alla battaglia dei campi del Pelennor, dopo essersi lanciato con i suoi cavalieri nella folle carica arenatasi contro i colossali Olifanti, Éomer pensa «di ergere un grande muro di scudi e di resistere in piedi, lottando fino alla fine, e compiere gesta che i menestrelli avrebbero cantato per molti anni, se alcuno fosse rimasto vivo in Occidente per ricordare l'ultimo re del Mark». ²²² Lui stesso canta alcune strofe di una canzone ridendo, «perché il desiderio di combattere si era nuovamente impadronito di lui, ed egli era illeso, ed era giovane, ed era re: sovrano di un popolo spietato. E mentre rideva, nella disperazione mirò ancora le navi nere e alzò la spada in segno di sfida». ²²³

Cosa c'entrano gli Hobbit con questa visione del coraggio e dell'eroismo?

Poco o niente. Quando Merry e Pipino incontrano re Théoden per la prima volta, si mettono a parlargli di erba-pipa e lo definiscono «un vecchio assai simpatico e cortese». ²²⁴ L'espressione originale inglese è quanto di più tipicamente britannico e borghese si possa immaginare: «*A fine old fellow. Very polite*».

Ciò nonostante, entrambi gli Hobbit finiranno per mettere le loro spade al servizio di nobili signori, impressionati dalla maestà di questi e desiderosi di fare la propria parte nella guerra imminente. Merry diventerà scudiero dello stesso Théoden, e Pipino diventerà vassallo di Denethor, il sovrintendente di Gondor. Il loro slancio verrà però frustrato e, paradossalmente, i due Hobbit dimostreranno il proprio coraggio venendo meno all'obbedienza ai loro signori.

A conti fatti il ruolo di Merry e Pipino, rispettivamente presso Rohan e presso Gondor, è quello dei ribelli. Merry si rifiuta di essere lasciato indietro dall'armata di Théoden, e si allea segretamente con Éowyn nella sua rivolta di genere

contro le regole del patriarcato guerriero. Pipino è quello che insieme alla sentinella Beregond manda all'aria il folle piano di Denethor. Merry salva la vita a Éowyn e la aiuta a uccidere il capo dei Nazgûl; Pipino salva quella di Faramir. Senza dimenticare che già prima i due Hobbit avevano contribuito a mutare la posizione degli Ent sulla guerra in corso, quindi a portare la rovina su Saruman. Grazie alla loro diversità e insubordinazione, grazie al loro anacronismo e al loro essere fuori luogo, gli Hobbit risultano determinanti. E questo vale più di ogni altro per Frodo, Sam e Gollum (non bisogna dimenticare che anche quest'ultimo in origine è uno Hobbit), con una buona spinta della provvidenza.

Anche gli Hobbit condividono il desiderio di essere inseriti in un poema o in una canzone, senonché il loro movente è del tutto diverso. Quando Sam fantastica di diventare insieme a Frodo il personaggio di una storia, lo fa spinto dalla curiosità di sapere come sarà il racconto e non gli importa nulla di essere celebrato nella canzone. S'immagina di essere a Gran Burrone per sentirla e la sua preoccupazione è come proseguirà il racconto dopo che loro avranno passato le consegne (vedi capitolo 7). Gli Hobbit hanno la passione delle storie e sanno perfettamente che esse non finiscono con la morte dell'eroe, ma proseguono senza fine. Inoltre, alla prova dei fatti tendono a non credere alla gloria della morte sul campo celebrata nelle canzoni, come si ritrova a considerare Bilbo nel mezzo della battaglia dei Cinque Eserciti: «Ho udito canti di molte battaglie, e ne ho sempre dedotto che anche la sconfitta possa essere gloriosa. Invece ha tutta l'aria di essere spiacevole, per non dire angosciosa. Vorrei proprio lasciarmela alle spalle».²²⁵

Esistono poi particolari guerrieri con cui gli Hobbit riescono a entrare maggiormente in sintonia, vale a dire Grampasso/Aragorn e Faramir. Non è certo un caso.

Pur essendo un uomo della più nobile e antica stirpe, Aragorn non è sovradeterminato da un'ideologia guerriera né dal desiderio del comando; ha conosciuto il fallimento proprio nel ruolo di guida della Compagnia. Per questo, sembra dirci il

racconto, può essere un buon re. Ad Aragorn capita d'essere assalito dai dubbi, e sappiamo che ha trascorso lunghi anni a prepararsi per il compito che lo attende, agendo in incognito là dove c'era bisogno della sua spada contro Sauron. La sua umiltà e pazienza sono la chiave della sua saggezza. Perfino quando, dopo la battaglia dei campi del Pelennor, finalmente si mette alla guida dell'esercito dell'Ovest, rifiuta comunque di esercitare un'autorità vincolante: «Continuerò sul sentiero intrapreso. [...] Tuttavia non pretendo ancora di comandare nessuno: che gli altri scelgano come meglio credono». ²²⁶

Non è in nome del re o del capo che gli ultimi difensori d'Occidente andranno a combattere l'ultima battaglia disperata contro Sauron. La loro sarà la libera scelta di chi ritiene giusto tentare tutto il possibile per salvare il mondo dalla tirannide e dalla distruzione.

Faramir è un guerriero ancora più umile. Non solo perché è un figlio cadetto, orfano di madre, schiacciato tra la personalità di un padre «severo» e «orgoglioso» e quella di un fratello «autoritario», ²²⁷ ma anche perché non condivide la cultura guerriera che domina la società degli Uomini. Proprio a Frodo e a Sam manifesta alcuni dubbi e critiche implicite, che consentono a Tolkien di introdurre una distinzione ed esprimere «alcune riflessioni molto valide sulla gloria marziale e sulla vera gloria»: ²²⁸

La guerra è indispensabile per difendere la nostra vita da un distruttore che divorerebbe ogni cosa; ma io non amo la lucente spada per la sua lama tagliente, né la freccia per la sua rapidità, né il guerriero per la gloria acquisita. Amo solo ciò che difendo: la città degli Uomini di Númenor; e desidero che la si ami per tutto ciò che custodisce di ricordi, antichità, bellezza ed eredità di saggezza. Non desidero che desti altro timore che quello reverenziale degli Uomini per la dignità di un anziano saggio. ²²⁹

La guerra è ammessa come difesa, e su questo gli Hobbit non possono che trovarsi d'accordo. Uno dei motivi per cui Bilbo, ne *Lo Hobbit*, non uccide Gollum quando potrebbe farlo con facilità, nelle gallerie sotto le Montagne Nebbiose, è che dovrebbe compiere un omicidio a sangue freddo, premeditato,

infilzando un essere che non lo sta attaccando, pur sapendo che Gollum non gli ricambiarebbe mai la cortesia.

La critica di Faramir poi diventa ancora più sottile e profonda:

Abbiamo appreso dai Rohirrim ad amare la guerra e il coraggio come cose buone in se stesse, tanto uno svago quanto uno scopo; e pur convinti che un guerriero debba possedere altre doti di intelligenza e destrezza oltre l'abilità nel maneggiare armi e uccidere, tuttavia lo consideriamo superiore agli Uomini d'altri mestieri. Sono i tempi che vogliono così. E tale era mio fratello Boromir: era un prode, e perciò era considerato il migliore Uomo a Gondor.²³⁰

Alla fine la verità sulle circostanze della morte di Boromir vengono a galla e le amare considerazioni di Faramir trovano conferma proprio nella vicenda che lo tocca più da vicino.

La brama dell'Anello per Boromir si è manifestata come tentazione di onnipotenza, che ha agito con efficacia perché si è innestata su un terreno culturalmente e psicologicamente fertile. È la stessa tentazione che poi, a Mordor, nel momento di massimo sconforto, Sam invece respingerà, rimanendo al riparo del buonsenso e dell'umiltà hobbit.²³¹

Alla luce di queste considerazioni non meraviglia che, nel poco tempo che trascorrono assieme, Faramir e gli Hobbit si capiscano vicendevolmente e il gondoriano conceda loro di proseguire la missione senza pretendere di portare l'Anello a Minas Tirith come invece aveva tentato di fare suo fratello. Né stupiscono le circostanze del ferimento di Faramir, colpito da una freccia non già mentre lancia una carica disperata contro il nemico, ma mentre cerca di mantenere ordinata la ritirata della retroguardia verso Minas Tirith.²³² Questo è il modo in cui dimostra il proprio eroismo un personaggio che Tolkien sentiva particolarmente vicino: «Se c'è un personaggio che mi può assomigliare questi è Faramir - tranne che tutti i miei personaggi hanno una qualità che a me manca (lasciamo pure che gli psicanalisti prendano nota): il coraggio».²³³

5. La via dello Hobbit

Nel *Signore degli Anelli*, Bilbo e Frodo vengono definiti “gentilhobbit”. Shippey ha condotto una dotta disamina filologica e letteraria sul significato di questo appellativo, evidentemente derivato da “gentiluomo”, definendone le componenti: benessere economico; buona inflessione nel parlare; discendenza da una famiglia socialmente riconosciuta; correttezza di comportamento nei confronti del prossimo (vedi Appendice).

È evidente come anche Merry e Pipino soddisfino le condizioni suddette. Sam, invece, no, poiché è di umile estrazione e non possiede una vasta cultura. Tuttavia, grazie all'esperienza acquisita nel viaggio e alle doti dimostrate, diventerà il proprietario di Casa Baggins, nonché sindaco di Pietraforata.

Perché se l'appartenenza sociale, la nascita e la cultura sono accidentali, esiste però una gentilezza d'animo o virtù morale che risulta essere la dote più importante e che non è garantita né dal lignaggio né dalle condizioni esterne.

Inoltre c'è qualcosa che un gentilhobbit non è tenuto a fare, e che invece Frodo, Sam, Merry e Pipino hanno imparato: combattere in prima persona per difendere ciò che si ama.

Quando tornano nella Contea i nostri Hobbit fanno come liberare la propria terra dall'usurpatore Sharkey/Saruman, nonché dall'ignavia e dalla passività che vi ristagnano. Insieme combattono perché «messi alle strette», per ottenere la pace, non per rispondere a un ideale guerriero o per trovare una bella e onorevole morte. Frodo non impugna nemmeno le armi, ed esige che la violenza sia esercitata il minimo indispensabile. Infine perdona Saruman, come già aveva perdonato Gollum, e proibisce che gli venga fatto del male. Sarà, infatti, il suo infedele servo Grima a ucciderlo.

Dai nobili e antichi guerrieri i nostri Hobbit hanno dunque ricevuto in dote qualcosa che sapranno mettere a frutto *a modo loro*. In sostanza, anche se costretti a usare la forza, cercano di non cedere alla spietatezza, all'orgoglio, alla furia omicida della

battaglia. Si accaniscono testardamente a restare umani, a essere duri senza perdere la gentilezza, o, per dirla con Gandalf, a essere «dolci come il miele e resistenti come le radici di alberi secolari». ²³⁴ Del resto, non c'è immagine più esplicita delle tre occasioni in cui rispettivamente Bilbo, Frodo e Sam si trovano il viscido Gollum in punta di spada e, provando pietà per lui, lo risparmiano.

Si potrebbe dire, con un neologismo, che i nostri protagonisti partono gentilhobbit e ritornano "gentilguerrieri".

Una volta tornati a casa si rimettono a coltivare il giardino o a scrivere e tramandare le loro storie alle generazioni future. A dispetto della tradizionale partizione tra etica guerriera ed etica agreste, o tra filosofia dell'azione e conservazione del sapere, gli Hobbit della Contea scombinano le carte: riescono a essere giardinieri, contadini, all'occorrenza combattenti, e perfino uomini di lettere, trascendendo i loro limiti iniziali e il loro marginale punto di partenza, ma al tempo stesso dimostrandosi capaci di ritornarvi in qualsiasi momento.

Che cosa spinga gli Hobbit ad agire in questo senso, a parte il dichiarato amore per la Contea, non è dato sapere.

Non sembra, infatti, che gli Hobbit abbiano una visione etica compiutamente articolata o particolarmente propensa al bene della comunità. Davanti alla domanda di Frodo sul perché sia stato scelto proprio lui per portare un fardello così pesante, Gandalf risponde con una massima generale: «Puoi credere che ciò non sia dovuto ad alcun merito particolare o personale: non certo per via della forza o della sapienza, in ogni caso. Ma sei stato scelto tu, e hai dunque il dovere di adoperare tutta la forza, l'intelligenza e il coraggio di cui puoi disporre». ²³⁵

Come dire che nessuno di noi può sapere se, quando e perché la storia lo chiamerà a un compito fondamentale, ma certo non è possibile abdicare al nostro ruolo nella storia, poiché, consapevolmente o no, tutti ne abbiamo uno.

Tolkien, però, non entra mai nel merito della decisione di Frodo. Al Consiglio di Elrond, la scena in cui Frodo si offre di portare l'Anello a Monte Fato si basa su un significativo non

detto: Frodo supera la propria riluttanza e il desiderio di quiete, e dice che lo porterà lui, «meravigliandosi di udire le proprie parole, come se qualche altra volontà comandasse la sua piccola voce». ²³⁶

Frodo è già sotto l'influenza dell'Anello che brama di essere portato a Mordor, dal suo padrone? O è invece uno slancio di altruismo che spinge il piccolo Hobbit a farsi carico del fardello trasformandosi in strumento della provvidenza?

Quale che sia il movente, il gesto di Frodo spinge Elrond a questa considerazione:

È giunta l'ora del popolo della Contea, ed esso si leva dai campi silenziosi e tranquilli per scuotere le torri e i consigli dei grandi. Quale dei Saggi l'avrebbe mai predetto? E perché, se sono veramente saggi, avrebbero dovuto pretendere di saperlo prima che suonasse l'ora? ²³⁷

Dunque anche per Tolkien gli Hobbit sono il vero mistero: tendenzialmente provinciali e avulsi dalla storia, ma capaci di slanci tanto incredibili quanto improvvisi («Puoi imparare tutto sui loro usi e costumi in un mese, e tuttavia dopo cento anni riescono a meravigliarti e a stupirti») ²³⁸ e destinati a scuotere i grandi e i potenti.

Tolkien ci dice che l'uomo comune, nonostante la piccineria, l'individualismo e tutto il suo smarrimento, conserva una debole forza per sollevare lo sguardo sull'orizzonte e valicarlo.

Attraverso gli Hobbit, la domanda alla quale Tolkien sembra voler rispondere è: *l'homo modernus* può essere un eroe? E la risposta - problematica come ogni risposta intelligente - è affermativa a condizione che costui sappia mettere in discussione ciò a cui tiene e che tende a dare per scontato, e al tempo stesso sia in grado di non dimenticare alcune invarianze. A condizione, cioè, che sappia mettersi in relazione con l'altro da sé, con l'ignoto, con il diverso, cercando ciò che è comune. Perché è precisamente questo che fanno i protagonisti del ciclo dell'Anello. Compiono un viaggio attraverso altre società, altre culture, altri popoli, altri modelli etici, e nell'incontro con essi mutano il proprio essere, scoprono in se stessi risorse che non

sospettavano di avere, accettano fardelli inimmaginabili, prendono addirittura su di sé i destini collettivi. Ma mentre fanno questo, cedono alle altre culture una parte del proprio «buon senso hobbit» in uno scambio valoriale che non trova un punto d'equilibrio assoluto, ma che produce costantemente nuove soluzioni ad antichi problemi proprio attraverso l'attrito etico tra diversi.

In questo modo gli Hobbit, insieme ai loro alleati più alti e più antichi, affrontano un male cataclismatico che minaccia il mondo intero e che muove guerra a tutti i popoli per renderli schiavi. E non è certo la guerra dei cavalieri cara all'immaginario medievale, bensì la guerra di carneficina, la guerra di massa del XX secolo, che stermina gli esseri umani e trasforma la terra in una landa desolata.

Come ricordava Humphrey Carpenter, il biografo di Tolkien, *Il Signore degli Anelli* «è un'ampia e approfondita esplorazione del male» come problema storico ed eterno, che vede i gesti di bontà particolari e individuali riverberare sul potenziale annichilimento collettivo. Infatti «è ambientato in un mondo dove il male non è semplicemente incarnato, ma sembra destinato a trionfare e a distruggere tutto».²³⁹

Se dunque le case-tane degli Hobbit sono scavate nel terreno della letteratura vittoriana ed edoardiana, su di esse incombe un mondo connotato da minacce e scenari che nessun autore della generazione precedente a quella di Tolkien si sarebbe mai sognato di inserire nelle proprie storie. Più in generale, la Terra di Mezzo è un luogo ibrido di incontro e scontro tra modernità e antichità, fiaba e *romance*, pastorale inglese e leggenda nordica, dove vengono precipitati i grandi problemi dell'evo moderno. Ed è ciò che rende Tolkien già più vicino a certi romanzieri suoi contemporanei, come George Orwell o William Golding, che a qualunque antesignano.²⁴⁰

Per parte loro, gli Hobbit si fanno carico di tutto questo. Un carico che per molti critici o commentatori letterari dalle spalle strette risulta troppo pesante da sopportare, al punto che preferiscono considerare Tolkien, contro ogni evidenza, un caso

buono per la sociologia della letteratura. In questo modo si condannano a non capire perché sulla narrativa contemporanea, da tre quarti di secolo, si staglia imperterrita la silhouette di un piccolo guerriero gentile.

7. Un dialogo nel Riddermark Mitopoiesi, etica, rinnovamento

*La vita, come la sperimento io in prima persona, è fondamentalmente un continuo succedersi di scelte tra due alternative.
[...] Per oggettivare questa esperienza, l'immagine più naturale è quella di un viaggio con un obiettivo, viaggio costellato di ostacoli e imprese rischiose.*

W.H. Auden, "Alla fine della Ricerca, Vittoria",
recensione de *Il ritorno del Re*, *The New York Times Book Review* (1956)

1. Camminare nella leggenda: mito e storia

Nel libro terzo, capitolo secondo, del *Signore degli Anelli*, si svolge uno dei dialoghi più significativi dell'intero romanzo, non tanto per i suoi effetti sulla trama, quanto per i suoi contenuti. È la discussione tra Aragorn ed Éomer nelle pianure del Riddermark, e contiene alcuni spunti importanti per cogliere compiutamente la poetica tolkieniana e il tema dominante - o piuttosto sotteso - al *Signore degli Anelli*.

Le circostanze sono note: da tre giorni Aragorn, Legolas e Gimli stanno inseguendo gli Orchi che hanno catturato gli Hobbit Merry e Pipino, quando si accorgono di essere sulla

pista di un gruppo di cavalieri. A quel punto decidono di fermarsi a riposare e di attenderli per domandare notizie.

Si tratta di un centinaio di cavalieri di Rohan, guidati da Éomer, figlio di Éomund, terzo maresciallo del Mark.

Le battute che il terzetto scambia con i Rohirrim non sono subito amichevoli, ma poi Aragorn rivela la propria identità e il commento di Éomer accende già una spia luminosa su uno dei temi del dialogo: «Sogni e leggende prendono vita e sorgono dall'erba dei prati». ²⁴¹

Stemperati i toni, Aragorn chiede a Éomer notizie degli Orchi che lui e i suoi amici stavano inseguendo, nonché dei due Hobbit che portavano con sé. Éomer risponde che lui e la sua *éored* hanno sterminato la compagnia di Orchi e che non hanno trovato traccia di altre creature. Ma quando sente nominare i Mezzuomini, che per lui sono esseri fiabeschi, si chiede: «Stiamo camminando nelle leggende o sulla verde terra alla luce del sole?». ²⁴²

La risposta di Aragorn è questa:

«Un uomo può fare entrambe le cose» disse Aragorn. «Poiché non siamo noi, ma coloro che verranno dopo, a creare le leggende sui nostri tempi. Parli della verde terra? È uno splendido argomento per una leggenda, anche se la calpesti alla luce del sole!». ²⁴³

La risposta dunque è che la contrapposizione tra realtà esperita e leggenda è relativa. Innanzitutto perché il nostro modo di esperire il mondo è quello di reinventarlo attraverso il racconto, cioè di ordinare la nostra esperienza sensoriale (come appunto calpestare l'erba) all'interno di una narrazione. È quindi un metodo mitico. Scriveva Tolkien nella poesia "Mitopoeia":

Le stelle non scorge chi prima non le vede
di vivo argento, d'improvviso esplose
come fior di fiamma sotto canto antico,
il cui sol eco ogni altro spartito
da allora insegue. Non vede il firmamento
chi non scorge la tenda ingioiellata,

di mito intessuta, dagli elfi cantata,
la terra non scorge chi non vede un grembo.²⁴⁴

Lo stesso concetto è espresso in prosa nel saggio *Sulle fiabe*, dove Tolkien fornisce alcuni esempi di un tema mitico tratti dalle leggende nordiche: l'amore impossibile tra due individui appartenenti a mondi o fazioni in conflitto. In particolare fa riferimento all'amore tra Ingeld e Freawaru, rispettivamente figlio e figlia di due re rivali:

Spesso la Storia assomiglia al "Mito", perché in fin dei conti essi sono della stessa materia. Invero, se Ingeld e Freawaru non vissero mai, o almeno non si amarono mai, allora è da uomini e donne anonimi che essi trassero il loro racconto, o piuttosto essi entrarono nella storia di questi uomini e donne. Sono stati messi nel Calderone, dove così numerosi e poderosi ingredienti ribollono lentamente in eterno sul fuoco, e tra questi l'Amore-a-prima-vista.²⁴⁵

Storia e mito condividono la stessa materia (cheché ne dicano i cultori degli «orribili Fatti!»).²⁴⁶ Non solo il mito ci fornisce una cornice entro cui collocare l'esperienza, ma è possibile che se ciò che facciamo sarà degno di nota, esso verrà registrato nel racconto – suggerisce Aragorn –, il quale si tramanderà e fornirà ai posteri materia per la leggenda, così come le leggende del passato sono giunte a noi, mescolando, appunto, storia e mito.

La resa più esplicita di questo tema è fornita da un altro personaggio del *Signore degli Anelli*, Sam Gamgee:

Penso agli atti coraggiosi delle antiche storie e canzoni, signor Frodo, quelle che io chiamavo avventure. [...] Improvvisamente la gente si trovava coinvolta, e quello, come dite voi, era il loro sentiero. Penso che anche essi come noi ebbero molte occasioni di tornare indietro, ma non lo fecero. E se lo avessero fatto noi non lo sapremmo, perché sarebbero stati obliati. Noi sappiamo di coloro che proseguirono, e non tutti verso una felice fine, badate bene [...]. Chissà in quale tipo di storia siamo piombati!²⁴⁷

Sam realizza che l'avventura che viviamo, la contingenza in cui ci troviamo è sempre il punto su cui insistono le storie che

abbiamo alle spalle, e la sensazione che prova è di essere entrato in una di quelle storie. Frodo conferma che il flusso dei racconti è infinito, e che i personaggi che le popolano agiscono per quanto possono, senza conoscere il finale:

«Pensandoci bene, apparteniamo anche noi alla medesima storia, che continua attraverso i secoli! Non hanno dunque una fine i grandi racconti?».

«No, non terminano mai i racconti» disse Frodo. «Sono i personaggi che vengono e se ne vanno, quando è terminata la loro parte. La nostra finirà più tardi... o fra breve».²⁴⁸

Il finale della storia non è stato ancora scritto, giacché il mito non è una storia scontata; esso ci offre un tema, una cornice, ma siamo noi a riscriverlo continuamente con il nostro agire pratico e narrativo.

A questo punto non è superfluo ricordare che i protagonisti del ciclo dell'Anello, una volta tornati a casa, diventano narratori. Bilbo scrive il suo *Andata e ritorno (Lo Hobbit)*, che contiene il racconto del suo primo viaggio, oltre a una raccolta di leggende elfiche (*Il Silmarillion*) e - con l'apporto di Sam - poesie (*Le avventure di Tom Bombadil*); al quale Frodo aggiungerà *La caduta del Signore degli Anelli e il ritorno del Re (Il Signore degli Anelli)*. A sua volta Frodo, prima di abbandonare per sempre la Terra di Mezzo, passa il testimone a Sam, dicendogli: «Le ultime pagine sono per te». Questi testi passeranno poi di mano in mano, a essi si aggiungeranno annali, cronologie, genealogie, alfabeti, notizie etnografiche e linguistiche (*Appendici*), e andrà così a comporsi *Il Libro Rosso dei Confini Occidentali*, che diventa un macroracconto collettivo.

2. Mito, conoscenza, azione

Se storia e mito sono fatti della stessa materia, e noi viviamo dentro il loro flusso, allora forse i racconti possono aiutarci a

conoscere la realtà, oltre che a ricrearla. L'ipotesi aleggia tra le pagine tolkieniane prese in esame, ma trova forma compiuta nell'epilogo del saggio *Sulle fiabe*:

Probabilmente ogni scrittore, nel costruire un Mondo Secondario, una fantasia, ogni sub-creatore desidera in qualche misura essere un vero creatore, o spera di tracciare un disegno sulla realtà: spera che la peculiare qualità del Mondo Secondario (anche se non tutti i suoi particolari) sia derivata dalla Realtà, o confluisca in essa. Se quindi egli consegue una qualità che può ben essere sintetizzata dalla definizione da dizionario "intima consistenza della realtà", è difficile concepire come questo possa accadere, se l'opera stessa non partecipa in qualche modo della realtà. La particolare qualità della "gioia" nella Fantasia ben riuscita può quindi essere spiegata come uno sguardo improvviso alla realtà, o verità, sottesa.²⁴⁹

Tolkien suggerisce che la gioia e la commozione che suscitano in noi certe opere della fantasia, soprattutto nel momento della "eucatastrofe" finale, siano dovute al fatto che quei racconti hanno sconfinato dal Mondo Secondario e colto un aspetto dell'essenza delle cose, illuminando una delle sfaccettature della realtà primaria.

Per questo fa l'esempio dei Vangeli, che «contengono una fiaba, o una storia di genere più ampio, che abbraccia l'intera essenza delle fiabe»²⁵⁰ e che raccontano la vicenda dell'Incarnazione, cioè il momento in cui «la Leggenda e la Storia si sono incontrate e fuse».²⁵¹ Dal punto di vista del credente Tolkien è la dimostrazione massima che è possibile percorrere le leggende e vedere avverarsi il racconto, in questo caso in una prospettiva di redenzione, quindi con uno scopo.

Il punto è che - come dice Flieger - «mentre le teorie filosofiche vanno e vengono, le mitologie tendono a rimanere come storie anche molto tempo dopo aver cessato di essere oggetto di fede».²⁵² Per Tolkien la condizione del loro permanere ha a che fare non solo con la possibilità che siano verificate dalla storia, ma anche che ci restituiscano lacerti della «realtà, o verità, sottesa», ovvero che diventino strumenti di conoscenza.

Dunque noi interagiamo con il racconto: non ci limitiamo a fruirlo, a lasciarci intrattenere da esso.

Il mito può ispirarci delle cose, può avere precisi effetti su di noi. O almeno su alcuni di noi. La fascinazione di Sam per gli Elfi, ad esempio, è nata ascoltando i racconti di Bilbo. Ma già in Bilbo, molto tempo prima, essa era nata ascoltando i racconti di Gandalf.

Quando, all'inizio de *Lo Hobbit*, Bilbo incontra lo stregone, lo apostrofa in questi termini:

Gandalf, Gandalf! [...] Il tipo che alle feste raccontava storie meravigliose, con draghi, orchi, giganti, e salvataggi di principesse e inattese fortune di figli di vedove? [...] Sei proprio il Gandalf che spinse tanti bravi ragazzi e ragazze a partire per l'ignoto in cerca di pazze avventure? Qualunque cosa: dall'arrampicarsi sugli alberi al visitare Elfi o andare per nave e far vela per altri lidi!²⁵³

Se il racconto di imprese fiabesche e avventurose genera nei giovani il desiderio di viverle davvero, a Bilbo capita la stessa cosa. Dopo aver ascoltato il canto dei Nani che prefigura le loro avventure, lo Hobbit ha una reazione analoga: «Allora qualcosa che gli veniva dai Tuc si ridestò in lui e desiderò andare a vedere le grandi montagne, udire i pini e le cascate, esplorare le grotte e impugnare la spada invece del bastone da passeggio». ²⁵⁴

Vivere l'esperienza vicaria attraverso la narrazione fantastica e avventurosa non è un mero esercizio di escapismo, ma qualcosa che ci fa uscire da noi stessi, che ci stimola a immaginare altro e ci spinge verso l'ignoto, cioè a varcare i confini del consueto, della nostra zona di comfort o - per dirla con Bilbo - a scoprire il nostro "lato Tuc". Ecco perché bisogna credere alle favole. Perché senza l'eccedenza e l'eccezione immaginativa che esse rappresentano, la nostra esistenza sarebbe statica e autoconservativa.

È un'idea suggerita in un ulteriore scambio di battute, che avviene molto distante dal Riddermark. È quello tra Sam e Ted Sabbioso alla locanda del Drago Verde, nella Contea:

«Quante cose misteriose si sentono di questi tempi! Vero?» esclamò Sam.
«Certo che si sentono, se si vogliono ascoltare. Ma si possono anche sentire fiabe, favole e storie per bambini rimanendo in casa, se si vuole» ribatté Ted.

«Senza dubbio» replicò Sam, «e scommetto che alcune di esse contengono più verità di quanto comunemente non si creda. Chi ha inventato tutte queste storie, in ogni modo? Prendi i draghi, per esempio».

«No, grazie, non mi interessano» disse Ted. «Me ne parlavano quando ero ragazzino, ma non ho nessun motivo al mondo per crederci, oggi come oggi. C'è un solo Drago a Lungacque ed è Verde» disse tra le risate generali.

«Va bene» disse Sam, ridendo assieme agli altri. «Ma che te ne pare di questi Uomini-alberi, che si potrebbero chiamare giganti? Un sacco di gente insiste nel dire di averne visto uno più alto di un albero, al di là delle Brughiere del Nord, poco tempo fa».

«Chi è questa gente?».

«Mio cugino Al, innanzitutto. Lavora per il signor Boffin a Surcolle, e va a caccia su nel Decumano Nord. Lui ne ha visto uno».

«Può darsi che dica così. Intanto il tuo caro Al va sempre dicendo di avere visto cose strane: è possibilissimo che veda cose che non esistono».

«Ma questo era grande come un olmo, e camminava, e a ogni passo faceva sei braccia, come se fossero stati pochi pollici».

«Allora scommetto che quello che gli era *parso* un olmo, *era* proprio un olmo».

«Ma questo camminava, ti dico; e poi non ci sono olmi nelle Brughiere a Nord».

«E allora Al non può averne visto uno» affermò Ted.

Ci furono risatine sommesse e qualche applauso: il pubblico sembrava attribuire a Ted un punto di vantaggio sull'avversario.²⁵⁵

La conversazione prosegue spostandosi sugli Elfi. Le parti vengono confermate: Sam parla con rammarico del fatto che gli Elfi stanno salpando dalla Terra di Mezzo, e Ted ribatte che nessuno li ha mai visti, che si tratta solo di vecchie storie, di leggende.

Sam incontrerà davvero le creature alla cui esistenza Ted non crede. Le incontrerà proprio perché le desidera e vuole andare a cercarle, e non si accontenta di dire che sono soltanto favole per bambini.²⁵⁶

Ciò che contraddistingue Sam da Ted, ciò che renderà Sam un viaggiatore, perfino un eroe, ma anche un narratore, mentre Ted verrà sopraffatto dalla grettezza e dal desiderio di profitto personale, è questo: la capacità di commuoversi ascoltando un racconto, di viverlo e - come abbiamo visto - di finirci letteralmente dentro. È la sopravvivenza del «desiderio del Fiabesco», che ha al centro «la fantasia, il creare, o fare

intravedere Altri Mondi». ²⁵⁷ E quando li hai intravisti - che tu sia un piccolo Hobbit della Contea, un poeta hippy o un ribelle in rotta di collisione con ciò che ti circonda - ti viene voglia di andare a esplorarli o di scoprirne di nuovi.

È ormai chiaro, per quanto detto fin qui, che la divergenza di vedute tra Sam e Ted è un punto dirimente, tant'è che attraversa tutta la produzione narrativa di Tolkien. La ritroviamo tanto nella contrapposizione tra "Misomito" e "Filomito" nella celebre poesia "Mitopoeia" (1931), quanto in quella tra Niggle e il consigliere Tompkins in "Foglia di Niggle" (1945), così come in quella tra il Fabbro e lo scettico Nokes in "Il fabbro di Wootton Major" (1967). C'è qualcuno che crede che i miti, i racconti, le favole, contengano un fondo di verità, e qualcun altro che li relega a fantasticherie infantili. C'è qualcuno che viaggia attraverso il paese di Feeria e qualcun altro che ne rimane estraneo, confinato in una concezione ristretta della realtà. I primi, forse coloro che hanno conservato dall'infanzia la capacità di lasciarsi incantare dalle storie di cose strane, fatate, sono anche coloro che possono creare artisticamente, ovvero raccontare attraverso la poesia, la prosa o le arti figurative. Sono coloro che accettano la sfida del viaggio attraverso le lande perigliose della scoperta e della creazione di miti, come appunto capita a Fabbro nel racconto tolkieniano. Nel saggio *Sulle fiabe* Tolkien li chiama "sub-creatori", perché pur pescando nel "Calderone" del mito e della storia, plasmano mondi fantastici e nuovi, che è cosa diversa dalla semplice «rappresentazione o l'interpretazione simbolica delle bellezze e dei terrori del mondo». ²⁵⁸ A suo dire, questo è l'aspetto più interessante della mitopoiesi e dell'arte del narrare:

Chiunque erediti lo straordinario strumento del linguaggio umano può parlare del sole verde. Molti possono quindi immaginarlo o descriverlo. Ma questo non basta ancora, per quanto possa già essere qualcosa di più potente di molti "schizzi dal vero" o di molte "scene di vita" che ricevono plauso letterario.

Creare un Mondo Secondario all'interno del quale il sole verde possa essere credibile, imponendo la Credenza Secondaria, richiederà

probabilmente fatica e riflessione, e sicuramente avrà bisogno di una particolare abilità, una sorta di maestria elfica. Pochi tentano imprese così difficili. Ma quando queste imprese vengono tentate e quando sono in una certa misura riuscite, allora abbiamo una rara conquista artistica: della vera arte narrativa, l'elaborazione di una storia nella sua modalità primaria e più potente.²⁵⁹

3. Riconoscere il bene

È giunto il momento di tornare nelle pianure del Riddermark, dove abbiamo lasciato Aragorn ed Éomer intenti a discutere di leggende e realtà. Aragorn stava cercando di convincere Éomer proprio di questo: che la storia può verificare il mito.

La loro discussione nel frattempo ha raggiunto un passaggio altrettanto cruciale, vale a dire il problema di come comportarsi quando ci si trova a camminare nella leggenda, nell'intersezione tra mito e storia.

Éomer lamenta, infatti, la difficoltà di un appiglio per il giudizio, di fronte al fatto che tutto ciò che riteneva saldo sembra sovvertito e che le figure che riteneva fiabesche e leggendarie assumono la "consistenza della realtà":

È difficile essere certi di qualcosa fra tante meraviglie. È divenuto così strano il mondo! Elfi e Nani camminano insieme sulle nostre praterie, in pieno giorno; c'è gente che parla con la Dama della Foresta, eppur rimane in vita; e ritorna a combattere finanche la Spada che fu Rotta nei tempi remoti, prima che i padri dei nostri padri giungessero nel Mark! Come può un uomo in tempi come questi decidere quel che deve fare?²⁶⁰

La risposta di Aragorn è questa:

«Come ha sempre fatto» disse Aragorn. «Il bene e il male non sono cambiati rispetto al tempo che fu; e non sono una cosa presso gli Elfi e i Nani e un'altra presso gli Uomini. Tocca a ciascuno di noi distinguerli, tanto nel Bosco d'Oro quanto nella propria casa».²⁶¹

Aragorn afferma in sostanza che il bene e il male sono

metastorici e metaculturali. Ci troviamo in presenza di un'asserzione di oggettivismo etico, connessa proprio alla situazione che ha dato avvio alla discussione. Vale a dire: un Elfo, un Nano e un Uomo viaggiano insieme nelle pianure del Riddermark, uniti da uno scopo (e con grande stupore di Éomer). È la dimostrazione che i diversi esseri viventi - o le diverse culture nelle diverse epoche - non sono compartimenti stagni, eticamente parlando. Questo è possibile, afferma Aragorn, perché esiste un'invarianza etica.

In questo caso, ad esempio, il bene è fare di tutto per salvare due innocenti da un destino terribile, e il male sarebbe - da parte di Éomer - ostacolare quest'azione. Per quanto lo riguarda, Aragorn ha scelto di seguire Merry e Pipino, anziché Frodo e Sam, perché ha riconosciuto il bene nel principio che non si possono abbandonare i compagni finché si ha la forza di provare a salvarli.²⁶² Questo, secondo lui, è eticamente giusto, a prescindere dal contesto storico-culturale.

Il problema, però, è che Aragorn non accenna né allude ad alcun principio d'autorità che possa fornire una pietra di paragone all'esperienza personale. In realtà non dice proprio nulla che possa aiutare Éomer nella sua scelta, limitandosi ad affermare che ogni volta ciascuno dovrà compiere il riconoscimento etico nel luogo e nella circostanza in cui si trova. Le sue parole sono più sibilline di quanto possano sembrare a prima vista.

Dunque, se anche si volesse seguire i commentatori che parlano di una «legge morale» o «naturale» - più forte di quella positiva - alla quale gli eroi tolkieniani cercherebbero di attenersi,²⁶³ bisogna constatare che Aragorn si guarda bene dall'enunciare in cosa essa consisterebbe. La scelta è faccenda che viene riportata comunque alla molteplicità dei casi e dei soggetti che si troveranno a decidere per conto proprio, in assenza di un principio di autorità. Evidentemente Aragorn ha fiducia nel fatto che gli esseri umani, nel momento cruciale, sapranno fare la scelta giusta.

Tornano in mente le parole di Rosebury già citate, quando asserisce: «La risposta che il lettore è tenuto a dare è: “Se solo fosse così!”» (capitolo 3).

In un mondo in cui il Creatore è «immensamente lontano» (Lettera 156), e anche i suoi guardiani angelici (Valar) se ne sono tornati alle terre beate, mandando indietro solo qualche emissario - fin troppo fallibile - per dare una spinta alla provvidenza, il riconoscimento etico che ciascuno dei personaggi tolkieniani è tenuto a compiere è sempre un atto solitario, che spesso segue un dialogo interiore.

Ne *Lo Hobbit* ogni prova del coraggio e della saggezza di Bilbo avviene nei momenti in cui si ritrova da solo (e dialoga con se stesso): si tratti delle grotte dei Goblin, del tunnel nella Montagna Solitaria o del posto di sentinella sopra il muro di Thorin. Nel *Signore degli Anelli* a Sam capita lo stesso, come abbiamo visto, quando si ritrova solo con l'Anello al passo di Cirith Ungol. Prima ancora, Frodo, presso le cascate di Rauros, aveva dovuto allontanarsi dai compagni per riflettere su quale strada intraprendere, con l'esplicita battuta: «Ho bisogno di essere solo», e a Boromir che insisteva per dargli consiglio, aveva risposto: «Non vi è dialogo che possa aiutarmi». ²⁶⁴

Le scelte cruciali nascono quindi dal confronto dei personaggi con la propria coscienza o condizione, o qualunque altra cosa sia messa alla prova dalle circostanze. La somma di tutte le scelte individuali realizza, in effetti, un piano provvidenziale, che però, a sentire Gandalf, è inconoscibile perfino per i più saggi, e al quale dunque è ben difficile appellarsi. ²⁶⁵

È comprensibile dunque la difficoltà di Éomer, il quale inizialmente ribatte ad Aragorn con un'argomentazione legalista. Dice in sostanza di non essere libero di seguire la propria coscienza, giacché le leggi del suo paese gli imporrebbero di condurre gli stranieri alla presenza del re.

Aragorn ribadisce il suo punto di vista, secondo cui la legge non si applica al caso specifico, poiché lui non è propriamente uno straniero, avendo già frequentato quelle terre in passato.

Tuttavia si rende conto che l'applicabilità è questione secondaria rispetto a quella primaria, e cioè cosa Éomer ritenga giusto fare.

Gli intima, dunque, di scegliere tra l'obbedienza alla legge del suo re o a quella della sua coscienza. Se non è sufficiente giustificare il proprio agire dicendo: «Ho obbedito agli ordini», non sarà possibile nemmeno farlo appellandosi all'obbedienza alla legge positiva. Del resto, la pretesa coincidenza tra etica e legge è una mostruosità che produce gli stati etici, i regimi totalitari o teocratici.

Per quanto lo riguarda, invece, Aragorn ha già scelto:

Non v'è dubbio alcuno sul mio dovere: andare avanti. Suvvia, figlio di Éomund, è ora di decidere. Aiutaci, o nel peggiore dei casi lasciaci liberi. Oppure tenta, se vuoi, di obbedire alle leggi: qualora tu lo facessi, un minor numero di uomini tornerebbe alla guerra o presso il tuo re.²⁶⁶

Aragorn mette in conto la propria morte e quella dei suoi compagni di viaggio. Se Éomer decidesse di costringerli a seguirlo con la coercizione, l'esito dello scontro sarebbe segnato, data la sproporzione delle forze (cento contro tre), e l'amara consolazione per Aragorn sarebbe portare con sé un certo numero di avversari.

Éomer sceglie, però, di lasciar proseguire i tre compagni, qualificandosi così come un personaggio coraggioso. In cambio chiede soltanto la parola d'onore di Aragorn che una volta terminata la sua missione si recherà spontaneamente alla reggia di Meduseld per dimostrare a re Théoden la propria buona fede e che la decisione presa non è stata sbagliata. E aggiunge: «E nel far ciò sappi che io ripongo la mia sorte, e fors'anche la mia vita, nelle tue mani: esse dipendono dalla tua fedeltà alla parola data. Non la tradire».²⁶⁷

Anche Éomer mette in conto la morte come conseguenza della propria scelta.

Questo scambio di battute e il patto che ne consegue («Non lo farò» risponde Aragorn) individuano due elementi importanti nella narrazione tolkieniana.

Il primo è la consapevolezza che la legge positiva, diversa da paese a paese, da popolo a popolo, da epoca a epoca, può essere superata da un patto tra individui, che tengano fede alla parola data, rispondendone alla propria coscienza, e riconoscendo il bene oltre la lettera della legge medesima. Abbiamo visto che scelte analoghe compiono Merry e Pipino nei momenti cruciali della loro vicenda, e anche Faramir quando decide di lasciare liberi Frodo e Sam invece di portarli a Minas Tirith. Costoro disobbediscono all'autorità e seguono ciò che la propria coscienza suggerisce essere giusto fare.

Il secondo elemento è rappresentato dal fatto che le scelte decisive per la propria sorte e per quella collettiva si compiono fronteggiando - materialmente o simbolicamente - la morte. E occorre aggiungere che nella Terra di Mezzo questo avviene senza alcuna garanzia di salvezzamondana o ultramondana, mettendo sempre in conto la possibilità della sconfitta:

Dobbiamo camminare a occhi aperti verso una trappola, con coraggio, ma con poca speranza di salvezza. Perché, signori, può darsi che periremo tutti in una nera battaglia lungi dalle terre dei vivi, e che, quindi, anche se Barad-dûr soccomberà, non vivremo per vedere una nuova era. Ma tale, penso, è il nostro compito. Meglio, comunque, che perire ugualmente, ed è certo ciò che accadrebbe se rimanessimo qui ad aspettare, sapendo che non vi saranno nuove ere.²⁶⁸

Le parole di Gandalf sono molto chiare. Lo stesso Tolkien parla di «speranza senza garanzie»²⁶⁹ per i suoi personaggi, i quali quindi devono trovare in loro stessi, e nel legame con il mondo vivente che li circonda, i motivi, le risorse morali e psicologiche, per cercare di salvarlo, ovvero per individuare questa impresa come un dovere, quando gli eventi lo richiedono.

È la grande sfida che il cristiano Tolkien leggeva nell'era post-cristiana in cui si trovava a vivere: la speranza disperata nella possibilità che gli esseri umani riconoscessero il bene e il male, e che la «lunga sconfitta» della storia e il dispiegarsi del *mysterium iniquitatis* (2Ts 2,7) verificassero un piano provvidenziale e conducessero a una *eucatastrofe*.

Questa idea non confliggeva con la sua fede personale, ma la metteva piuttosto alla prova, se è vero – come ha scritto un brillante teologo cattolico – che

lungo le pagine della Bibbia la salvezza diventa sempre più lontana quanto più appare vicina, è sempre più sfuggente, è pagata sempre più terribilmente, è sempre più implicata nella morte; eppure proprio per questo diventa sempre più necessaria e urgente, più disperatamente dolce. Il rantolo di chi muore esprime un infinito bisogno di vita, come il primo grido di Adamo (Gn 2,23).²⁷⁰

4. La morte

La prospettiva della morte gioca dunque un ruolo fondamentale nelle scelte dei personaggi tolkieniani. Se, infatti, l'esistenza dei viventi non avesse fine, non ci sarebbe bisogno di scegliere, oppure si sceglierebbe per capriccio, come gli dèi. La possibilità di un'opzione etica è data dalla relazione con il tempo, cioè con la finitezza della vita.

Quando Frodo si ritrova in custodia l'Anello e viene messo a parte di quale terribile responsabilità gli sia capitata in sorte, ha un moto spontaneo di scoraggiamento:

«Avrei tanto desiderato che tutto ciò non fosse accaduto ai miei giorni!» esclamò Frodo.
«Anch'io» annuì Gandalf, «come d'altronde tutti coloro che vivono questi avvenimenti. Ma non tocca a noi decidere. Tutto ciò che possiamo decidere è come disporre del tempo che ci è dato».²⁷¹

L'esercizio del libero arbitrio è connesso al tempo, la cui durata è inconoscibile. Il prolungarsi indefinito del tempo allontana dagli accadimenti della vita e della storia. Tutto diventa ugualmente distante e progressivamente indifferenziato.

Quando Bilbo deve descrivere le sue sensazioni dopo avere avuto con sé l'Anello per sessant'anni, usa un'immagine tanto celebre quanto efficace:

«Sono vecchio, Gandalf. Non dimostro i miei anni, ma sto incominciando a sentire un peso in fondo al cuore. E poi dicono che mi mantengo bene?!» sbuffò. «Io che mi sento tutto magro, come dire, teso; rendo l'idea? Come del burro spalmato su di una fetta di pane troppo grande». ²⁷²

La mente corre alla magrezza impressionante di Gollum, che aveva custodito l'Anello prima di Bilbo. È il destino di tutti quelli che l'hanno portato troppo a lungo: assottigliarsi fino a sparire, fino a diventare spettri, schiavi dell'Anello, protraendo la vita in una sequenza di «infiniti, identici giorni, senza una luce o una speranza di miglioramento». ²⁷³

Una vita infinitamente lunga assottiglia il nostro essere invece di arricchirlo, ci separa dal mondo, e il desiderio di essa può renderci schiavi della fonte artificiale d'eternità, della "Macchina", come la definisce Tolkien.

Eppure - ci ricorda il professore, citando de Beauvoir (capitolo 1) - le cose non sono così semplici, perché è naturale aspirare alla vita e percepire come una violenza il termine del nostro esserci; una delle conseguenze della "secolarizzazione" della Terra di Mezzo è proprio l'accorciarsi della durata della vita degli Uomini.

Quando il pittore Niggle deve partire per il suo ultimo viaggio, è dispiaciuto di non avere più tempo per finire il grande quadro di un gigantesco albero a cui ha dedicato tanta cura, «ma non tutto si può portare a termine. Paradossalmente è necessario saper andar via, prepararsi a partire, anche se ci sarebbero mille altre cose da fare e da dire, mille altre foglie da dipingere». ²⁷⁴ Soltanto nella sorta di limbo nel quale si ritrova post mortem prima di dirigersi verso la destinazione finale (qualunque essa sia), Niggle avrà modo di entrare letteralmente dentro il proprio dipinto, di viverlo, cancellando la distanza tra realtà e rappresentazione, tra Mondo Primario e Mondo Secondario.

La saggia Andreth, donna mortale della Prima Era, afferma che «il passare e il morire sono sempre un dolore», ²⁷⁵ giungendo a mettere in discussione che la morte sia uno dei due doni di Ilúvatar agli Uomini (l'altro è il libero arbitrio,

appunto)²⁷⁶ e percependola piuttosto come una punizione per un peccato originale.

Resta il fatto che senza mortalità saremmo distaccati, malinconici e nostalgici come gli Elfi.

C'è in sostanza una connessione tra la condizione degli schiavi dell'Anello e quella degli Elfi, che è stata perfettamente inquadrata da uno dei più acuti studiosi di Tolkien italiani, Franco Manni:

Gli Schiavi del Potere non hanno memoria del passato, gli Elfi invece hanno una memoria "appesantita" che è zavorra. L'aspetto comune ai due gruppi è che entrambi non credono e non sperano in un futuro incognito, aperto e nuovo. Entrambi però sono anche attratti dal potere: anche gli Elfi, infatti, cercano un "potere", quello di arrestare il "cambiamento", specificamente l'invecchiamento, perché essi vorrebbero mantenere le cose "fresche e belle". Questo loro minore "potere" è legato al maggiore "Potere" di Sauron e degli Schiavi: quando, infatti, questo cade, si esaurisce anche il loro potere (Lettera n. 181), come a dire che quando crolla la forza che tende sempre più a dominare le altrui "volontà" (e che necessita della longevità per riuscirci), ecco che crolla anche l'idealizzazione del passato e il rifiuto del "cambiamento" (dell'invecchiamento).²⁷⁷

La grande capacità poetica di Tolkien nell'affrontare il tema della morte nasce dal confronto con un paradosso. Da un lato troviamo la malinconia e la tristezza per il deperimento inesorabile e per il destino che attende tutti i mortali; dall'altro la consapevolezza che l'incapacità di accettare il decorso del tempo e la sua scadenza porta alla nevrosi patologica, all'ossessione conservativa. «Il desiderio di preservare un bene presente si converte inevitabilmente nel desiderio di preservarlo dal passaggio del tempo, ma l'esito di questo impulso è la stagnazione».²⁷⁸ L'atarassia e la malinconia degli olimpici Elfi sono appunto questo.

Nella sua opera Tolkien non ha risolto il dilemma, che è quello dell'esistenza umana dall'alba dei tempi, e che probabilmente affliggeva anche lui mettendo alla prova la sua fede di cristiano. Nondimeno non ha mai smesso di collocarlo al centro della propria attività mitopoietica e di cercare di raccontarlo ogni volta in maniera più drammatica ed efficace.

5. Fíriel

C'è una poesia di Tolkien particolarmente struggente: "L'ultima nave", contenuta nella raccolta *Le avventure di Tom Bombadil* (1962). La protagonista è Fíriel, il cui nome significa proprio "donna mortale". La poesia racconta del suo risveglio, poco prima dell'alba, nella casa presso l'estuario di uno dei fiumi della Terra di Mezzo (forse l'Anduin). Come rispondendo a un presentimento, Fíriel corre fuori, nei prati bagnati di rugiada, fino al fiume, dove avverte un canto e scorge una nave dal rostro d'oro, una nave elfica diretta verso il mare. Quando la ragazza chiede ai marinai la loro destinazione, questi rispondono che sono in partenza per le Terre Immortali e la invitano ad andare con loro, ad abbandonare la vita nella Terra di Mezzo e scegliere la via di Valinor, mettendosi così in salvo dal triste destino degli Uomini:

Saluta, oh fanciulla, questi campi mortali,
la Terra di Mezzo abbandona!
Una chiara campana nelle terre natali
di noi Elfi, nella Torre già risuona.
Qui cadon le foglie e l'erba è sbiadita,
sole e luna avvizziscono sempre più;
il lontano richiamo abbiamo sentito
che c'invita ad andare laggiù.
Fermarono i remi e si giraron:
"Fanciulla terrestre non senti l'appello?
Fíriel! Fíriel!" le gridaron.
"Non è tutto carico il nostro vascello:
un solo posto abbiamo.
Le giornate tue corrono leste!
Vieni! È il nostro ultimo richiamo,
bella fanciulla terrestre".²⁷⁹

Fíriel per un attimo si lascia tentare e fa un passo avanti. Ma così facendo affonda il piede nel fango della riva e si ferma, rimanendo a guardare la nave scorrere via silenziosa. Poi: «"Non posso venire!" la sentirono gemere mestamente. "Della Terra sono figlia!"». ²⁸⁰

È come se la percezione del proprio peso sulla mota del fiume l'avesse resa d'un tratto consapevole della propria sorte: il suo peso/destino la tiene letteralmente agganciata alla terra.

L'alternativa ai luminosi Elfi è dunque il ritorno a casa, dove Fíriel intreccia i capelli che aveva sciolti al vento, indossa l'abito di tutti i giorni e si rimette al lavoro quotidiano:

La sua veste di gemme più non brillava
sotto il tetto e la porta oscura
mentre dai campi ritornava
all'ombra della sua dimora.
Indossò la sua veste marrone brunito
e i lunghi capelli intrecciò,
poi ridiscese al lavoro consueto;
la luce presto se ne andò.²⁸¹

È un'immagine che ricorda il quadro di van Gogh *Casa di contadini al tramonto* (1885), dove una figura femminile, vista di spalle, sta entrando in una casupola buia, mentre fuori cala la sera e soffia un vento freddo che piega gli alberi.

Secondo Shippey, «Fíriel ritorna al fango e all'ombra, al lavoro e al declino».²⁸²

La poesia si conclude in effetti con la notizia che mai più alcuna nave è salpata verso Occidente per attraversare il mare. Non c'è possibilità di sfuggire al destino mortale e la via verso le Terre Beate si chiude per sempre o resta sconosciuta.

Nell'ultima strofa, Fíriel non compare e forse questa assenza è già un'allusione alla morte.

Sappiamo che Frodo quel passaggio verso Valinor l'ha invece accettato, ma si è trattato di un'opportunità concessagli da Arwen, che gli ha ceduto il suo posto dopo aver scelto di restare nella Terra di Mezzo accanto al marito Aragorn. Frodo, dunque, riceve una sorta di grazia per le sofferenze straordinarie che ha dovuto sopportare durante la sua avventura e che gli hanno lasciato segni indelebili. Lo stesso sarà per Gimli, grazie all'intercessione di Legolas.

Quello di Fíriel è un destino più ordinario. Lei a salire sulla nave non ce la fa. Non sappiamo come spenderà il tempo che le è stato concesso, che vita avrà, se sarà lunga o breve, se s'innamorerà, se avrà dei figli. Forse qualcosa la lega ancora a

questo mondo, qualcosa che il poeta non ci rivela. Pare infatti che la prima versione della poesia (1934) contenesse una sfumatura diversa: la nave elfica era descritta come una mera visione, e le attività quotidiane della donna erano evocate in toni molto più lievi; in quei versi si avvertiva «la precisa sensazione che Fíriel abbia preso la decisione giusta e non, come ne “L’ultima nave”, una decisione inevitabile».²⁸³

Dunque in origine si trattava di una libera scelta. Eppure, nonostante Tolkien abbia sostanzialmente modificato la poesia, possiamo ancora avvertire nella rinuncia di Fíriel l’impronta originale del suo gesto. Le sue poche parole - che metterebbero alla prova un’attrice navigata - acquisiscono una sfumatura che oscilla tra la rassegnazione di una mortale al proprio destino e la scelta di una donna che rinuncia all’algida beatitudine elfica, decidendo di vivere la propria vita fino alla fine, per quanto breve e dura potrà mai essere, con tutto il suo carico di dolore e di gioia terrena. È questa oscillazione percepita sottotraccia a fare di Fíriel uno dei personaggi più belli di tutto il corpus tolkieniano, paragonabile alla Eveline di Joyce, in *Gente di Dublino* (1914).

Anche nel quadro di van Gogh precedentemente evocato, la scena non è completamente priva di luce. Se si osserva bene, attraverso la piccola finestra si può scorgere il barlume di un fuoco nel camino. In mezzo al calare delle tenebre, dunque, sopravvive una fiammella, un angolo di tepore, intorno al quale può conservarsi e perpetrarsi la vita.

6. I germogli

Distogliendo lo sguardo da Fíriel, che con umiltà è tornata alla propria vita così poco elfica, si potrebbe dire che i personaggi della Terra di Mezzo sperimentano e indagano la condizione postmoderna più di molti filosofi contemporanei. Quanto meno la incarnano. In essa però non cercano il

reincanto del mondo o la risacralizzazione della natura - come sostiene la lettura *new age* di Patrick Curry, citata nella Premessa.²⁸⁴ Tanto meno cercano il ritorno a un ordine antico o eterno che sarà sempre e comunque soggetto al divenire storico. Ciò che è perduto, lo è per sempre. Gli Elfi se ne andranno, come hanno fatto i Valar prima di loro. Gli Ent si estingueranno e le antiche foreste diverranno comuni boschi. Aragorn morirà, Arwen si consumerà lentamente di dolore e malinconia, mentre il loro figlio Eldarion dovrà fare fronte a una nuova ombra.²⁸⁵ Quello che i personaggi della Terra di Mezzo desiderano è piuttosto trovare un senso per le cose, o meglio, per la loro vita, capire se stessi e individuare il proprio posto nell'universo. Alcuni ci riescono (ad esempio Sam, Éowyn, Aragorn), altri no (ad esempio Frodo e Bilbo), ma a nessuno vengono offerte risposte prestabilite.

Resta il fatto che il trascorrere e il mutare delle cose può portare all'umanità anche nuova gioia, giustizia, miglioramento delle relazioni tra i popoli, come accade alla fine della Terza Era. E anche se non si tratterà mai di affermazioni definitive, sarà comunque qualcosa di diverso, di "aperto e nuovo", appunto, invece del ritorno/rimpianto di ciò che è passato. Infatti, se nessuna vittoria sul male potrà dirsi definitiva, questo vale anche per la sconfitta.

C'è una scena, verso la conclusione del *Signore degli Anelli*, che illustra perfettamente quella che appare allo stesso tempo come una prospettiva di futuro e una proiezione oltre la morte individuale. Si svolge dopo la distruzione di Sauron: Aragorn si ritrova finalmente sul trono di Gondor e Gandalf gli annuncia che il proprio lavoro è finito, che partirà presto e che il fardello è ora affidato a lui e alla sua stirpe. Il re - che ha assunto il nome elfico Elessar - ha un moto di sconcerto e di dubbio. È uno dei brani più significativi dell'intero romanzo e vale la pena citarlo per intero:

«Ma io morirò» disse Aragorn. «Perché io sono un mortale, e pur essendo quello che sono, e della pura razza dell'Ovest, avrò, sì, una vita assai più lunga degli altri Uomini, ma sarà tuttavia ben poco; e quando coloro che sono adesso nel grembo delle madri saranno cresciuti e invecchiati, anch'io sarò vecchio. E chi allora governerà Gondor e coloro che considerano questa Città la loro regina, se il mio desiderio non verrà esaudito? L'Albero nel Cortile della Fontana è ancora nudo e avvizzito. Quando vedrò un segno di mutamento?».

«Distogli il viso dal verde mondo, e guarda là ove ogni cosa sembra nuda e fredda!» disse Gandalf.

Allora Aragorn si voltò, e alle sue spalle vi era un pendio roccioso che scendeva dalle alture coperte di neve; e guardando si accorse che in mezzo al deserto cresceva qualcosa. Si arrampicò, e vide che proprio al bordo della neve spuntava un alberello non più alto di tre piedi. Aveva già delle giovani foglie lunghe ed esili, scure sopra e argentee di sotto, e in cima un piccolo grappolo di fiori scintillava come la neve illuminata dal sole.

Allora Aragorn gridò: «*Yé! Utúvienyes!* L'ho trovato! Guarda! Ecco un erede del Più Antico degli Alberi! Ma come mai cresce qui? Non ha neanche sette anni».

E Gandalf avvicinatosi lo guardò e disse: «In verità questo è un alberello della linea di Nimloth il Bello; seme di Galathilion e frutto di Telperion dai molti nomi, il Più Antico degli Alberi. Chi può dire come mai si trovi qui all'ora indicata? Ma questo è un luogo antico, e prima che i re si estinguessero e che l'Albero appassisse, fu indubbiamente deposto qui un frutto. Poiché dicono che benché il frutto dell'Albero maturi di rado, la vita in esso può tuttavia covare per lunghi anni, e nessuno può prevedere quando si desterà. Ricorda ciò che ti dico. Se mai un frutto maturerà, dovrà essere piantato, affinché non scompaia dal mondo per sempre. Qui è rimasto nascosto sulla montagna, come la razza di Elendil è rimasta nascosta nei deserti del Nord. Eppure la linea di Nimloth è molto più antica della tua, re Elessar».²⁸⁶

Aragorn trapianta il virgulto nel cortile della Cittadella di Minas Tirith al posto del vecchio tronco avvizzito, «ed esso crebbe rapido e felice; e quando arrivò il mese di giugno era carico di fiori».²⁸⁷

La vita, che ha attecchito perfino nelle asperità della roccia e sotto la neve, si perpetua oltre la finitezza dei singoli esseri. L'ultimo messaggio di Gandalf al nuovo re è proprio questo: seminare e far crescere è importante quanto e più di combattere. E se combattiamo lo facciamo per «lasciare a coloro che verranno dopo terra sana e pulita da coltivare».²⁸⁸ Una lezione che la guerriera Éowyn ha già appreso, dopo essere sopravvissuta alla disperata ricerca della morte gloriosa in battaglia e avere poi scelto di divenire una «guaritrice», di dedicarsi «a tutto ciò che cresce e non è arido».²⁸⁹ È l'opzione praticata anche dal giardiniere Sam, che pur non essendo re,

compie lo stesso gesto di Aragorn, piantando un seme di *mallorn* nella Contea e spargendo le sementi di Dama Galadriel, grazie alle quali rifiorirà la terra.²⁹⁰

Il ciclo della vita si compie, il mondo si rinnova. Per quanto aspra possa essere l'epoca in cui viviamo, non sarà il rimpianto per il passato che ci aiuterà ad attraversarla, tanto meno l'orgoglio e la disperazione. Potremo farlo solo resistendo e piantando buoni semi per il futuro. Perché come dice Ghân-buri-Ghân, il capo dei Drúedain: «È buio, ma non notte completa. Quando il Sole esce, noi lo sentiamo anche se è nascosto. Già sale sulle montagne a Est. Si apre il giorno nei campi del cielo».²⁹¹

Un'immagine poetica che nell'alta lingua degli Elfi diventa un augurio e suona così: *Auta i lómë! Aurë entuluva!*

Post Scriptum Lacrime e sorrisi

Scrivendo questo libro ho sempre avuto dietro le spalle, appeso a uno scaffale, il disegno di un bambino di sette anni. Rappresenta un torneo tra due cavalieri medievali, uno verde e l'altro rosso. I cavalli rampanti sono colti nel momento dello scatto iniziale, le lance sono in resta, i pennacchi al vento. Sullo sfondo c'è un castello e a una delle finestrelle è affacciata una principessa, che è evidentemente il premio per il vincitore. Il momento rappresentato è altamente drammatico, i due cavalieri stanno per scontrarsi, mentre la principessa attende trepidante l'esito del combattimento... Tuttavia le apparenze ingannano. Se, infatti, si guarda meglio, ci si accorge di un piccolo fumetto proprio accanto al personaggio femminile. Contiene una sola parola, che basta a cambiare di segno all'intera scena. La principessa esclama: «Uffi!».

Nessuna trepidazione, dunque, ma la noia di dover assistere allo sfoggio di baldanza dei due cavalieri che si contendono la sua mano. La scena diventa improvvisamente comica.

È abbastanza chiaro che è un disegno figlio dell'immaginario prodotto dai film animati della Disney Pixar e della Dreamworks, che hanno fatto dell'ironia il marchio di fabbrica delle loro storie. Così hanno inventato un modo di riproporre gli archetipi narrativi per l'infanzia al pubblico disincantato (e trasversale) di oggi. Si tratta di decontestualizzare gli archetipi e spingere lo spettatore a riderci sopra, a guardarli da fuori. La principessa sta parlando a noi che osserviamo la scena insieme a lei, e ci comunica la sua insofferenza per il cliché. Immaginiamo la sua espressione scocciata, il suo sconsolato scuotere la testa, il suo sbuffare.

Curiosamente, solo pochi mesi prima, il medesimo artista confermava l'affermazione di Tom Shippey sul fatto che «poche scene nella letteratura per l'infanzia hanno maggior probabilità di far piangere i piccoli lettori della morte di Thorin Scudodiquercia nello *Hobbit*»,²⁹² scoppiando in lacrime mentre gli veniva letta quella scena.

Le due immagini riassumono alcuni dei discorsi fatti in questo libro e suggeriscono perché Tolkien sia ancora necessario.

Se dobbiamo essere capaci di ironizzare e scherzare sui luoghi comuni che ricorrono nelle storie che raccontiamo, dobbiamo però anche poter prendere sul serio le storie medesime e lasciarci coinvolgere come se fossero vere, quando sono buone. In un'occasione Stephen King ha affermato che «una buona storia è quella che dice la verità su di noi. Sulla condizione umana».²⁹³ Toccare quella verità, sostiene Tolkien, è ciò che provoca la nostra reazione emotiva. L'ironia, la parodia, il citazionismo sono tutti espedienti utili a schermarci, a metterci al sicuro da tale reazione, cioè a dire che il racconto non va preso sul serio, che si sta soltanto scherzando.

I bambini, però, più degli adulti, riescono ancora a lasciarsi coinvolgere dalle storie. Il loro pianto per la morte di Thorin non risponde alla chiamata di correo dei buoni sentimenti, e non è una cosa scontata. Così come non lo sarebbe per la morte di Boromir nel *Signore degli Anelli*. Si tratta di personaggi che hanno varcato un limite, che hanno smarrito la strada e la lucidità e si riscattano con una morte eroica. Thorin in particolare risulta spesso antipatico nel corso de *Lo Hobbit*, con la sua prosopopea e frustrazione da re mancato, l'ossessione per l'Arkengemma, i repentini cambi d'atteggiamento nei confronti di Bilbo, e il suo rinnegarlo quando ne scopre il tradimento. Solo sul letto di morte capisce di avere sbagliato, perdona Bilbo e a sua volta viene perdonato.

Quello che commuove i bambini è qualcosa di diverso dalla semplice morte strappalacrime di un buono e dal sacrificio di

un giusto, perché Thorin figlio di Thráin non è del tutto buono e nemmeno tanto giusto.

Allora perché piangono?

Piangono perché il viaggio di scoperta di sé che Bilbo compie in quel romanzo è anche il viaggio di Thorin, in una sorta di simmetria rovesciata. Se Bilbo scopre il proprio coraggio, di cui non sospettava l'esistenza, Thorin scopre invece di essere vulnerabile alla malattia del drago. Si piange perché si sperava che in fondo Thorin ce la facesse, che tutti i suoi sforzi trovassero una ricompensa anche solo parziale, dopo le peripezie affrontate e i pericoli corsi. È la tragicità della sua parabola che colpisce, perché nonostante tutti i suoi difetti, si "teneva" per lui contro le avversità della storia. Fino all'ultimo la speranza è che Thorin si ravveda prima che sia troppo tardi e che possano vivere tutti felici e contenti, come in un finale disneyano. Invece non accade. Il ravvedimento avviene troppo tardi, quando ormai il danno è fatto e la morte incombe. Dunque si piange giustamente, perché, come dice Gandalf, «non tutte le lacrime sono un male». ²⁹⁴

Il modo immaginato da Tolkien per raccontare nuovamente gli archetipi mitici e letterari nei tempi moderni non è quello dei creativi del cinema d'animazione. Non solo perché non prevede il distacco ironico, ma perché non concepisce ravvedimento senza espiazione, non prevede un *happy ending* che comprenda tutti, e l'eucatastrofe finale non è completamente consolatoria. L'opera di Tolkien è pervasa da un senso d'ineluttabile perdita, senza la quale non ci sarebbe possibilità di rinnovamento. Una lezione che Frodo consegna a Sam - anche lui in lacrime - prima di dirgli addio: «Accade sovente così, Sam, quando le cose sono in pericolo: qualcuno deve rinunciare, perderle, affinché altri possano conservarle». ²⁹⁵

La lezione di Frodo, oggi come oggi, è tutt'altro che scontata. Non è scontato accettare che non sempre è possibile un pieno ritorno a se stessi, e che ciò nonostante non dobbiamo

lasciarci paralizzare dalla paura di perdere quello che abbiamo. Il rifiuto del cambiamento, la pretesa nevrotica di conservare le cose come sono, porta alla paralisi.

Tanto meno è scontato accettare che i nostri atti comportano delle conseguenze e che, nonostante il disincanto e distacco postmoderno, un gesto non equivale a qualunque altro.

Tolkien ci racconta proprio questo: per quanto ci è possibile e per quanti condizionamenti possiamo subire, dobbiamo testardamente cercare di assumerci la responsabilità delle nostre azioni. Dobbiamo individuare un dovere, un viaggio da compiere, una battaglia da combattere, una *quest*. Perché è ciò che dà senso alla nostra esistenza, che ci aiuta a scoprire noi stessi, a metterci alla prova, e ci impedisce di diventare l'ombra dei nostri padri e madri.

Questo vale anche per le azioni narrative, s'intende, giacché scegliere quale storia raccontare non è una faccenda casuale. E se è vero che gli esseri umani rinarrano sempre gli stessi miti, è altrettanto vero che ogni volta attribuiscono a essi nuove accezioni. Ogni volta che lasciamo la tana sicura per andare incontro all'ignoto stiamo riscrivendo una storia millenaria che ci riguarda da vicino e il cui finale è aperto.

Ecco perché Tolkien risulta un autore ancora più adatto al XXI secolo che a quello che ci siamo lasciati alle spalle. Ecco perché, ottant'anni dopo la partenza di quel primo Hobbit dall'uscio di Bag End, non è affatto difficile trovare un buon motivo per difendere la Terra di Mezzo.

Ringraziamenti

Ogni libro è un'opera collettiva. In questo caso è particolarmente vero, perché ho cercato di divulgare alcune tesi e punti di vista sull'opera di Tolkien che sono soprattutto patrimonio della comunità degli studiosi e di renderli accessibili a una platea più vasta.

Ho potuto farlo solo grazie all'apporto di molte persone.

Innanzitutto è doveroso ringraziare tutti coloro che hanno partecipato alle discussioni su Tolkien che nel corso degli ultimi anni si sono prodotte sul blog *Giap*, organo ufficiale della Wu Ming Foundation (www.wumingfoundation.com). In questo libro ho infatti rielaborato e ampliato diversi articoli che ho pubblicato in quella sede, facendo tesoro del dibattito a più voci che si è prodotto nei *threads*, alcuni davvero chilometrici. Quella palestra è stata e continua a essere fondamentale per il lavoro di divulgazione su Tolkien, oltre che, ovviamente, sulle narrazioni in senso lato.

Allo stesso modo ringrazio Roberto Arduini, giornalista e presidente della Associazione romana studi tolkieniani, che cura il sito dell'associazione (www.jrrrtolkien.it). Si tratta del sito italiano più aggiornato e panoramico su tutto ciò che accade intorno all'opera di Tolkien, dagli eventi pop a quelli strettamente accademici, e che raccoglie anche saggi e traduzioni. Ringrazio Roberto Arduini anche per essere la più straordinaria miniera bibliografica su Tolkien che io conosca.

Il medesimo ringraziamento va esteso al gruppo di studi e al comitato scientifico che cura la collana "Tolkien e dintorni" della casa editrice Marietti 1820, di cui Arduini fa parte. In particolare voglio ringraziare il direttore della collana Claudio A. Testi, che mi ha fatto partecipare a seminari ed eventi

estremamente formativi e conoscere alcuni dei maggiori studiosi mondiali dell'opera di Tolkien.

Grazie quindi anche a Tom Shippey, non solo per le sue conferenze illuminanti, ma anche per le chiacchiere, i boccali di birra e per l'inclusione del suo saggio in Appendice a questo libro; e grazie a Verlyn Flieger, che si resterebbe ad ascoltare per ore, e che ha voluto diventare una lettrice di Wu Ming (in traduzione).

Un altro ringraziamento speciale va a Franco Manni, per il lavoro svolto con la rivista online *Endòre* (www.endore.it) e per avere speso tempo con il sottoscritto in un lungo e proficuo (almeno per me) confronto via e-mail, non solo su Tolkien.

Quando si scrive un saggio capita a volte di avere in testa una citazione, ma di non riuscire a individuarla immediatamente. Chiunque si trovi in una situazione del genere riguardo a Tolkien dovrebbe poter contare su una persona come Norbert Spina, in grado di rintracciare qualunque frase e parola nell'*opus* tolkieniano con una rapidità impressionante.

Ringrazio inoltre Claudia Manfredini, che mi ha messo a disposizione la sua traduzione dell'*Athrabeth Finrod ah Andreth*.

Last but not least, come si suol dire, ringrazio le persone che per affetto mi hanno materialmente consentito di portare a termine questo lavoro, liberandomi quotidianamente il tempo necessario per farlo. Possa raggiungerle il canto che sale dal campo di Cormallen: *A laita te, laita te! Andave laituvalmet! A lungo le loderemo.*

Noblesse oblige: immagini di classe in Tolkien

296

di Thomas A. Shippey

1. Un gentiluomo del *Times*

L'idea di questo articolo è nata quando un giornalista del *Times* - una volta l'espressione sarebbe stata "un gentiluomo del *Times*" - mi ha telefonato per chiedermi cosa avessi da dire a proposito dell'accusa che Michael Moorcock muoveva a Tolkien, cioè quella di sostenere «i valori di un ceto medio in bancarotta morale».

La risposta che ho dato è troppo volgare per essere ripetuta in questa sede, però l'episodio mi ha fatto pensare alla questione di classe nella narrativa di Tolkien.

A prima vista potrebbe anche sembrare una faccenda non troppo importante o addirittura irrilevante. In effetti una caratteristica di molte lande fantastiche della letteratura inglese - ad esempio nei romanzi di William Morris o ne *La spada nella roccia* di T.H. White, così come nelle storie di Tolkien - è quella di essere collocate in una specie di Utopia che pur non essendo priva di classi sociali è però libera dalla competizione tra esse. Come se il principale scopo degli autori fosse proprio spingere la gente a dimenticare per un po' le divisioni di classe della società inglese (o, come direbbe qualcuno, offrirne una versione sterilizzata per renderle più accettabili, nonché rendere le persone più obbedienti nella vita reale).

In base a questa visione, gli autori di fantasy non avrebbero niente di sostanzialmente originale da dire sulle classi sociali.

Nel caso particolare di William Morris, l'idea che potesse avercela avuta è stata fermamente respinta dai suoi eredi e dai critici.

Parlando del romanzo di Morris *The House of the Wolfings* (1888), sua figlia May Morris raccontò un aneddoto su come, dopo l'uscita del libro, un professore tedesco scrisse al padre «e gli rivolse dotte domande sul Mark, aspettandosi, temo, altrettanto dotte risposte dal nostro Poeta, al quale a volte capitava di sognare differenti piani di realtà senza averne alcuna evidenza documentale».²⁹⁷ La battuta nasce dal fatto che, secondo lei, il professore tedesco avrebbe dovuto sapere che Morris non poteva certo avere un'opinione chiara sul Mark da lui stesso inventato.

E.P. Thompson, il più autorevole biografo di Morris, riporta un episodio quasi identico:

Un archeologo tedesco scrisse a Morris chiedendogli quali fonti storiche avesse usato per scrivere *The House of the Wolfings*, e Morris esclamò: «Questo sciocco non si rende conto [...] che è un romanzo, un lavoro di finzione. Sono tutte bugie!».²⁹⁸

Ora io non so se il “professore tedesco” di May Morris e “l'archeologo tedesco” di E.P. Thompson fossero la stessa persona,²⁹⁹ ma entrambi gli aneddoti insistono sullo stesso punto: in pratica, i commentatori inglesi di Morris negano che la sua narrativa possa essere qualcosa di diverso da un *romance*, che possa offrire un qualsiasi serio elemento di giudizio o di consapevolezza sociale. L'idea che forse lui conoscesse ciò di cui stava scrivendo viene attribuita ai buffi e pedanti tedeschi che in Inghilterra hanno fama di prendere sul serio qualsiasi cosa.

Morris in realtà era una persona estremamente colta e con una nutrita biblioteca, la cui immaginazione venne stimolata proprio dalla riflessione filologica (in gran parte tedesca) sul recente recupero dell'antica letteratura nordica, e che secondo me fu d'ispirazione anche per Tolkien. L'uso stesso del termine “Mark” in *The House of the Wolfings* dimostra che Morris

aveva letto le edizioni erudite e i commentari filologici.³⁰⁰ A me sembra abbastanza probabile che nella sua narrativa Morris stesse proprio cercando di dire qualcosa sulle classi sociali, anche se si tratta di qualcosa che sua figlia e i critici della sinistra benpensante non vogliono vedere. E credo che, se possibile, questo sia ancora più vero per Tolkien. Ma, come dimostrano le reazioni di May Morris e Michael Moorcock, il problema (soprattutto per certi inglesi) è riuscire a trattare la questione di classe senza rimanervi intrappolati dentro. Il modo migliore per farlo è scegliere l'approccio linguistico.

2. La Contea

Qual è dunque la situazione delle classi sociali nella Contea? È evidente che si tratta di un sistema sociale diviso in classi, ma è un sistema con alcuni vuoti. Non c'è nessuno al vertice, ad esempio. Gli Hobbit della Contea a parole riconoscono ancora l'autorità del re, ma non ne hanno uno da quasi mille anni. Hanno invece un *thain*,³⁰¹ il quale «detiene l'autorità del re che se n'è andato».³⁰² La parola *thain* (come il termine "Mark" usato da Morris) ha un significato intrinseco, perché è chiaramente la parola anglosassone *þegn*, "servitore", riscritta per essere resa più familiare e facile da pronunciare. Tolkien rifiutava la forma shakespeariana *thane*, probabilmente perché era un esempio di quello che riteneva essere l'effetto nefasto della Grande Mutazione Vocalica.³⁰³ Nella Contea, *thain* è un titolo ereditario detenuto dalla famiglia Tuc.³⁰⁴

I Tuc tuttavia non sono necessariamente al vertice della scala sociale hobbit. La loro posizione rispetto alla famiglia Baggins è spiegata chiaramente all'inizio de *Lo Hobbit*, dove ci viene detto in tono sottilmente apologetico come «i Tuc non fossero rispettabili come i Baggins, pur essendo indubbiamente più ricchi».³⁰⁵ Ma essere "rispettabili" è una buona cosa? Ne *Lo Hobbit* essere rispettabili equivale a non avere mai avuto

avventure o fatto qualcosa di insolito. I Baggins sono rispettabili perché «si poteva presupporre l'opinione di un Baggins su un argomento qualsiasi senza darsi la pena di chiedergliela».³⁰⁶ Alla fine della storia Bilbo «non era più rispettabile»,³⁰⁷ benché avesse acquistato grande credito nel vasto mondo esterno, e tra i membri più giovani della famiglia Tuc.

Tutto questo trova un senso all'interno della complessa terminologia sociale che vige in Inghilterra. La definizione della parola *respectable* nell'*Oxford English Dictionary (OED)* – la costante fonte d'ispirazione di Tolkien – enuncia abbastanza prevedibilmente che significa “degno di rispetto”; ma poi, alla quarta accezione, arriva a un passaggio importante, dove il significato si sposta dalla “condizione sociale” alle “qualità morali”, e conclude: «Di qui, nell'uso tardo, onesto e decoroso nel carattere e nella condotta, senza riferimenti alla posizione sociale, o a dispetto delle umili condizioni». In poche parole, puoi essere rispettabile anche se sei povero, benché sia più facile raggiungere questo status se non lo sei. Non è certamente un requisito essere ricchi, come i Tuc o Bilbo alla fine de *Lo Hobbit*. Ma va benissimo essere “benestanti”, come Bilbo all'inizio del romanzo.

Questo ci dice che nella Contea sopravvivono le vestigia di una classe superiore, in famiglie come i Tuc e i Brandibuck, che hanno un titolo, autorevolezza e un lungo lignaggio, ma si tratta di un potere più che altro nominale ed emergenziale, come quello di esercitare la carica di capitano dell'«adunata di contea e della milizia hobbit»³⁰⁸ (non richiamato in servizio dal conte, si noti, nemmeno contro Saruman). Mentre invece si dà grande valore alla “rispettabilità”, una qualità che in teoria potrebbero possedere persone di qualsiasi classe sociale. I Baggins hanno ben pochi motivi di sentirsi inferiori agli altolocati Tuc, con i quali hanno tra l'altro legami matrimoniali.

Ma nella Contea ci sono differenze di classe di livello più basso rispetto a quella Tuc/Baggins? La risposta in questo caso è molto semplicemente sì.

Alla taverna dell'Edera, nel capitolo 1 del *Signore degli Anelli*, la prima cosa che afferma il Gaffiere Gamgee³⁰⁹ è che «il signor Bilbo» (come lo chiama lui, attento a usare sia il titolo sia il nome proprio, così da essere confidenziale e rispettoso al tempo stesso) è «a very nice well-spoken gentlehobbit».³¹⁰ *Gentlehobbit* non si trova nell'*OED*. È ovviamente un termine derivato da *gentleman* (per il quale vedi oltre). E ha costretto i traduttori di Tolkien quanto meno a soffermarsi per pensarci su.

La traduzione olandese lo rende così: «een heel aardige en beleefde hobbit-heer» (Schuchart, 1956, I, p. 30); la prima traduzione tedesca invece: «ein sehr liebenswürdiger und feiner Edelhobbit» (Carroux, 1972, I, p. 36);³¹¹ la norvegese: «riktig en fin hobbitherre» (Høverstad, 1980, I, p. 34). Nessuna di queste versioni però si avvicina all'inglese *well-spoken*, un aggettivo di particolare importanza nella società di classe e nel sistema educativo inglesi, anche se la versione islandese ci si avvicina con: «einstaklega orðprúður og göfuglyndur Höfðings-Hobbiti» (Thorarensen, 2001, I, p. 32).³¹² Ancora più significativo forse è il fatto che nessuna di queste lingue germaniche strettamente imparentate tra loro ha un corrispettivo esatto di *gentle*.

Come definiremmo un "gentiluomo" (o un "gentilhobbit")? Nel *Signore degli Anelli* è abbastanza chiaro cosa intende il Gaffiere Gamgee. Lui, il Gaffiere, può essere *respectable* (nonostante credo non pretenderebbe mai di esserlo), ma non è *gentle*. Chiama Bilbo "Mister", ma Bilbo chiama lui "Master" (quand'ero giovane era questa la forma usata per i ragazzi, come "Miss" per le ragazze, mentre soltanto i laureati diventavano "Mister" automaticamente quando crescevano, senza bisogno di aspettare fino al matrimonio come le ragazze: asimmetria che ha prodotto la nascita del titolo femminile "Miz" o "Ms"). Il Gaffiere non è *well-spoken*,³¹³ tant'è che il suo inglese tradisce alcuni errori di grammatica, come *drownded* per *drowned*, mentre pronuncia alcune parole in forma colloquiale senza preoccuparsi della loro etimologia, come *vittles* per *victuals*. Per quanto posso capire, questi errori non

sono riprodotti nelle tre traduzioni summenzionate, sebbene in inglese siano piuttosto gravi.³¹⁴ Il Gaffiere non è ricco, né ambisce a diventarlo, ed è tendenzialmente ostile all'idea di educazione. Quando menziona il fatto che Bilbo ha «imparato a Sam a leggere e a scrivere»³¹⁵ – dove “imparato” è ovviamente un errore per “insegnato” – si affretta ad aggiungere: «senza cattive intenzioni, beninteso, e spero che non ne verrà niente di male». Il suo consiglio a Sam è di non immischiarsi troppo negli «affari dei tuoi superiori».³¹⁶ L'ultima frase è tradotta letteralmente nella versione norvegese, e abbastanza fedelmente in quella islandese, «meiri háttar Hobbitum» (Thorarensen, 2001, I, p. 34), con «Hobbit di status superiore», ma è respinta sia dalla traduzione tedesca sia da quella olandese, che rispettivamente la rendono «die Angelegenheiten deiner Herrschaft» (Carroux, 1972, I, p. 38) e «de zaken van je merderen» (Schuchart, 1956, I, p. 33). Evidentemente in tedesco e in olandese gli “affari” possono essere troppo grandi per Sam, ma questo non può significare che abbia dei “superiori”.³¹⁷

È interessante notare che il problema dei “superiori” non sembra invece infastidire i traduttori nelle lingue romanze. Sia la traduzione spagnola di Luis Domènech e Matilde Horne (1977-80) sia quella italiana di Vicky Alliata Di Villafranca (1970/2003) rendono fedelmente “tus superiores” e “tuoi superiori”. Per quanto concerne “well-spoken gentlehobbit”, Di Villafranca elide “well-spoken” ma mantiene “gentlehobbit”, uscendosene con “un gentilhobbit... molto simpatico e perbene”; mentre Domènech mantiene “well-spoken” ma curiosamente promuove Bilbo allo status di “cavaliere” traducendo “un caballero hobbit muy bien hablado”.

Il Gaffiere Gamgee in effetti dimostra che la Contea non è completamente democratica, o per lo meno che non lo è abbastanza per i moderni lettori tedeschi e olandesi. Se infatti nei Tuc sopravvivono solo le vestigia della classe dominante, i Gamgee sono senz'altro una classe inferiore. Questa classe inferiore è ben consapevole del proprio posto nella società e non ha alcuna intenzione di lasciarlo. La vera autorità morale,

insieme alla vera rispettabilità, si concentra nelle famiglie della classe media come i Baggins. I Baggins sono al contempo finanziariamente benestanti e moralmente rispettabili, ed è questo che fa di loro dei gentilhobbit.

Fino a qui, dunque, si potrebbe dire che almeno in parte l'accusa di Michael Moorcock esposta all'inizio di questa disamina trova conferma: i valori della Contea possono essere o non essere "in bancarotta morale", ma certo sono decisamente quelli del "ceto medio".

3. Gondor

Fino a che punto la divisione in classi della Contea trova riscontro negli altri sistemi sociali della Terra di Mezzo?

Si potrebbe dire che Gondor assomiglia in parte alla Contea per il fatto di non avere un re e di avere un sovrintendente ereditario, corrispettivo del conte ereditario. Inoltre, anche a Gondor c'è una classe inferiore, rappresentata molto chiaramente da Ioreth, l'anziana donna delle Case di Guarigione. Questa è un'interessante figura ibrida. L'esperto di erbe delle Case di Guarigione la tratta con condiscendenza, pensando ovviamente che i suoi versi sulla pianta di *athelas* non abbiano alcun valore, che si tratti di una «filastrocca [...] confusa nel ricordo delle vecchie comari»,³¹⁸ che le anziane come lei ripetono «senza afferrarne il significato». L'erborista ha ragione a metà, perché infatti, un centinaio di pagine dopo, nel capitolo "Il sovrintendente e il re", Ioreth tradisce una sorprendente mancanza di consapevolezza e il resoconto che fa a sua cugina sugli Hobbit e sulla distruzione dell'Anello è estremamente «confuso»; tra l'altro infiochetta parecchio la verità nel raccontare la parte che ha avuto negli eventi alle Case di Guarigione (ad esempio, Gandalf non le ha affatto detto: «Ioreth, la gente ricorderà a lungo le tue parole»). Eppure, a dispetto della sua scarsa cultura e buon senso, Ioreth è la prima a dire: «Le mani del re sono le mani di un

guaritore», ed è ancora lei la prima a riconoscere in Aragorn il re.

In termini di classe si può dire che sia a Gondor sia nella Contea la vera tradizione dei giorni antichi resiste più a lungo agli estremi - quello alto e quello basso - della scala sociale, mentre le classi medie, come l'esperto d'erbe o Bilbo Baggins prima di perdere la sua rispettabilità, le hanno voltato le spalle.

Detto ciò, bisogna constatare che sotto altri aspetti Gondor non assomiglia affatto alla Contea. La sua classe dirigente ha molto più potere ed è molto più in vista di quanto non accada nella Contea. Se non c'è un re, c'è comunque un principe di Dol Amroth, e si palesa l'idea, se non già di classe, quanto meno di status: Beregond afferma di non avere «incarichi, né rango, né titoli», ma essendo un soldato della Guardia della Torre di Gondor è considerato con «onore nel paese». ³¹⁹ È improbabile che nella Contea verrebbe mai riconosciuto un "onore" di questo tipo.

I gondoriani chiamano Peregrino «Ernil i Periannath», "principe dei Mezzuomini"; ³²⁰ ma chiunque conosca la Contea si rende conto dell'implausibilità di un titolo del genere. Nell'ultimo capitolo del *Signore degli Anelli*, Merry e Pipino vengono definiti *lordly* ³²¹ anche nella Contea, ma è implicito che in essa (come in Inghilterra) si tratta di un aggettivo che tendenzialmente contiene in sé una critica, non certo approvazione.

Inoltre una peculiarità della Lingua Corrente parlata dagli Hobbit è quella di usare il pronome personale di seconda persona per chiunque, senza distinzione di rango. ³²²

Tutto sommato bisogna concludere che se la Contea non è molto democratica al confronto con l'Olanda e la Germania attuali, tuttavia lo è molto di più rispetto a Gondor. La differenza tra le due società è messa in evidenza da molti dettagli significativi.

Ritengo che la distinzione appena delineata si possa esprimere anche linguisticamente, confrontando tra loro due aggettivi inglesi. Tuttavia, prima di farlo vorrei tratteggiare un

terzo modello sociale da mettere a confronto con gli altri: il Riddermark.

4. Il Riddermark

Si tratta di una società piuttosto semplice da descrivere, ma molto distante dall'esperienza moderna.

I cavalieri hanno un re, Théoden. La stessa parola *bpéoden*, in Antico Inglese, non significa propriamente "re", ma piuttosto "capo del *bpéod*", cioè del popolo, anche se è un termine usato per definire i re. In effetti i nomi del padre, del nonno, del bisnonno e degli antenati di Théoden, elencati nell'Appendice A del *Signore degli Anelli*, sono quasi tutti dello stesso tipo, cioè sinonimi della parola "re". Tuttavia ciò non è vero per il nome del fondatore della dinastia: Eorl. Questo nome significa "conte" (*earl*), una parola che attribuisce sì un rango, ma un rango inferiore a quello del re. Ciò significa che Eorl non era nato re, ma che lo era diventato. Resta il fatto che tutti i suoi discendenti sono re.

Al di sotto di questo titolo, i cavalieri³²³ appaiono indifferenziati. Durante la battaglia dei Campi del Pelennor si sentono nominare diverse volte i «cavalieri³²⁴ della casa di Théoden»,³²⁵ ma questo sembra indicare soltanto la stretta relazione tra quei cavalieri e Théoden stesso. Per secoli in Inghilterra l'appellativo dei cavalieri³²⁶ è stato "Sir", come in "Sir Gawain" o, al giorno d'oggi, "Sir Richard" o "Sir William"; ma nessuno chiama i cavalieri di Théoden "Sir Háma" o "Sir Éomer". Noto poi che in tutte e cinque le traduzioni in lingue germaniche che possiedo non viene resa la distinzione tra *rider* e *knight*. La frase riportata sopra è tradotta «die Ritter seines Hauses» (entrambe le traduzioni tedesche concordano), «de ridders van zijn huis», «rytterne av hans eget hus», «riddarar af húshaldi hans». ³²⁷ Io penso sia una scelta sostanzialmente corretta. Tolkien aveva infatti l'abitudine di cercare di

predatore la conseguenza della conquista normanna introducendo la parola per “guerriero a cavallo” (cioè *knight*) in un momento antecedente quello in cui i guerrieri a cavallo erano diventati cosa comune.³²⁸ Qui *knight*, benché militarmente corretto, sembra socialmente anacronistico. Teoricamente i *riders* del Mark sono una società di eguali, senza i ranghi gondoriani o la concezione hobbit delle classi e della rispettabilità. Riconoscono ruoli di responsabilità, come quello di “maresciallo”, ma per come lo intendo io si tratta di una carica data dal re: Háma, riconsegnando a Éomer la sua spada senza attendere l’ordine di farlo, nel capitolo “Il re del Palazzo d’Oro”, sembra ritenere che si possa essere messi agli arresti senza perdere la propria carica di maresciallo. In questo caso, però, è conseguenza del fatto che Théoden non si è ancora mentalmente ripreso.

L’unico altro elemento di classe che riesco a vedere nel Mark è il nome dell’uomo che Théoden incontra vicino al Fosso di Helm, Ceorl. Nell’inglese moderno questa parola è diventata *churl*, un termine improprio per definire una persona rozza o di infima estrazione sociale. Ma nell’Antico Inglese, *ceorl* è molto più vicino al tedesco moderno *Kerl*, e significa sia “uomo” sia “marito”. Significativamente il poema eddico *Rígsþula* riconosce solo tre ranghi sociali, più un quarto che può essere aggiunto. C’è il *thrall* o “schiavo”, il *karl* o “uomo libero”, il *jarl* o “guerriero”. Il figlio del *jarl* è Konr Ungr, Kon il Giovane, o *king* (*konungr* in antico norvegese).

I cavalieri del Mark non hanno *thrall*. Il loro capostipite è Eorl (= *jarl*). Ceorl (= *karl*) è un nome perfettamente rispettabile da portare. Sono tutti (almeno i maschi) sia uomini liberi sia guerrieri, con un re sopra di loro, e ufficiali militari scelti da quest’ultimo. Nel Riddermark (così come nel Mark di William Morris, nonostante l’ostinato e illogico rifiuto ad ammetterlo da parte dei suoi critici) vediamo l’immagine “ricostruita” dell’antica società germanica. Quanto storicamente realistica abbiamo motivo di dubitarne, con Tolkien che l’ha perfino “purificata” eliminandone la classe servile. Ma è chiaro che parte del suo fascino deriva dal fatto

che si colloca in un periodo storico precedente la nascita delle classi sociali (e dell'educazione, della ricchezza, nonché dell'essere *well-spoken*).

5. Gentilhobbit

Vorrei ricapitolare quanto detto fin qui, ricordando che nella storia della lingua inglese e, almeno in una certa misura, anche nelle lingue affini, ci sono o c'erano tre distinti termini per definire uno status socialmente superiore. Appartengono alle famiglie semantiche di *gentle*, *noble* e *athel*, esemplificati rispettivamente dalla Contea, da Gondor e dal Riddermark.

Esaminando a ritroso questi concetti, le parole derivate dall'Antico Inglese *æpel* sono quasi sparite dall'inglese moderno: *atheling*, "principe", a volte è ancora usato dagli storici. È un termine autoctono, che sopravvive nel tedesco moderno *Adel*, *Edel*, nonché in *Edelhobbit*, citato precedentemente. Questo termine - arcaico, autoctono, inusuale, germanico - mi sembra incarnato dai cavalieri del Mark.

I gondoriani invece sono *noble*, aggettivo che l'*Oxford English Dictionary* cerca di definire associandolo a parole come "preminenza", "magnificenza", "grandiosità", tutte molto appropriate alla città di Gondor e ai suoi abitanti.

Gli Hobbit infine non conoscono affatto il concetto di *Adel*, e non aspirano per niente alla "nobiltà". Quello che a loro importa è essere ritenuti, come sostiene il Gaffiere Gamgee all'inizio del *Signore degli Anelli*, "gentilhobbit". Ma come definiremmo un "gentilhobbit", o un "gentiluomo"?

Si potrebbe quasi dire che il tentativo di rispondere a questa domanda coincide con la storia del romanzo inglese - nel qual caso Tolkien non sarebbe tanto lontano dal cuore della sua letteratura nazionale come si pensa abitualmente. In poche parole - e senza dimenticare che esistono tante sfumature di "gentilezza" almeno quanti sono gli inglesi - è antica opinione

(di Chaucer, in effetti)³²⁹ che esistano tre elementi costitutivi del gentiluomo o della gentildonna, e cioè: nascita, ricchezza, virtù. A questi io ne aggiungerei un quarto: l'inflessione, ovvero l'essere *well-spoken*.

Non ci sono dubbi che possedendo tutte e quattro le doti si verrà riconosciuti come gentildonna o come gentiluomo. Il problema nasce se qualcuna di queste viene meno. E quale? Dal punto di vista pratico si potrebbe pensare che la ricchezza sia il fattore determinante. In effetti una delle definizioni che l'*OED* fornisce per *gentleman* è quella di una persona che "non ha occupazione" o "non deve lavorare" - con cui non si intende, ovviamente, un disoccupato, ma qualcuno abbastanza ricco da non avere bisogno di svolgere un lavoro. Anche Bilbo all'inizio de *Lo Hobbit* rientra in questa definizione, mentre è uno status al quale il Gaffiere Gamgee non può aspirare.

Ciononostante la ricchezza di per sé stessa non è mai stata accettata come qualità per definire la *gentlemanliness*, come spesso si riscontra nella narrativa inglese. In *Grandi speranze* di Dickens, il personaggio di Magwitch, tornato dalla deportazione, ha accumulato una fortuna; ma nessuno, nemmeno Magwitch stesso, pensa che possa avere qualche possibilità di diventare un gentiluomo. Invece Magwitch trae piacere dal pensiero di poter creare a proprie spese un gentiluomo, attraverso Pip. Pip è un gentiluomo? Possiede una certa ricchezza, ma senz'altro non è "di nascita gentile" (il primo criterio citato dall'*OED*). D'altra parte ha un'inflessione inglese standard (è *well-spoken*), e Dickens pone grande accento sul fatto che questa gli era stata insegnata. Una cosa di cui Magwitch si compiace particolarmente è che Pip sappia leggere le lingue straniere: per molti secoli in Europa conoscere il latino era un buon viatico per accedere allo status di gentiluomo. In questo c'è un'analogia con il fatto che Bilbo e Frodo conoscono l'Elfico. Viene da chiedersi se questo sia incluso nel "leggere e scrivere" di cui il padre di Sam diffida tanto.

Infine resta la questione della virtù morale. In sostanza tutti i commentatori convengono sul fatto che è questa la qualità

essenziale per il “vero gentiluomo”. Il problema è che i medesimi commentatori si sono anche accorti che la virtù morale di per sé (per esempio nel contadino di Chaucer) non risolve nulla.

Un modo di risolvere il problema, allora, è dire che la *gentlemanliness* implica un particolare *tipo* di virtù morale, che comprende non solo la bontà, ma anche la grazia, ovvero una certa correttezza di comportamento. Non per niente una delle definizioni tradizionali di gentiluomo è quella di uno che non offende mai il prossimo *accidentalmente*.

Robert Louis Stevenson, in una lunga e interessante trattazione,³³⁰ riconosce come caratteristica determinante del gentiluomo la «dote di una condotta ammirevole», dimostrata - dal suo punto di vista - dal generale Grant quando accettò la resa di Robert E. Lee nel 1865. Perfino i gentilhobbit, a essere sinceri, danno scarse prove di questa attitudine; e tanto meno hanno a che spartire con l'altra definizione tradizionale di gentiluomo (molto chiara per esempio a Sir Walter Scott) come colui il quale è *satisfaktionsfähig*, cioè in grado di dare soddisfazione con il proprio comportamento, ad esempio ingaggiando un duello senza disonorare l'avversario. Gli Hobbit non sono nemmeno particolarmente galanti (nel senso che non dimostrano grande devozione verso le signore), benché Tolkien fosse consapevole dell'importanza di questo tema in poemi come *Sir Gawain e il Cavaliere Verde*, e ne desse poi un inaspettato saggio nella devozione di Gimli verso Galadriel.

Si potrebbe concludere dicendo che l'immagine del “gentilhobbit” nella Contea è piuttosto quella della classe media, essendo basata sul benessere economico (non avere bisogno di lavorare); sull'inflessione e sull'educazione (essere *well-spoken* e di buona cultura); sulla nascita, ma in senso circoscritto (provenire da una famiglia notevole, in grado di ricordare tutti i cugini); e su una certa cortesia anche nei confronti dei sottoposti. Ma niente “condotta ammirevole”, niente *Frauendienst*,³³¹ e niente duelli: tutte cose molto aristocratiche.

Sotto tutti questi aspetti la Contea rappresenta in forma idealizzata l'Inghilterra medio-borghese della giovinezza di Tolkien. Tuttavia, attraverso i personaggi di Gondor e del Mark, essa viene messa in contrasto con elementi che non le sono propri (nobiltà, regalità, *Adel*).

Complessivamente la mia idea è questa: in molti classici della narrativa inglese il dibattito sulla *gentility* - ovvero come dovrebbero comportarsi le persone e fino a che punto le doti personali possano conformarsi all'aspettativa sociale - è messo in scena in un'ambientazione o anche in uno stesso personaggio. Il Pip di Dickens è un gentiluomo? Ha una certa agiatezza, ma non viene da una buona famiglia; ha la giusta inflessione ma (forse?) non ha forza di carattere. La Tess Durbeyfield di Hardy è una signora? Non ha l'agiatezza economica e ha scarsa inflessione, ma discende da una famiglia nobile. Non è più vergine, ma per via di uno stupro. Ed è stata stuprata da uno che possiede sia ricchezza sia buona inflessione, ma ovviamente una bassa moralità - e guarda caso i suoi quarti di nobiltà sono stati comprati, al contrario di quelli di Tess.

Sono angoscianti incertezze come queste che stanno alla base del romanzo inglese. In Tolkien non ve n'è traccia. Ma c'è invece una consapevolezza molto più chiara della relatività storica, linguistica e culturale di tutte queste concezioni dell'onore e del rango sociale, di quanto siano cambiate nel corso dei secoli, e di quali alternative la società inglese abbia espresso in una data epoca o nell'altra. Sono queste contraddizioni a essere messe in scena dai contrasti culturali nel *Signore degli Anelli*.

In definitiva è sorprendente come (a dispetto dei problemi di traduzione su *hobbit-her* e *Edelhobbit*, su *knights* e *ridere* o *ridders*) i lettori europei e americani abbiano incontrato così poca difficoltà nel cogliere le contraddizioni e le complessità sociali messe in luce da Tolkien. Questo suggerisce che una buona dose di consapevolezza di classe è ancora sottesa alle nostre democrazie formalmente aperte.

6. Beren

Vorrei aggiungere ancora un elemento, per dimostrare che Tolkien – anche al di là del *Signore degli Anelli* – era capace di mettere in scena le tensioni sociali all'interno di uno stesso personaggio. In particolare lo fa con Beren e Túrin. Il mondo del *Silmarillion* nel quale compaiono contiene molti meno contrasti culturali di quello rappresentato nel *Signore degli Anelli*. A questo proposito vorrei dire che i personaggi del *Silmarillion* aspirano alla “nobiltà”, non alla “gentilezza”, men che meno alla “rispettabilità” – entrambe virtù troppo blande e moderne per attrarli –, e neanche alla virtù germanica dell'*Adel*, una virtù adatta a quelli che Faramir chiamerebbe i “Mediani”, gente di una cultura più semplice degli Édain.³³²

Ciononostante, anche senza tanti contrasti culturali, nelle storie di Beren e di Túrin Tolkien dimostrava già interesse per le classi, il rango o lo status sociale, e in particolare per le esigenze imposte ai personaggi dal loro stesso senso del valore: in due parole, i vincoli di *noblesse oblige*.

Nel caso di Beren, questo è evidente in un punto particolare della narrazione, che ho già discusso in *Lembas* precedentemente, cioè la scena al cospetto di Thingol³³³ nella quale Beren³³⁴ viene spinto a contrarre la sua ambigua promessa. Il motivo guida dell'intera sequenza è l'assoluta necessità di mantenere la propria parola, una delle virtù tradizionalmente più aristocratiche.

Nella «storia di Beren», Beren, Thingol, Felagund e i figli di Fëanor sono tutti legati alla propria sventura da un giuramento, e vanno incontro a essa consapevolmente, piuttosto che venire meno alla parola data.

Particolarmente significativa è la scena al cospetto di Thingol, nella quale la consapevolezza di status gioca a dir poco un ruolo chiave per il «destino del Doriath». Innanzitutto la rabbia di Thingol nei confronti di Beren nasce già dal suo arrivo nel Doriath, e dalla preoccupazione che Thingol nutre per la figlia Lúthien. Ma quando Beren rivendica l'uguaglianza con Thingol dicendo che niente lo terrà lontano da Lúthien,

Thingol usa le espressioni offensive «baseborn mortal» e «spies and thralls».³³⁵ *Baseborn* e *thrall* sono parole particolarmente offensive in termini di classe, e la seconda ci ricorda che, come sottolineato in precedenza, l'idea di *thralldom* ("schiavitù") è esclusa dal mondo del Riddermark, per altri versi molto "eddicò".

In entrambi i casi si può dire che Thingol non intende quelle parole in un'ottica di classe: può darsi che consideri *mortal* e *baseborn* come fossero sinonimi, per evidenziare la presunzione di Beren nel cercare di accompagnarsi a un'immortale; mentre quando definisce Beren *thrall*, intende *thrall* (cioè "schiavo") di Morgoth. Tuttavia Beren reagisce come fossero insulti alla sua famiglia e non a sé stesso: «La mia casa non ha certo meritato offese del genere da qualsivoglia Elfo».³³⁶ Nel mondo arcaico della "nobiltà", lo status dipende in gran parte dal lignaggio, e in questo senso non può essere conquistata, solo ereditata. Thingol sembra esserne ben consapevole e spinge su questo tasto nella sua replica: «Le imprese di un padre [...] non sono sufficienti a conquistare la figlia di Thingol e di Melian».³³⁷ Qui Thingol in un certo senso ha cominciato a parlare come Beren. Non dice "mia figlia", ma «la figlia di Thingol», parlando di sé in terza persona, dando più peso al proprio status che a se stesso. Questo è davvero il modo di parlare di Thingol o è un ulteriore tentativo d'inchiudere Beren alla necessità di dare prova del proprio status per essere ammesso in un contesto nobiliare?

Melian - significativamente, io credo - parla in maniera molto più diretta, quando lo fa, dicendo «i miei occhi [...] tua figlia [...] te stesso».³³⁸

Nel complesso, in questa scena vediamo la *noblesse* esercitare un influsso maligno e dar vita a una retorica vuota. Allo stesso tempo una grande attrattiva del *Silmarillion* è la percezione del fatto che i personaggi seguono un codice etico molto più esigente del nostro.

7. Túrin

Un caso analogo sotto molti aspetti è quello di Túrin: sia lui sia Beren discendono da grandi casate, sono di condizione elevata, ma di fatto senza padre. Una grossa differenza è che Túrin ha più incertezze riguardo se stesso, perché durante la giovinezza il suo status è rimasto ambiguo o non riconosciuto. Il suo primo crimine, l'assassinio di Saeros, è causato in gran parte dalla preoccupazione che Túrin si porta dentro per la sorte della madre e della sorella, ma che si mescola alla reazione a una frecciata sul suo modo di stare a tavola (presentarsi a tavola "trascurati" è una mancanza che a noi può sembrare insignificante, ma che per gli autori medievali come il poeta del *Sir Gawain e il Cavaliere Verde* era una scortesia gravissima)³³⁹ In seguito Túrin reagirà sempre a ogni sfida al suo status, così come a ogni riconoscimento del medesimo.

A pagina 254 del *Silmarillion*³⁴⁰ il Nano Mîm (un «Petty-Dwarf»)³⁴¹ riconosce la nobiltà di Túrin («Tu parli come un signore di Nani degli antichi tempi»), e Túrin ha pietà di lui e lo aiuta. A pagina 256 Beleg gli dà l'Elmo-di-Drago, sperando che questo lo spinga «a guardare un po' più in là di quell'esistenza [...] a capo di una misera banda»,³⁴² e Túrin, sventuratamente, lo indossa.³⁴³

Si può notare la ricorrenza della parola *petty*, la quale, benché sia un prestito diretto dal francese *petit*, in inglese moderno ha una connotazione piuttosto forte, assumendo il significato di "gretto" o "meschino", accuse che Túrin non può tollerare. A pagina 268 il drago Glaurung usa di nuovo la parola *thrall* ("schiavo") in relazione a Túrin, e lo accusa di essere fonte di sventura per suo padre e per il suo sangue: la reazione di Túrin è ancora una volta disastrosa.

In definitiva, parte dell'aspetto tragico di questa storia risiede nel fatto che Túrin cerca costantemente di agire con onore.

Pertanto è un buon segno quando Túrin depone l'arma aristocratica, cioè la spada, per fare affidamento su «l'arco e la

lancia» (pagina 272);³⁴⁴ mentre è un cattivo segno quando (ancora una volta provocato verbalmente) torna a impugnarla.

Il suo ultimo crimine è l'uccisione di Brandir, provocata di nuovo dall'accusa - lanciata da Glaurung ma ripetuta da Brandir stesso - di essere «una maledizione per il suo sangue» (pagina 282).

Ai miei occhi la cosa più significativa di questo omicidio, tuttavia, è che la prima volta che Brandir compare nella storia viene descritto come «un uomo di animo gentile» (pagina 272). Cosa significa *gentle* in questo caso? Senza dubbio ha il significato inglese moderno fornito dall'*OED*: «Mite [...], cortese, sensibile»; anche non bellicoso, riluttante a infliggere dolore. Tutti questi aggettivi si addicono a Brandir. Ciononostante Tolkien era effettivamente più consapevole di chiunque altro dei modi in cui le parole cambiano significato; modi che secondo lui non erano accidentali. In questo caso specifico, poi, il significato della vera *gentillesse* in inglese è stato oggetto di dibattito almeno da Chaucer fino a Stevenson. Io ritengo che lo scontro fatale tra Brandir e Túrin prefiguri sia la più comica contraddizione tra il gentilhobbit Bilbo e i Nani ne *Lo Hobbit*, sia un conflitto tra le virtù di *gentillesse*, che a Túrin mancano del tutto, e quelle della *noblesse*, che invece si sente chiamato a mettere in pratica finanche all'eccesso.

8. Conclusioni

In conclusione, voglio dire tre cose in risposta all'accusa di Michael Moorcock esposta all'inizio di questo articolo.

Primo: constato che i valori di Tolkien erano nel complesso quelli del ceto medio, benché questa constatazione si applichi virtualmente a tutti gli autori inglesi ancora adesso; e non credo che la classe o i suoi valori siano in bancarotta morale.³⁴⁵ Se lo fossero, dubito che la narrativa che li esprime si sarebbe dimostrata così facile da comprendere e così disponibile a farsi

tradurre in molte delle lingue e dei contesti culturali europei e americani, per non dire mondiali.

Secondo: se i valori di Tolkien possono essere stati quelli propri del ceto medio, sarebbe però sbagliato vederli come entità immutabili; al contrario, i valori della classe media nella narrativa di Tolkien devono essere messi a dura prova per superare il confronto con i forti concorrenti della classe superiore, e anche con i concorrenti della classe inferiore rappresentati dai Gamgee con la loro salda fiducia in se stessi. Si avverte spesso una sensazione di tensione sociale in Tolkien che potrebbe essere collegata, tra l'altro, alla sua difficile posizione a Oxford, quella di un esponente della *noblesse de robe*,³⁴⁶ spesso priva dei mezzi finanziari per mantenere quello status: una difficoltà di cui i professori di Oxford mi hanno parlato ancora molto recentemente.

Infine, vorrei dire che sulla questione di classe, così come in molti altri aspetti, la Terra di Mezzo mi sembra riflettere in particolare le divisioni sociali e le tradizioni inglesi. Un membro di Unquendor³⁴⁷ mi ha confessato il suo piacere di venire in Inghilterra perché è un po' come tornare indietro nel tempo; le istituzioni sociali inglesi sono in effetti straordinariamente arcaiche, dalla Camera dei Lord alla possibilità che ancora hanno i professori di essere nominati cavalieri (per buona condotta). Tuttavia sarebbe un errore pensare che tale arcaismo e conservatorismo culturale non possano coesistere con una profonda autoriflessione e con una propensione a esaminare il significato intrinseco delle parole e del sistema etico: ciò che io credo fece Tolkien, e che rappresenta un filo continuo nella tela della sua narrativa.

Bibliografia

Opere di Tolkien disponibili in traduzione

Albero e foglia, Bompiani, 2000.
Le avventure di Tom Bombadil, 2001.
Il cacciatore di draghi, Bompiani, 2005.
Il fabbro di Wootton Major, Bompiani, 2005.
I figli di Húrin, Bompiani, 2007.
Lo Hobbit, Bompiani, 2012.
La leggenda di Sigurd e Gudrún, Bompiani, 2009.
Le lettere di Babbo Natale, Bompiani, 2000.
Il medioevo e il fantastico, Bompiani, 2004.
Mr. Bliss, Bompiani, 2000.
Racconti incompiuti di Númenor e della Terra di Mezzo, Bompiani, 2001.
Racconti perduti, Bompiani, 2000.
Racconti ritrovati, Bompiani, 2000.
La realtà in trasparenza: lettere 1914-1973, Bompiani, 2004.
Il ritorno di Beorhtnoth figlio di Beorhthelm, Bompiani, 2010.
Roverandom: le avventure di un cane alato, Rizzoli, 1998.
Il Signore degli Anelli, Bompiani, 2003.
Il Silmarillion, Bompiani, 2005.
La trasmissione del pensiero e la numerazione degli elfi, Marietti 1820, 2008.
L'Ultima canzone di Bilbo, Nexus, 2002.

Opere di Tolkien citate in originale

The Fall of Arthur, Harper & Collins, 2013.
History Of Middle-Earth, vol. X, *Morgoth's Ring*, Harper & Collins, 1994.
History of Middle-Earth, vol. XII, *The Peoples of Middle-Earth*, "The New Shadow", Harper & Collins, 1996.
The Lord of the Rings, Harper & Collins, 2007.
The Road Goes Ever On: A Song Cycle, poesie di J.R.R. Tolkien musicate da Donald Swann, Harper & Collins, 2002.
The Silmarillion, edited by Ch. Tolkien, George Allen & Unwin, 1977.

Traduzioni straniere del Signore degli Anelli citate nell'Appendice

Carroux, M., *Der Herr der Ringe*, Klett-Cotta (Deutschland), 1972.
Høverstad, T.B., *Rigenes Herre*, Tiden Norsk Forlag (Norvegia), 1980.
Krege, W., *Der Herr der Ringe*, Klett-Cotta (Deutschland), 2000.
Schuchart, M., *In de Ban von de Ring*, Het Spectrum (Nederland), 1956.
Thorarensen, T., *Hringadrottinssaga*, Fjölvaútgáfan (Islanda), 2001.

Domènech, L. e Horne, M., *El señor de los anillos*, III vol., Minotauro, 2002.

Saggi e articoli citati

AA.VV., *C'era una volta Lo Hobbit*, Marietti 1820, 2012.

AA.VV., *Tolkien e la filosofia*, Marietti 1820, 2011.

AA.VV., *La falce spezzata: morte e immortalità in J.R.R. Tolkien*, Marietti 1820, 2009.

AA.VV., "Albero" di Tolkien: come Il Signore degli Anelli ha segnato la cultura del nostro tempo, Bompiani, 2007.

Agnoloni, G., *Tolkien e Bach: dalla Terra di Mezzo all'energia dei fiori*, Galaad Edizioni, 2011.

Arduini, R., *Tolkien, la morte e il tempo: la fiaba incastonata nel quadro*, in AA.VV., *La falce spezzata: morte e immortalità in J.R.R. Tolkien*, Marietti 1820, 2009, pp. 161-198.

Barfield, O., *Poetic Diction*, Wesleyan University Press, 1973.

Barthes, R., *S/Z*, Einaudi, 1973.

Beauvoir, S. de, *La terza età*, Einaudi, 2008.

Bertani, G., *Le radici profonde. Tolkien e le sacre scritture*, Il Cerchio, 2011.

Brunetti, G., *Tolkien, Borges e La battaglia di Maldon*, in *Imperi moderni: l'eroe tra apoteosi e parodia*, a cura di A. Petrina e M. Melchionda, Pubblicazioni del Dipartimento di Lingue e Letterature anglo-germaniche e slave, vol. X, Padova, Unipress 2002, pp. 143-151.

Caldecott, S., *Il fuoco segreto: la ricerca spirituale di J.R.R. Tolkien*, Lindau, 2009.

Carpenter, H., *J.R.R. Tolkien: la biografia*, Fanucci Editore, 2002.

—, *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature*, Faber Finds, 2009.

—, *Gli Inklings*, Marietti 1820, 2011.

Chance, J., "Subversive Fantasists: Tolkien on Class Difference", in W.G. Hammond e C. Scull, *The Lord of the Rings 1954-2004: Scholarship in Honor of Richard E. Blackwelder*, Marquette University Press, 2006.

Crovi, L. e Priarone, S., *Mister Fantasy: il mondo segreto di Tolkien*, Passigli Editori, 2002.

Curry, P., *Defending Middle-Earth - Tolkien: Myth and Modernity*, Houghton Mifflin, 2004.

Del Corso, L. e Pecere, P., *L'Anello che non tiene: Tolkien fra letteratura e mistificazione*, Minimum Fax, 2003.

De Turrís, G., "Evola e Tolkien critici della modernità", *Vie della Tradizione*, #144, 2006, pp. 165-172.

—, Introduzione a *Il medioevo e il fantastico*, Bompiani, 2004, pp. 5-19.

—, Postfazione a *La leggenda di Sigurd e Gudrún*, Bompiani, 2009, pp. 587-600.

—, "Tolkien, ovvero come costruire un altro Mondo", in *Insolito e Fantastico*, #6, 2011, pp. 32-36.

—, Introduzione a P.H. Kocher, *Il Maestro della Terra di Mezzo*, Bompiani, 2011.

Dickerson, M., *A Hobbit Journey: Discovering the Enchantment of J.R.R. Tolkien's Middle-Earth*, Brazos Press, 2012.

Engels, F., "La situazione della classe operaia in Inghilterra (1845)", in K. Marx e F. Engels, *Opere*, Editori Riuniti, 1972

Fimi, D., *Tolkien, Race and Cultural History: From Fairies to Hobbits*, Palgrave Macmillan, 2008.

Flieger, V., *Schegge di luce - Logos e linguaggio nel mondo di Tolkien*, Marietti 1820, 2007.

—, *Green Suns and Faerie: Essays on J.R.R. Tolkien*, Kent State University Press, 2000.

- , *A Question of Time: J.R.R. Tolkien's Road to Faërie*, The Kent State University Press, 1997.
- Fussell, P., *La Grande Guerra e la memoria moderna*, Il Mulino, 2000.
- Garbowski, Ch., *Recovery and Transcendence for the Contemporary Mythmaker*, Marie Curie-Sklodowska University Press, Lublino, 2000.
- Garth, J., *Tolkien e la Grande Guerra: la soglia della Terra di Mezzo*, Marietti 1820, 2007.
- Gilliver, P., Marshall, J. e Weiner, E., *The Ring of Words: Tolkien and the Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, 2006.
- Giuliano, S., *J.R.R. Tolkien: tradizione e modernità nel Signore degli Anelli*, Bietti, 2013.
- Graves, R. e Hodge, A., *The Long Week-End: A social History of Great Britain 1918-1939*, Faber & Faber, 1940.
- Green, W.H., *The Hobbit: A Journey into Maturity*, Twaine Publishers, 1995.
- Hammond, W.G. e Scull, Ch., *The Lord of the Rings: A Reader's Companion*, Houghton Mifflin (US), HarperCollins (UK), 2005.
- Hitchens, Ch., "Oxford's Rebel Angel", *Vanity Fair*, ottobre 2002.
- Honegger, T., *Tolkien in Translation*, Walking tree Publishers, 2003.
- Jeckyll, G., *The Wood Garden*, Longmans, Green and Co., 1899.
- Jesi, F., *Cultura di destra*, Nottetempo, 2011.
- Johannesson, L.N., "The Speech of the Individual and of the Community in The Lord of the Rings" (1997), in *News from the Shire and Beyond. Studies on Tolkien*, Walking Tree Publishers, 2004.
- Kane, D.C., *Arda Reconstructed: The Creation of the Published Silmarillion*, Lehigh University Press, 2009
- Kilby, C.S., *Tolkien and the Silmarillion*, Wheaton, 1976.
- Kocher, P.H., *Il Maestro della Terra di Mezzo*, Bompiani, 2011.
- Lewis, C.S., "A World for Children", *The Times Literary Supplement*, 2 ottobre 1937.
- , "The Gods Return to Earth", *Time & Tide*, 14 agosto 1954.
- , *Studies in Words*, Cambridge University Press, 1990.
- Lodigiani, E., *Invito alla lettura di Tolkien*, Mursia, 1982.
- Lombardo, A., *Il sentimento politeista di J.R.R. Tolkien*, in AA.VV., "Albero" di Tolkien: come Il Signore degli Anelli ha segnato la cultura del nostro tempo, Bompiani, 2007, pp. 99-115.
- Long, J., "Clinamen, Tessera, and Anxiety of Influence: Swerving from and Completing George MacDonald", in *Tolkien Studies*, #6, 2009.
- Manni, F., *Elogio della Finitezza: antropologia, escatologia e filosofia della storia in Tolkien*, in AA.VV., *La falce spezzata: morte e immortalità in J.R.R. Tolkien*, Marietti 1820, 2009, pp. 103-138.
- Mitchison, N., "One Ring to Bind Them", *New Statesman and Nation*, 18 settembre 1954.
- Monda, A., *L'Anello e la Croce*, Rubbettino, 2008.
- Moorcock, M., "Epic Pooh", in *Wizardry and Wild Romance: A Study Of Epic Fantasy*, MonkeyBrain, 2004.
- Morganti, A., *Un giorno un re verrà...*, in AA.VV., "Albero" di Tolkien: come Il Signore degli Anelli ha segnato la cultura del nostro tempo, Bompiani, 2007, pp. 159-181.
- Morris, M., *Introduction to The Collected Works of William Morris*, Longmans, 1910-12.
- Muir, E., "A Boy's World", *The Sunday Observer*, 27 novembre 1955.
- Passaro, E., *La figura dell'eroe in Tolkien*, in AA.VV., "Albero" di Tolkien: come Il Signore degli Anelli ha segnato la cultura del nostro tempo, Bompiani, 2007, pp. 141-156.

- Pearce, J., *Tolkien: l'uomo e il mito*, Marietti 1820, 2010.
- Porter, L., *The Hobbits: The Many Lives of Bilbo, Frodo, Sam, Merry and Pippin*, I.B. Tauris, 2012.
- Pratchett, T., *Cult Classic*, in *Meditations on Middle-Earth: New Writing on the Worlds of J.R.R. Tolkien*, St. Martin's Press, 2001.
- Quinzio, S., *Un commento alla Bibbia*, Adelphi, 1995.
- Robinson, W., *The Wild Garden*, Timber Press, 2010.
- , *The English Flower Garden*, Bloomsbury, 1996.
- Rosebury, B., *Tolkien: un fenomeno culturale*, Marietti 1820, 2009.
- , *Tolkien: A Critical Assessment*, Macmillan, 1992.
- Ruskin, J., *Le pietre di Venezia*, Mondadori, 2000.
- Ryan, J.S., *In the Nameless Wood: Explorations in the Philological Hinterland of Tolkien's Literary Creations*, Walking Tree Publishers, 2013.
- Shippey, T.A., *J.R.R. Tolkien: la via per la Terra di Mezzo*, Marietti 1820, 2005.
- , *J.R.R. Tolkien autore del secolo*, Simonelli, 2004.
- , *Roots and Branches: Selected Papers on Tolkien*, Walking Tree Publishers, 2007.
- , "Tolkien as a Post-War Writer", in *Proceedings of The J.R.R. Tolkien Centenary Conference*, Mithopoeic Press & Tolkien Society, 1995.
- Sommavilla, G., "«Il Signore degli Anelli»: Tolkien oltre Kafka", *Lettere*, 26, 8-9 (1971), pp. 539-548.
- , "Fiaba epica e storia sacra di J.R.R. Tolkien", *Lettere*, 29, 8-9 (1974), pp. 581-586.
- , "Albero e foglia, di John Ronald Reuel Tolkien", *Lettere*, 32, 337 (1977), pp. 365-367.
- , "«Il Silmarillion»: una genesi dall'alto, dell'uomo, e del bene e del male", *Lettere*, 34, 356 (1979), pp. 274-284.
- , "Le avventure di Tom Bombadil, di John Ronald Reuel Tolkien", *ivi*, pp. 299-301.
- , *Peripezie dell'epica contemporanea*, Jaca Books, 1983.
- , "John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973), epica fiabesca metafora evangelica", *Lettere*, 43, 450 (1988), pp. 693-708.
- , "La realtà in trasparenza. Lettere 1914-1973, di John Ronald Reuel Tolkien", *Lettere*, 46, 474 (1991), pp. 140-142.
- , "Per il centenario della nascita di Tolkien (1892-1973)", *Lettere*, 47, 485, pp. 226-228.
- , "Tolkien, Cattolico o Manicheo?", in AA.VV., *Atti del convegno "J.R.R. Tolkien: realtà e mistero nella Terra-di-Mezzo" (Bologna, 28 novembre 1992)*, Bologna, Centro Culturale Enrico Manfredini, pp. 4-11.
- , "L'autoritratto di Tolkien da «La realtà in trasparenza»", *Cultura & Libri*, 83 (1992), pp. 37-41.
- , "Il mistero dell'Anello", *Terra di Mezzo*, I, 2, pp. 24-27.
- , *Il bello e il vero*, Jaca Books, 1996.
- Spirito, G., *Tra San Francesco e Tolkien. Una lettura spirituale del Signore degli Anelli*, Il Cerchio, 2003.
- , *Lo specchio di Galadriel. I francescani celebrano J.R.R. Tolkien*, Il Cerchio, 2006.
- Stevenson, R.L., "Gentlemen", in *Ethical Studies and Edinburgh: Picturesque Notes*, Heinemann, 1924.
- Testi, C.A., *Il Legendarium tolkieniano come meditatio mortis*, in AA.VV., *La falce spezzata: morte e immortalità in J.R.R. Tolkien*, Marietti 1820, 2009, pp. 5-39.
- , "Tolkien's Work: Is It Christian or Pagan? A Proposal for a 'Synthetic' Approach", in *Tolkien Studies: An Annual Scholarly Review*, West Virginia Press, #10.
- , "Da Tommaso d'Aquino a Tolkien, e ritorno. L'armonia natura-grazia e la Terra-di-Mezzo tra paganesimo e rivelazione", in *Realitas - Rivista internazionale di teoria sociale, filosofia e scienze umane*, #0, giugno 2012, Aracne, pp. 27-46.

- Thompson, E.P., *William Morris - Romantic to Revolutionary*, Lawrence & Wishart, 1955.
- Thompson, K., *The Frodo Franchise: The Lord of the Rings and Modern Hollywood*, University of California Press, 2007.
- Toynbee, Ph., "Dissension among the Judges", *The Observer*, 6 agosto 1961.
- Turner, A., *Translating Tolkien: Philological Elements in The Lord of the Rings*, Peter Lang, 2005.
- Vink, R., *Immortality and the Death of Love: J.R.R. Tolkien and Simone de Beauvoir*, in *The Ring Goes Ever On: Proceedings of the Tolkien 2005 Conference Celebrating 50 Years of The Lord of the Rings*, 2008.
- Walker, S., *The Power of Tolkien's Prose*, Palgrave Macmillan, 2009.
- Williams, R., *The Country and the City*, Oxford University Press, 1973.
- Wilson, E., "Oo, Those Awful Orcs!: A Review of The Fellowship of the Ring", *The Nation*, 14 Aprile 1956.
- Wood, R., "Conflict and Convergence on Fundamental Matters in C.S. Lewis and J.R.R. Tolkien", *Renascence*, n. 55, 4 (autunno 2003).

Narrativa citata

- AA.VV., *After the King: Stories in Honor of J.R.R. Tolkien*, Tor Books, 2001.
- Barrie, J.M., *Peter Pan*, Salani, 2004.
- Bellamy, E., *Guardando indietro: 2000-1887*, UTET, 1957.
- Borges, J.L., *Finzioni*, Einaudi, 1985.
- , *La moneta di ferro*, Adelphi, 2008.
- Brooks, T., *Il ciclo di Shannara*, Mondadori, 1995.
- Burnett, F.H., *Il giardino segreto*, Salani, 2005.
- Beauvoir, S. de, *Una morte dolcissima*, Einaudi, 2007.
- Carroll, L., *Alice nel paese delle meraviglie*, Rizzoli, 1994.
- Chaucer, G., *I racconti di Canterbury*, Mondadori, 2004.
- Dickens, Ch., *Grandi speranze*, Newton Compton, 2010.
- Donaldson, S.R., *Le cronache di Thomas Covenant l'Incredulo*, voll. I-II, Fanucci, 2006.
- Dostoevskij, F., *Delitto e castigo*, Einaudi, 1993.
- Eddings, D., *Il ciclo di Belgariad*, voll. I-III, Fanucci, 2006.
- , *La saga dei Mallorean*, voll. I-II, Sperling & Kupfer, 2006-2007.
- Eliot, T.S., *La terra desolata*, Feltrinelli, 2010.
- Eslov, K., *The Last Ring-Bearer*, Russia, 1999.
- Fleming, I., *Vivi e lascia morire*, Adelphi, 2012.
- Gaiman, N., *Nessun dove*, Fanucci, 2010.
- , *Stardust*, Mondadori, 2004.
- , *American Gods*, Mondadori 2003.
- Golding, W., *Il Signore delle Mosche*, Mondadori, 2001.
- Grahame, K., *Il vento nei salici*, Einaudi Ragazzi, 2006.
- , *Letà d'oro*, Adelphi, 1984.
- , *Giorni di sogno*, Marcos y Marcos, 1991.
- Hardy, T., *Nel bosco*, Fazi Editore, 2003.
- , *Tess dei D'Urberville*, Einaudi, 2008.
- Joyce, J., *Gente di Dublino*, Garzanti, 2008.
- , *Ulisse*, Einaudi, 2013.
- King, S., *La Torre Nera*, voll. I-VII, Sperling & Kupfer, 2003-2012.
- Leary, T., *Il Gran Sacerdote*, Shake Edizioni, 2006.

- Le Guin, U.K., *La saga di Terramare*, Mondadori, 2013.
- Lewis, C.S., *Le Cronache di Narnia*, Mondadori, 2005.
- MacDonald, G., *Le fate dell'ombra*, Bompiani, 2003.
- , *La Chiave d'Oro*, Galaad Edizioni, 2008.
- Martin, G.R.R., *Le Cronache del Ghiaccio e del Fuoco*, voll. I-XI, Mondadori, 1996-2012.
- Milne, A.A., *Winnie Puh*, Salani, 2009.
- , *La strada di Winnie Puh*, Salani, 2010.
- Mitford, J., *Figlie e ribelli*, Rizzoli, 2009.
- Morris, W., "The House of the Wolfings", in *The Collected Works of William Morris*, vol. XIV, Cambridge University Press, 2012
- , "The Roots of the Mountains", ivi, vol. XV.
- , *Notizie da nessun dove*, Editori Riuniti, 2013.
- Nesbit, E., *I bambini della ferrovia*, Fabbri Editori, 2007.
- , *The Story of the Treasure Seekers*, Wilder Publications, 2008.
- Orwell, G., *La fattoria degli animali*, Mondadori, 2001.
- Osborne, J., *Ricorda con rabbia*, Einaudi, 1959.
- Paolini, Ch., *L'Eredità*, voll. I-IV, Rizzoli, 2009-2011.
- Potter, B., *La storia di Peter Coniglio*, Sperling & Kupfer, 2005.
- Pratchett, T., *Streghe all'estero*, Salani, 2009.
- Pullman, Ph., *La bussola d'oro*, Salani, 1996.
- , *La lama sottile*, Salani, 1997.
- , *Il cannocchiale d'ambra*, Salani, 2001.
- Ransome, A.M., *Swallows and Amazons*, Random House Children's Books, 2001.
- Rowling, J.K., *Harry Potter e la pietra filosofale*, Salani, 1998.
- , *Harry Potter e la Camera dei Segreti*, Salani, 1999.
- , *Harry Potter e il prigioniero di Azkaban*, Salani, 2000.
- , *Harry Potter e il Calice di Fuoco*, Salani, 2001.
- , *Harry Potter e l'Ordine della Fenice*, Salani, 2003.
- , *Harry Potter e il Principe Mezzosangue*, Salani, 2006.
- , *Harry Potter e i Doni della Morte*, Salani, 2008.
- Stevenson, R.L., *Il giardino dei versi*, Nutrimenti, 2010.
- Sturluson, S., *Edda*, Adelphi, 2006.
- Wyke-Smith, E.A., *The Marvellous Land of Snergs*, Old Earth Books, 1997.

Poemi citati

- La battaglia di Maldon: eroi e traditori nell'Inghilterra vichinga*, a cura di G. Brunetti, Carocci, 2003.
- La battaglia di Maldon*, a cura di R. Rosselli Del Turco, Edizioni dell'Orso, 2009.
- Beowulf*, a cura di L. Koch, Einaudi, 1987.
- Beowulf*, a cura di G. Brunetti, Carocci, 2003.
- Cleanness*, a cura di J.J. Anderson, Manchester University Press, 1977.
- Perla*, a cura di E. Giaccherini, Carocci, 1989.
- La saga dei Volsunghi*, a cura di L. Koch, Carocci, 1994.
- Sir Gawain e il Cavaliere Verde*, a cura di P. Boitani, Adelphi, 1986.
- Sir Orfeo*, a cura di E. Giaccherini, Luni Editrice, 1998.

Si consentono la riproduzione parziale o totale dell'opera a uso personale dei lettori e la sua diffusione per via telematica, purché non a scopi commerciali e a condizione che questa dicitura sia riprodotta.

L'autore del presente libro difende la gratuità del prestito bibliotecario ed è contrario a norme o direttive che, monetizzando tale servizio, limitino l'accesso alla cultura. L'autore e l'editore rinunciano a riscuotere eventuali royalties derivanti dal prestito bibliotecario di quest'opera.

Copyright © 2013 by Wu Ming 4

Published by arrangement with Agenzia Santachiara

Tutti i diritti riservati

Redazione e impaginazione: Rossella Russo

Odoya srl

Via Benedetto Marcello 7 - 40141 Bologna

www.odoya.it

Colui che converte nel buio...

Ebook realizzato da Paolo Massei *aka* Hubert Phava

mozambo@gmail.com

utilizzando i seguenti software Free:

Sistema operativo: *Slackware-Linux*

<http://www.slackware.com>

Office automation: *LibreOffice*

<http://www.libreoffice.org/>

Macro di conversione *Writer2Epub* di Luca Calcinai:

<http://extensions.services.openoffice.org/en/project/Writer2ePub>

Macro di correzione (per LibreOffice) *PepitoCleaner*:

<http://pepitoweb.altervista.org/>

Dulcis in fundo, *Sigil*:

<http://code.google.com/p/sigil/>

Ringrazio *Wu Ming 1* per avermi fornito il file di partenza.

Come si evince dalle note di copyright riportate alla fine

gli Autori e dall'Editore lo rilasciano con piena facoltà

di copia e condivisione purché a scopo non commerciale
ed a condizione che sia riportata integralmente
la dichiarazione del copyright.

Desidero ringraziare Autori ed Editore per questo.

Per eventuali bachi, correzioni, insulti eccecc, l'email sopra e' valida.

PM (aka HP)

1)

R. Graves e A. Hodge, *The Long Week-End: a Social History of Great Britain 1918-1939*, Faber & Faber, 1940. ↵

2)

J.R.R. Tolkien, "Beowulf: i mostri e i critici", in *Il medioevo e il fantastico*, Bompiani, 2004, p. 57. ↵

3)

J.R.R. Tolkien, "Un vizio segreto", *ivi*, pp. 283-317. ↵

4)

A tutt'oggi resta difficile dire cosa accomunasse un gruppo di persone tanto diverse per gusti e attitudini letterarie. La tesi di H. Carpenter, che ha studiato a fondo le loro biografie, rimane la più accreditata: il comune denominatore di quella cerchia di uomini era semplicemente il fatto di essere amici di C.S. Lewis. Cfr. H. Carpenter, *Gli Inklings*, Marietti 1820, 2011. ↵

5)

Citato in D.A. Anderson, *Lo Hobbit annotato*, Bompiani, 2000, p. 25. ↵

6)
Ivi, p. 28. ↵

7)

J.R.R. Tolkien, *La realtà in trasparenza: lettere 1914-1973*, Bompiani, 2001, lettera n. 30, p. 45. ↵

8)

V. Flieger, "Ci sarà sempre una fiaba: J.R.R. Tolkien e la controversia sul folklore", in *C'era una volta... Lo Hobbit*, Marietti 1820, 2012, p. 46. ↵

9)

J.R.R. Tolkien, "Sulle fiabe", in *Il medioevo e il fantastico*, cit., pp. 182-183 e 193-194. ↵

10)

Lettera 45, in *La realtà in trasparenza*, in *op. cit.*, p 65. ↵

11)

Lettera 81, ivi, p. 109. ↵

12)

J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli*, Bompiani, 2003, p. 87. ¶

13)

Lettera 246, in *op. cit.*, pp. 374-375. ↵

14)

“Sulle fiabe”, in *Il medioevo e il fantastico*, cit., p. 208. ↵

15)
Ivi, p. 218. 4

16)

L'edizione critica de *La battaglia di Maldon* che Tolkien intendeva stigmatizzare era quella curata nel 1937 da E.V. Gordon, un collega con il quale Tolkien, all'Università di Leeds, aveva lavorato a un *Vocabolario di Medio Inglese* (1922) e all'edizione del *Sir Gawain e il Cavaliere Verde* (1925). La sua presa di posizione, dunque, coinvolge specificamente l'ambito accademico di cui faceva parte. ↵

17)

J. Osborne, *Ricorda con rabbia*, Einaudi, 1959, p. 98. ↵

18)

C.S. Lewis, "The Gods Return to Earth", in *Time & Tide*, 14 agosto 1954. ↵

19)

J. Garth, *Tolkien e la Grande Guerra: la soglia della Terra di Mezzo*, Marietti 1820, 2009, p. 385. ↵

20)

V. Flieger, *A Question of Time: J.R.R. Tolkien's Road to Faërie*, The Kent State University Press, 1997, p. 13. ↵

21)

Ph. Toynbee, "Dissension Among the Judges", *The Observer*, 6 agosto 1961. Toynbee era una figura piuttosto emblematica della scena culturale inglese. Negli anni Trenta era stato uno di quei rampolli dell'alta borghesia britannica che avevano abbracciato il comunismo per via teorica, in spirito di ribellione verso le famiglie di appartenenza. Per inquadrare il personaggio valga un aneddoto raccontato dalla sua omologa femminile Jessica Mitford nelle proprie memorie: «In una occasione il Partito comunista chiese a Philip di partecipare a una campagna elettorale in una cittadina di minatori nel Nord del paese. Accadde così che fu invitato a una festa a Castle Howard [la più bella e imponente magione nobiliare dello Yorkshire, *N.d.A.*], poco distante dalla cittadina, per il fine settimana successivo alle elezioni. Non volendo tornare fino a Londra, aveva fatto le valigie con abiti adatti a entrambi gli eventi. Riuscì a farci divertire raccontandoci i suoi sforzi disperati per nascondere l'apparato, il frac che giaceva nascosto e colpevole in fondo alla valigia durante il suo soggiorno nella casetta di un minatore» (J. Mitford, *Figlie e ribelli*, Rizzoli, 2009, p. 247). ㄿ

22)

E. Wilson, "Oo, Those Awful Orcs!: A review of *The Fellowship of the Ring*", *The Nation*, 14 Aprile 1956. ↵

23)

E. Muir, "A Boy's World", *Sunday Observer*, 27 novembre 1955. ↵

24)

Lettera 20, in *op. cit.*, p. 34. ¶

25)

Cfr. D.A. Anderson, *op. cit.*, p. 34 e Lettera 267, in *op. cit.*, p. 398. ⌞

26)

N. Mitchison, "One Ring to Bind Them", in *New Statesman and Nation*, 18 settembre 1954. ↵

27)

Cfr. Lettera 207 e Lettera 210, in *op. cit.*, p. 301 e pp. 305-313. ↵

28)

L'Oriente sta esplodendo / Divampa la violenza, si caricano i proiettili / Sei abbastanza grande per uccidere, ma non abbastanza per votare / Non credi nella guerra, ma cos'è quel fucile che porti? / E anche il fiume Giordano ha corpi che galleggiano / Ma dimmi / Ancora e ancora e ancora, amico mio / Che tu non credi / Che siamo alla vigilia / Della distruzione. / Non capisci cosa sto cercando di dire / Riesci a sentire le paure che io sento oggi? / Se viene premuto il bottone, non c'è scampo / Non si salverà nessuno, con il mondo in una tomba / Da' un'occhiata in giro, ragazzo, sei destinato ad avere paura / Ma dimmi / Ancora e ancora e ancora, amico mio / Che tu non credi / Che siamo alla vigilia / Della distruzione... ↵

29)

Fu soprattutto merito di Tolkien se la Ace fu costretta a scendere a più miti consigli e a garantirgli il pagamento delle *royalties*, rinunciando a ristampare il libro una volta esaurita la tiratura. Infatti Tolkien prese a scrivere a tutti i suoi ammiratori americani con i quali era in contatto epistolare, spiegando la situazione e chiedendo di fare pressione sui librai e sulle associazioni di lettori statunitensi affinché boicottassero l'edizione pirata della Ace. Il contrattacco riuscì, e alla fine l'autore vide riconosciuti i propri diritti (Cfr. H. Carpenter, *J.R.R. Tolkien: la biografia*, Fanucci Editore, 2002, pp. 289-290). ↵

30)

T. Leary, *Il Gran Sacerdote*, Shake Edizioni, 2006. ↵

31)

La serie completa della rivista e reperibile in formato digitale è disponibile su <http://www.pardoes.info/roanddarroll/GG.html>. ↵

32)

La mia è una storia che non può essere raccontata, la mia libertà la tengo stretta, /
Tanti anni fa in giorni antichi, quando l'aria traboccava di magia / Nelle più oscure
profondità di Mordor, incontrai una ragazza così bella / Ma Gollum e la sua
malvagia metà avanzarono furtivamente e sparirono con lei, lei, lei. ㄸ

33)

C'è una sensazione che provo / Quando guardo a Ovest / E il mio spirito piange per la partenza. ↵

34)

Così faccio le valigie per le Montagne Nebbiose / Dove ora vanno gli spiriti, / Sopra
le colline dove volano gli spiriti. ↵

35)

Lettera 257, in *op. cit.*, p. 388. 4

36)

S. de Beauvoir, *Una morte dolcissima*, Einaudi, 2007. Uno studio approfondito sulla possibile influenza di de Beauvoir su Tolkien è quello di R. Vink, *Immortality and the death of love: J.R.R. Tolkien and Simone de Beauvoir*, in *The Ring Goes Ever On: Proceedings of the Tolkien 2005 Conference celebrating 50 Years of The Lord of the Rings*, 2008. ↵

37)

Lettera 334, in *op. cit.*, p. 469-470. ↵

38)

Douglas C. Kane, nel suo *Arda Reconstructed: The Creation of the Published Silmarillion*, Lehigh University Press, 2009, ha definitivamente dimostrato che Christopher Tolkien ha applicato criteri completamente arbitrari nella selezione dei materiali da includere nel volume e nella scelta tra le varie versioni disponibili. Di conseguenza *Il Silmarillion* è da considerarsi a tutti gli effetti un'opera spuria.

⚡

39)

«Tolkien mi ha influenzato profondamente ispirando in me un desiderio di scrivere storie fantastiche. Ma quando mi sono messo davvero a scrivere i libri di *Covenant*, mi sono tenuto tanto lontano dall'esempio di Tolkien per quanto lo consentivano le esigenze della mia stessa storia» (S.R. Donaldson, citato in T. Shippey, *J.R.R. Tolkien autore del secolo*, Simonelli, 2004, p. 313). ↵

40)

Cfr. T. Pratchett, "Cult Classic", in *Meditations on Middle-Earth: New Writing on the Worlds of J.R.R. Tolkien*, St. Martin's Press, 2001. ↵

41)

S. King, *L'ultimo cavaliere*, Sperling & Kupfer, 2003. 4

42)

Cfr. Ch. Hitchens, "Oxford's Rebel Angel", *Vanity Fair*, ottobre 2002. ↵

43)

Un medley molto ben curato di interviste a G.R.R. Martin in cui l'autore americano parla di Tolkien si può trovare tradotto in italiano qui: <http://www.jrrtolkien.it/2011/11/11/george-r-r-martin-parla-di-j-r-r-tolkien.> ↵

44)

Gaiman ha parlato diffusamente del suo debito verso l'opera di Tolkien nell'intervento che ha tenuto come ospite d'onore della Mythopoeic Society (la principale associazione tolkieniana statunitense) nel 2004. Il testo è consultabile integralmente sul sito dello scrittore: <http://journal.neilgaiman.com/2012/01/speech-i-once-gave-on-lewis-tolkien-and.html>. ↵

45)

Lettera 211, in *op. cit.*, p. 316. 4

46)

Citato in T. Shippey, *J.R.R. Tolkien autore del secolo*, cit., pp. 43-46. ↵

47)

L. Porter, *The Hobbits: The Many Lives of Bilbo, Frodo, Sam, Merry and Pippin*, I.B. Tauris, 2012. ↵

48)

Intervista al sito AssignmentX, 19 giugno 2011. [↵](#)

49)

T. Shippey, *J.R.R. Tolkien autore del secolo*, cit., p. 317. ↵

50)

P. Curry, *Defending Middle-Earth - Tolkien: Myth and Modernity*, Houghton Mifflin Company, 2004, p. 89. ↵

51)

V. Flieger, *Schegge di luce - Logos e linguaggio nel mondo di Tolkien*, Marietti
1820, 2007, p. 8. ↵

52)

D.A. Anderson, *op. cit.*, p. 11. ↵

53)

Cfr. Ch. Tolkien, Prefazione a J.R.R. Tolkien, *La Leggenda di Sigurd e Gudrún*, Bompiani, 2009, pp. 15-16. E anche T. Shippey, "The Problem of the Rings: Tolkien and Wagner", in *Roots and Branches*, Walking Tree Publishers, 2007, pp. 97-114.

↵

54)

J.R.R. Tolkien, *Il ritorno di Beorhtnoth figlio di Beorhthelm*, Bompiani, 2010. ↵

55)

Una limpida esposizione delle differenze tra i due autori e tra le due favole è quella di J. Long, *Clinamen, Tessera, and Anxiety of Influence: Swerving from and Completing George MacDonald*, in *Tolkien Studies*, #6, 2009, pp. 126-150. ↵

56)

Cfr. K. Thompson, *The Frodo Franchise: The Lord of the Rings and Modern Hollywood*, University of California Press, 2007. ↵

57)

The Hunt for Gollum, di Ch. Bouchard, 38 min., uk, 2009; *Borne of Hope*, di K. Madison, 71 min., uk, 2009; *Storm over Gondolin*, di D. Frank, Francia, 2014. ↵

58)

Il sito www.tolkienfanfiction.com raccoglie parecchi racconti, suddivisi tematicamente. ↵

59)

K. Eslov, *The Last Ring-Bearer*, Russia, 1999. ↵

60)

«Ho sempre avuto la sensazione di registrare qualcosa che c'era già, da qualche parte: non di "inventare"» (Lettera 131, in *op. cit.*, p. 166). ↵

61)

Lettera 151, in *op. cit.*, p. 210. 4

62)

“Sulle fiabe”, in *Il medioevo e il fantastico*, cit., p. 211. ↵

63)

Lettera 131, in *op. cit.*, p. 165. 4

64)

S. Walker, *The Power of Tolkien Prose*, Palgrave Macmillan, 2009, p. 7 (traduzione mia). ↵

65)

Lettera 160, in *op. cit.*, p. 238. 4

66)

Lettera 247, ivi, p. 375. 4

67)

B. Rosebury, *Tolkien: A Critical Assessment*, 1992, Macmillan, p. 28 (traduzione mia). 4

68)

S. Walker, *op. cit.*, p. 13 (traduzione mia). ↵

69)

R. Barthes, *S/Z*, Einaudi, 1973, p. 10. ↵

70)

B. Rosebury, *Tolkien: un fenomeno culturale*, Marietti 1820, 2009, pp. 213-214. [↵](#)

71)

Ivi, pp. 207-208; T. Shippey, *J.R.R. Tolkien autore del secolo*, cit., pp. 307-308. ↵

72)

Lettera 165, in *op. cit.*, p. 248. 4

73)

«Volapuek, esperanto, ido, novial ecc. ecc. sono morti, molto più morti di altre antiche lingue non più usate, perché i loro autori non hanno mai inventato delle leggende in esperanto» (Lettera 180, in *op. cit.*, p. 261). ↵

74)

J.R.R. Tolkien, "Un vizio segreto", in *Il medioevo e il fantastico*, cit., pp. 300-301.

4

75)

Ibidem. ↵

76)

Ivi, p. 312. 4

77)

J.R.R. Tolkien, "Inglese e Gallese", in *Il medioevo e il fantastico*, cit., p. 277. ↵

78)

J.R.R. Tolkien, *Il Silmarillion*, Bompiani, 2000, p. 11. ↵

79)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 424. ↵

80)

Ivi, p. 529. 4

81)

Ivi, p. 515. 4

82)

Ivi, p. 517. 4

83)

Ivi, p. 588. 4

84)

Ivi, p. 291. ↵

85)

“Un vizio segreto”, in *op. cit.*, p. 295. 4

86)

Il nome del protagonista del *Signore degli Anelli* richiama quello di un antico re danese - menzionato nel *Beowulf* e nell'*Edda* di Snorri Sturluson - che riuscì a sancire una pace apparentemente duratura, la "pace di Fróthi", appunto, ma che poi venne ucciso. Sturluson scrive che il regno di Fróthi coincide con la nascita di Cristo e l'impero di Augusto: «E poiché Fródhi era il più potente fra tutti i re delle terre settentrionali, la pace fu conosciuta con il suo nome dovunque si parlasse danese e gli uomini del Nord la chiamarono "pace di Fródhi". Nessun uomo recava offesa all'altro, nemmeno se incontrava l'assassino di suo padre o di suo fratello libero o in catene. Né c'erano ladri né briganti, tanto che un anello d'oro rimase a lungo nella landa di Ialangr» (S. Sturluson, *Edda*, Adelphi, 2006, p. 153). Secondo Tom Shippey, in quel personaggio Tolkien vedeva l'esempio del pagano virtuoso che aveva cercato di uscire dai secoli bui - a conferma della *praeparatio evangelii* - ma che aveva dovuto soccombere. Il suo Frodo sarebbe quindi una figura analoga, un giusto, perfino un pacifista sul finale, che pur meritandola non riesce a raggiungere la piena salvezza (T. Shippey, *J.R.R. Tolkien: la via per la Terra di Mezzo*, Marietti 1820, 2005, pp. 293-300). ↵

87)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 1095. ↵

88)

S. Walker, *op. cit.*, p. 153. ↵

89)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 565. ↵

90)

Cfr. W.G. Hammond e Ch. Scull, *The Lord of the Rings: A Reader's Companion*, Houghton Mifflin (us), HarperCollins (uk), 2005, p. 562 e P. Gilliver, J. Marshall ed E. Weiner, *The Ring of Words: Tolkien and the Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, 2006, pp. 108-109. ↵

91)

V. Flieger, *Schegge di luce*, cit., p. 75. ↵

92)

Idem, Tolkien e la filosofia del linguaggio, in AA.VV., *Tolkien e la filosofia*, Marietti
1820, 2011, pp. 67-79. ↵

93)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 515. ↵

94)

Ibidem. ↵

95)

Lettera 230, in *op. cit.*, p. 347. Viene in mente quello che scriveva Borges a proposito degli idiomi dell'emisfero boreale dell'immaginario pianeta Tlön, dove «il sostantivo si forma per accumulazione di aggettivi. Non si dice *luna*: si dice *aereo-chiaro sopra scuro-rotondo*, o *aranciato-tenue-dell'altoceleste*, o qualsiasi altro aggregato». E aggiunge: «Nella letteratura di questo emisfero abbondano gli oggetti ideali, convocati e disciolti in un istante secondo le necessità poetiche [...]: il colore del giorno nascente e il grido remoto di un uccello; il sole e l'acqua contro il petto del nuotatore, il vago rosa tremulo che si vede con gli occhi chiusi. [...] Il processo è praticamente infinito. Vi sono poemi famosi composti d'una sola, enorme parola» (J.L. Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", in *Finzioni*, Einaudi, Torino 1985, pp. 14-15). ↵

96)

Lettera 165, in *op. cit.*, p. 249. 4

97)

«Domandarsi quale sia l'origine delle storie (comunque le si qualifichi) vuol dire domandarsi qual è l'origine del linguaggio e della mente» (J.R.R. Tolkien, "Sulle fiabe", in *Il medioevo e il fantastico*, cit., p. 180). ㄹ

98)

Cfr. L. Del Corso e P. Pecere, *L'Anello che non tiene: Tolkien fra letteratura e mistificazione*, Minimum Fax, 2003. ↵

99)

Nel 1962 *Il Signore degli Anelli* venne scartato da Elio Vittorini e da Vittorio Sereni come testo pubblicabile da Mondadori. Vedi M. Novelli, "C'era una volta l'editoria: le pagelle dei libri. Così Vittorini bocciò Tolkien", *La Repubblica*, 26 ottobre 2010. ↵

100)

Il lavoro più encomiabile è quello della collana di studi su Tolkien e gli Inklings, diretta da Emmanuele Morandi e Claudio Antonio Testi, per l'editrice Marietti 1820, dove oggi campeggiano quasi tutti i saggi più importanti a livello internazionale. Un altro vettore è la rivista online *Endòre*, diretta da Franco Manni, dove compaiono traduzioni di saggi e articoli dai vari convegni tolkieniani nel mondo anglofono. ↵

101)

Cfr. S. Caldecott, *Il fuoco segreto: la ricerca spirituale di J.R.R. Tolkien*, Lindau 2009; G. Agnoloni, *Tolkien e Bach: dalla Terra di Mezzo all'energia dei fiori*, Galaad Edizioni, 2011; G. De Turrís, "Evola e Tolkien critici della modernità", *Vie della Tradizione*, #144, 2006, pp. 165-172; S. Giuliano, "La tripartizione funzionale", in *J.R.R. Tolkien: tradizione e modernità nel Signore degli Anelli*, Bietti, 2013, cap. 3. ↵

102)

F. Jesi, *Cultura di destra*, Nottetempo, 2011, p. 48. Va specificato che Jesi non ritiene il linguaggio delle idee senza parole un'esclusiva dei teorici e delle formazioni politiche di destra, nonostante in quel filone di pensiero trovi la sua compiutezza teorica. Lo considera, infatti, un tratto distintivo «di quanto oggi si stampa e si dice», a dimostrazione del fatto che la cultura di destra, in senso lato, è assai più radicata e permeante di quanto si tenda a credere. Un esempio di linguaggio delle idee senza parole, per Jesi, è anche quello che va a comporre un certo discorso liturgico sulla Resistenza, o il "sinistrese" dei gruppi extraparlamentari (ivi, p. 26). ↵

103)

S. Fusco, *L'uso del simbolo tradizionale in J.R.R. Tolkien*, in AA.VV., *"Albero" di Tolkien: come Il Signore degli Anelli ha segnato la cultura del nostro tempo*, Bompiani, 2007, pp. 69-70. ↵

104)

Ivi, p. 70 e p. 72. ↵

105)

Ivi, p. 72. ↵

106)

Ibidem. ↵

107)

Ivi, p. 74. ☞

108)

Ibidem. ↵

109)

S. Giuliano, *J.R.R. Tolkien: tradizione e modernità nel Signore degli Anelli*, Bietti, 2013, pp. 148-151. ↵

110)

Lettera 156, in *op. cit.*, pp. 229-230. ↵

111)

E. Passaro, *La figura dell'eroe in Tolkien*, in *"Albero" di Tolkien*, cit., pp. 145-146, 148 e 156. ↵

112)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 472 e *The Lord of the Rings*, Harper & Collins, 2007, p. 426. ↵

113)

Cfr. P.H. Kocher, *Il Maestro della Terra di Mezzo*, Bompiani, 2011, p. 218. ↵

114)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 85. ↵

115)

Ibidem. ↵

116)

Lettera 181, in *op. cit.*, p. 265. 4

117)

E. Passaro, *op. cit.*, p. 154. ↵

118)

Ivi, p. 153. 4

119)

S. Giuliano, *op. cit.*, nota 31, p. 265. ↵

120)

Il Signore degli Anelli, cit., pp. 915-916. ↵

121)

Ivi, p. 982. 4

122)

S. Giuliano, "La comunità ideale: il Piccolo Popolo", in *op. cit.*, p. 79. ↵

123)

Ivi, p. 83. ↵

124)

Ivi, p. 115. Va detto che quando si prende in esame la critica tolkieniana prodotta da certi commentatori non è raro imbattersi in una certa confusione sulle fonti. Nel saggio di A. Morganti *Un giorno un re verrà...*, contenuto nella raccolta già menzionata *“Albero” di Tolkien*, si citano come fonte primaria le parole che Boromir rivolgerebbe ad Aragorn in punto di morte, chiamandolo «mio Re» (p. 166). Quella battuta è pronunciata nel film di Peter Jackson dal personaggio interpretato dall'attore Sean Bean, ma non compare nel testo letterario. ↵

125)

«Abbiamo a che fare con il poema di un inglese che utilizzava in modo nuovo materiali antichi e largamente tradizionali. Alla fine, dunque, dopo aver cercato per tanto tempo da dove provenissero questi materiali e quale fosse la loro natura originaria o primeva (domande che non potranno mai avere una risposta decisiva), possiamo anche chiederci nuovamente come il poeta li abbia usati» (J.R.R. Tolkien, "Beowulf: i mostri e critici", in *Il medioevo e il fantastico*, cit., p. 33). ↵

126)

V. Flieger, *Schegge di luce*, cit. p. 9. ↵

127)

G. Spirito, *Tra San Francesco e Tolkien. Una lettura spirituale del Signore degli Anelli*, Il Cerchio, 2003 e *Lo specchio di Galadriel. I francescani celebrano J.R.R. Tolkien*, Il Cerchio, 2006; A. Monda, *L'Anello e la Croce*, Rubbettino, 2008; G. Bertani, *Le radici profonde. Tolkien e le sacre scritture*, Il Cerchio, 2011. La bibliografia degli articoli tolkieniani di G. Somlavilla sulla rivista *Letture* è consultabile qui: <http://www.soronel.it/A00146.html>. ↵

128)

G. Somlavilla, *Lecture*, 1988, p. 693. ↵

129)

J. Pearce, *Tolkien: l'uomo e il mito*, Marietti 1820, 2010, p. 120. ↵

130)

Cfr. "Genesi della storia", nota per Clyde S. Kilby, in J.R.R. Tolkien, *Il fabbro di Wootton Major*, Bompiani 2005, pp. 59-60; C.S. Kilby, *Tolkien and the Silmarillion*, Wheaton, 1976, p. 31; J. Izzard, "Modern Writers", intervista alla bbc, 1968. ↵

131)

Lettera 211, in *op. cit.*, p. 320. 4

132)

R. Wood, "Conflict and Convergence on Fundamental Matters in C.S. Lewis and J.R.R. Tolkien", *Renascence*, n. 55, 4 (autunno 2003), p. 318, citato in Ch. Garbowski, *Filosofia e teologia tolkieniana della morte*, in AA.VV., *Tolkien e la filosofia*, cit., p. 128. Cfr. anche *idem*, *Recovery and Transcendence for the Contemporary Mythmaker*, Marie Curie-Sklodowska University Press, Lublino, 2000. In Italia lo studioso tolkieniano che più si avvicina a questa linea di ricerca interpretativa è Claudio Antonio Testi: cfr. "Tolkien's Work: Is It Christian or Pagan? A Proposal for a 'Synthetic' Approach", in *Tolkien Studies: An Annual Scholarly Review*, West Virginia Press, #10; *Il Legendarium tolkieniano come meditatio mortis*, in AA.VV., *La falce spezzata: morte e immortalità in J.R.R. Tolkien*, Marietti 1820, 2009, pp. 5-39; *Logica e teologia nella tanatologia tolkieniana*, in *ivi*, pp. 219-237; "Da Tommaso d'Aquino a Tolkien, e ritorno. L'armonia natura-grazia e la Terra-di-Mezzo tra paganesimo e rivelazione", in *Realitas - Rivista internazionale di teoria sociale, filosofia e scienze umane*, #0, giugno 2012, Aracne, pp. 27-46. ↵

133)

Lettera 142, in *op. cit.*, p. 195. 4

134)

Nell'*Athrabeth Finrod ah Andreth*, il dialogo teologico tra la donna mortale Andreth e l'elfo Finrod Felagund, durante l'assedio di Angband, nella Prima Era, si percepisce netto il senso di smarrimento e rassegnazione nelle parole di lei: «Morendo noi moriamo veramente, e andiamo via per non tornare mai più. La morte è la fine estrema, una perdita irrimediabile». Finrod ribatte evocando una pallidissima speranza nell'intervento salvatore di Eru/Ilúvatar, che alla fine sconfiggerà il male. Tuttavia, per quanto riguarda gli Uomini, Andreth la Saggia dice che «non hanno alcuna certezza o conoscenza, solo paure, o sogni nel buio» (J.R.R. Tolkien, *History Of Middle-Earth*, vol. X, *Morgoth's Ring*, Harper & Collins, 1994, p. 311). A questo proposito C.A. Testi scrive: «Se gli uomini, lasciandosi convincere da Tolkien, cessano di desiderare una vita terrena senza fine, conservano pur sempre il "diritto" di chiedersi cosa li attende dopo la morte e quale sarà il destino ultimo del loro mondo; la domanda non trova però, all'interno del *legendarium* tolkieniano, una precisa e soddisfacente risposta. Certo, l'autore, da cristiano e "devoto cattolico romano" (Lettera 195), crede alla resurrezione dei corpi e al Giudizio Universale, ma per una precisa scelta letteraria rifugge la narrazione didascalica e soprattutto evita accuratamente di inserire (in maniera allegorica o esplicita) verità propriamente cristiane entro la sua mitologia, salvo rare e problematiche eccezioni» (C.A. Testi, *Il Legendarium tolkieniano come meditatio mortis*, in *op. cit.*, p. 27). ↵

135)

Lettera 320, in *op. cit.*, p. 458. 4

136)

Cfr. A. Lombardo, *Il sentimento politeista di J.R.R. Tolkien*, in *“Albero” di Tolkien*, cit., p. 114. ↵

137)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 308. ↵

138)

G. De Turreis, Postfazione a *La Leggenda di Sigurd e Gudrún*, Bompiani, 2009, p. 436. ↵

139)

P.H. Kocher, *op. cit.*, p. 292. ↵

140)

T. Shippey, "Heroes and Heroism: Tolkien's Problems, Tolkien's Solutions", in *Roots and Branches*, cit., pp. 282-283. ↵

141)

The Lord of the Rings, cit., pp. 825 e 852. ↵

142)

Lettera 156, in *op. cit.*, p. 231. 4

143)

Cfr. J.R.R. Tolkien, *Il medioevo e il fantastico*, cit., nota n. 49 del curatore, p. 213.

4

144)

Cfr. G. De Turrís, *Tolkien, ovvero come costruire un altro Mondo*, in "Insolito e Fantastico" #6, 2011, pp. 32-36. ↵

145)

G. De Turrís, Introduzione a J.R.R. Tolkien, *Il medioevo e il fantastico*, cit., p. 17. ↵

146)

Idem, Tolkien fra Tradizione e Modernità, in "Albero" di Tolkien, cit., p. 134. ↵

147)

Ivi, pp. 137-138. ↵

148)

«[Gli Hobbit] non si arrendono al fascino oscuro e potente del regno delle ombre, perché in fondo a se stessi, più che l'astratto richiamo del male, sentono il concreto richiamo della vita: nel cuore della Terra nemica, putrida di corruzione ed esalante disperazione, sono capaci di sognare di "sedere accanto a un muro assolato, raccontando le avventure vissute, ridendo delle antiche pene", fumando "erba-pipa" o mangiando focacce, mai dimentichi, davanti alla tentazione, del dolce piacere del vivere, dell'atavica gioia legata alla terra e alla natura» (E. Lodigiani, *Invito alla lettura di Tolkien*, Mursia, 1982, pp. 103-104). ↵

149)

T. Shippey, *J.R.R. Tolkien: la Via per la Terra di Mezzo*, cit., p. 203. ↵

150)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 922. ↵

151)

Ibidem. ↵

152)

M. Eliade, *Maître Manole et le monastère d'Arges*, in F. Jesi, *op. cit.*, p. 67. ↵

153)

F. Jesi, *op. cit.*, p. 68. ↵

154)

J.L. Borges, "Anno Domini 991", in *La Moneta di ferro*, Adelphi, 2008. Cfr. G. Brunetti, *Tolkien, Borges e la battaglia di Maldon*, in *Imperi moderni: l'eroe tra apoteosi e parodia*, a cura di A. Petrina e M. Melchionda, Pubblicazioni del Dipartimento di Lingue e Letterature anglo-germaniche e slave, vol. X, Padova, Unipress 2002, pp. 143-151. ↵

155)

“Sulle fiabe”, in *Il medioevo e il fantastico*, cit., p. 221. ↵

156)

Ivi, pp. 222-223. ↵

157)

Tolkien rintraccia la principale influenza sull'invenzione degli Hobbit in uno dei libri preferiti da lui e dai suoi figli: *The Marvellous Land of Snergs*, di E.A. Wyke-Smith (1927). Gli Snerg in effetti presentano svariati punti in comune con gli Hobbit. Cfr. Lettera 163, in *op. cit.*, p. 244 e D.A. Anderson, *Lo Hobbit annotato*, cit., pp. 16-17. ↵

158)

Lettera 131, in *op. cit.*, p. 182. 4

159)

D. Fimi, *Tolkien, Race and Cultural History: From Fairies to Hobbits*, Palgrave Macmillan, 2008, p. 6, traduzione mia. ↵

160)

Ch. Tolkien, Introduzione a *Racconti ritrovati*, Bompiani, 2000. 4

161)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 25. ↵

162)

Ivi, p. 26. ↵

163)

Ivi, p. 29. ↵

164)

Ivi, pp. 29-30. ↵

165)

T. Shippey, *J.R.R. Tolkien: la via per la Terra di Mezzo*, cit., pp. 155-156. ↵

166)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 27. ↵

167)

Lettera 178, in *op. cit.*, p. 260. 4

168)

R. Williams, *The Country and the City*, Oxford University Press, 1973, pp. 281-282. ↵

169)

P. Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, Il Mulino, 2000, pp. 297 e ss.

4

170)

J.R.R. Tolkien, *Lo Hobbit*, Bompiani, 2012, p. 84. ↵

171)

F. Engels, "La situazione della classe operaia in Inghilterra (1845)", in K. Marx e F. Engels, *Opere*, Editori Riuniti, 1972, vol. IV, p. 248. Lo stesso saggio contiene una celebre descrizione dello shock percettivo per chi giungeva nella metropoli londinese per la prima volta: «Non conosco nulla di più imponente della vista che offre il Tamigi quando dal mare si risale verso il London Bridge. Gli ammassi di case, i cantieri navali da ambedue i lati del fiume, soprattutto dopo Woolwich, gli innumerevoli bastimenti che si accalcano sempre più fitti lungo le due rive e da ultimo non lasciano libero che uno stretto passaggio nel mezzo del fiume, un passaggio nel quale sfrecciano uno attaccato all'altro decine e decine di piroscafi: tutto ciò è così grandioso, così immenso da dare le vertigini, e si resta sbalorditi dalla grandezza dell'Inghilterra ancor prima di mettere piede sul suolo inglese. Ma è solo in seguito che si scopre quanti sacrifici sia costato tutto ciò. Dopo aver calcato per qualche giorno il selciato delle strade principali, dopo esser penetrati con grande fatica nel brulichio umano per compiere tutti quei miracoli di civiltà di cui la loro città è piena, che centinaia di forze latenti in essi sono rimaste inattive e sono state soffocate affinché alcune poche potessero svilupparsi più compiutamente e moltiplicarsi mediante l'unione con quelle di altri. [...] La brutale indifferenza, l'insensibile isolamento di ciascuno nel suo interesse personale emerge in modo tanto più ripugnante ed offensivo, quanto maggiore è il numero di questi singoli individui che sono ammassati in uno spazio ristretto; e anche se sappiamo che questo isolamento del singolo, questo angusto egoismo è dappertutto il principio fondamentale della nostra odierna società, pure in nessun luogo esso si rivela in modo così sfrontato e aperto, così consapevole come qui, nella calca della grande città», ivi, p. 262-263o, tra le file interminabili di carri e carrozze, dopo aver visitato i "quartieri brutti" della metropoli, soltanto allora si rileva che questi londinesi hanno dovuto sacrificare la parte migliore della loro umanità per compiere tutti quei miracoli di civiltà di cui la loro città è piena, che centinaia di forze latenti in essi sono rimaste inattive e sono state soffocate affinché alcune poche potessero svilupparsi più compiutamente e moltiplicarsi mediante l'unione con quelle di altri. [...] La brutale indifferenza, l'insensibile isolamento di ciascuno nel suo interesse personale emerge in modo tanto più ripugnante ed offensivo, quanto maggiore è il numero di questi singoli individui che sono ammassati in uno spazio ristretto; e anche se sappiamo che questo isolamento del singolo, questo angusto egoismo è dappertutto il principio fondamentale della nostra odierna società, pure in nessun luogo esso si rivela in modo così sfrontato e aperto, così consapevole come qui, nella calca della grande città», ivi, p. 262-263 ↵

172)

W. Morris, *Notizie da nessun dove*, Editori Riuniti, 2013. ↵

173)

E. Bellamy, *Guardando indietro: 2000-1887*, utet, 1957. ↵

174)

Lettera 1, in *op. cit.*, p. 12. ↵

175)

Lettera 226, in *op. cit.*, p. 342. 4

176)

«Io sono cristiano, e cattolico romano, e quindi non mi aspetto che la “storia” sia qualcosa di diverso da una “lunga sconfitta”- benché contenga (e in una leggenda in modo ancora più chiaro e toccante) alcuni esempi e intuizioni della vittoria finale» (Lettera 195, in *op. cit.*, p. 289). ↵

177)

K. Grahame, *Il vento nei salici*, Einaudi Ragazzi, 2006, pp. 81-82. ↵

178)

Ivi, p. 109. 4

179)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 88. ↵

180)

Cfr. D. Fimi, *op. cit.*, pp. 36-37. ↵

181)

J.R.R. Tolkien, *Racconti ritrovati*, Bompiani, 2000, p. 20. ↵

182)

Lettera 131, in *op. cit.*, p. 183. 4

183)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 715. ↵

184)

Ivi, p. 46. ↵

185)

Ibidem. ↵

186)

Ivi, pp. 47-48. ☞

187)

Ivi, p. 1094. 4

188)

La rosa è il fiore di san Giorgio, patrono d'Inghilterra, nonché lo stemma della dinastia Tudor, ed è il fiore che domina la poesia pastorale inglese moderna. ↵

189)

C'è almeno un altro punto di contatto tra questo romanzo e l'opera di Tolkien: l'ingresso del giardino segreto viene mostrato alla protagonista da un pettirosso con il quale lei e altri sembrano riuscire a comunicare. Salta agli occhi il parallelo con il tordo intelligente de *Lo Hobbit*, che consente a Bilbo di scoprire la serratura dell'ingresso secondario alla Montagna Solitaria e ha la capacità di comunicare con gli esseri umani. ↵

190)

P. Fussell riprende questa immagine dal memoriale di guerra di Guy Chapman, *A Passionate Prodigality* (1933), in P. Fussell, *op. cit.*, p. 305. ↵

191)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 994. ↵

192)

Ivi, p. 139. 4

193)

K. Grahame, *op. cit.*, p. 50. ↵

194)

Ivi, p. 88. Il legame tra Tolkien e l'opera di Grahame proprio a partire dal modo di raccontare la foresta selvaggia è indagato da J.S. Ryan, «The Wild Wood: Place of Danger, Place of Protest», in *In the Nameless Wood: Explorations in the Philological Hinterland of Tolkien's Literary Creations*, Walking Tree Publishers, 2013, pp. 219-234. ↵

195)

Lo Hobbit, cit., p. 187. ↵

196)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 140. ↵

197)

G. MacDonald, *Le fate dell'ombra*, Bompiani, 2003. ↵

198)

T. Hardy, *Nel bosco*, Fazi Editore, 2003, pp. 134-135. ↵

199)

Lettera 163, in *op. cit.*, p. 240. 4

200)

E. Nesbit, *I bambini della ferrovia*, Fabbri Editori, 2007, pp. 142-143. ↵

201)

V. Flieger, "Taking the Part of Trees: Eco-Conflict in Middle-Earth", in *Green Suns and Faerie: Essays on J.R.R. Tolkien*, Kent State University Press, 2000. ↵

202)

J.R.R. Tolkien, *Le avventure di Tom Bombadil*, Bompiani, 2000, p. 11. ↵

203)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 111. ↵

204)

Una delle più lucide e approfondite letture de *Lo Hobbit* lo definisce «un'avventura di scoperta di sé» (W.H. Green, *The Hobbit: A Journey into Maturity*, Twaine Publishers, 1995, cap. VI). ↵

205)

Lettera 131, in *op. cit.*, p. 180. 4

206)

Il Silmarillion, cit., cap. XXII, pp. 285-298. ↵

207)

Lo Hobbit, cit., p. 285. ↵

208)

Ivi, cap. 16, pp. 359-366. ↵

209)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 1224. Per una panoramica sulle figure dei Nani in Tolkien cfr. N. Spina, "I Nani nel mito e nel fantastico: da Duergar a Kharâd e altre", in AA.VV., *C'era una volta Lo Hobbit*, cit., pp. 243-256. ↵

210)

Il Silmarillion, cit., pp. 77-78. 4

211)

Lettera 154, in *op. cit.*, p. 223. 4

212)

Il Silmarillion, cit., p. 206. ↵

213)

Ivi, pp. 292-293. ↵

214)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 800. ↵

215)

Ibidem. ↵

216)

Ivi, p. 805. ±

217)

Ivi, pp. 465-466. ↵

218)

Ivi, p. 1020. 4

219)

Ivi, pp. 446-447. ↵

220)

Ivi, p. 446. ↵

221)

Ivi, p. 593. 4

222)

Ivi, p. 916. 4

223)

Ivi, p. 917. È il caso di ricordare che si tratta di un altro equivoco in cui incorre Eomer, dato che da quelle navi sbarcheranno invece i rinforzi guidati da Aragorn.

↵

224)

Ivi, pp. 613-614. ↵

225)

Lo Hobbit, cit., p. 384. ↵

226)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 952. ↵

227)

Lettera 244, in *op. cit.* p. 364. ↵

228)

Lettera 66, in *op. cit.*, p. 92. ¶

229)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 733. ↵

230)

Ivi, p. 741. 4

231)

Ivi, p. 973. 4

232)

Ivi, pp. 887-888. ㄹ

233)

Lettera 180, in *op. cit.*, p. 262. 4

234)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 73. ↵

235)

Ivi, p. 87. ↵

236)

Ivi, p. 309. 4

237)

Ibidem. ↵

238)

Ivi, p. 89. ↵

239)

H. Carpenter, *Secret Gardens: A Study of the Golden Age of Children's Literature*, Faber Finds, 2009, p. 212. ↵

240)

Cfr. T.A. Shippey, *Tolkien as a Post-War Writer*, in *Proceedings of The J.R.R. Tolkien Centenary Conference*, Mithopoeic Press & Tolkien Society, 1995. ↵

241)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 481. ↵

242)

The Lord of the Rings, cit., p. 434. ↵

243)

Ibidem. ↵

244)

J.R.R. Tolkien, "Mitopoeia", in *Albero e foglia*, Bompiani, 2000, p. 143. ↵

245)

“Sulle fiabe”, in *Il medioevo e il fantastico*, cit., p. 192. ↵

246)

"Mitopoeia", cit., p. 144. ↵

247)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 776. ↵

248)

Ibidem. ↵

249)

“Sulle fiabe”, in *Il medioevo e il fantastico*, cit., p. 227. ↵

250)

Ivi, p. 228. ±

251)

Ivi, p. 229. 4

252)

V. Flieger, *Schegge di luce*, cit., p. 9. ↵

253)

Lo Hobbit, cit., pp. 7-8. ↵

254)

Ivi, p. 20. ↵

255)

Il Signore degli Anelli, cit., pp. 68-69. ↵

256)

«Tra coloro che hanno abbastanza saggezza da non pensare che le fiabe siano pericolose, l'opinione comune pare sia che tra la mente dei bambini e le fiabe esista una relazione naturale, dello stesso ordine di quella tra il corpo dei bambini e il latte. Ritengo che sia un errore; nella migliore delle ipotesi un errore ispirato da un sentimento falso, e che esso venga commesso soprattutto da coloro i quali, per qualche ragione personale (come la mancanza di figli), tendono a pensare ai bambini come a un genere particolare di creature, quasi una razza diversa, piuttosto che come a membri normali, anche se immaturi, di una particolare famiglia e della famiglia umana in genere» ("Sulle fiabe", in *Il medioevo e il fantastico*, cit., pp. 194-195). ↵

257)

Ivi, p. 201. ↵

258)

Ivi, p. 185. 4

259)

Ivi, pp. 207-208. ㄹ

260)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 485. ↵

261)

Ibidem. ↵

262)

Ivi, p. 466. 4

263)

«L'ambiguità del bene e del male non risiede nella legge in sé ma nella condizione morale di coloro che seguono (o violano) la legge» (M. Dickerson, *A Hobbit Journey: Discovering the Enchantment of J.R.R. Tolkien's Middle-Earth*, Brazos Press, 2003 p. 135). ↵

264)

Il Signore degli Anelli, cit., pp. 444-445. ↵

265)

«...sappi che nemmeno i più saggi possono vedere tutte le conseguenze» (ivi, p. 85). ↵

266)

Ivi, p. 486. ↵

267)

Ibidem. ↵

268)

Ivi, pp. 951-952. ↵

269)

Lettera 181, in *op. cit.*, p. 268. 4

270)

S. Quinzio, *Un commento alla Bibbia*, Adelphi, 1995, p. 392. ↵

271)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 76. ↵

272)

Ivi, p. 55. ↵

273)

Lo Hobbit, cit., p. 117. ↵

274)

R. Arduini, *Tolkien, la morte e il tempo: la fiaba incastonata nel quadro*, in AA.VV., *La falce spezzata: morte e immortalità in J.R.R. Tolkien*, Marietti 1820, 2009, p. 190. ↵

275)

Athrabeth Finrod ah Andreth, cit., p. 307 (mi sono avvalso della traduzione di Claudia Manfredini). ↵

276)

Il Silmarillion, cit., pp. 43-44. ↵

277)

F. Manni, *Elogio della Finitezza: antropologia, escatologia e filosofia della storia in Tolkien*, in AA.VV., *La falce spezzata*, cit., p. 114. ↵

278)

V. Flieger, *Schegge di luce*, cit., p. 242. ↵

279)

Le avventure di Tom Bombadil, cit., pp. 153-155. ↵

280)

Ivi, 155. 4

281)

Ibidem. ↵

282)

T. Shippey, *J.R.R. Tolkien: la via per la Terra di Mezzo*, cit., p. 451. ↵

283)

Ivi, pp. 394-395. ↵

284)

«Un romanzo fantasy come *Il Signore degli Anelli* può aiutarci non solo a immaginare il meraviglioso, ma anche a realizzarlo quando torniamo al nostro mondo e lo guardiamo con occhi nuovi. Esso ci offre il rinnovamento non già attraverso l'escapismo, ma grazie alla riconnessione. In questo senso c'è una relazione molto stretta con il problema dei luoghi, perché senza questo re-incanto - cioè senza una risposta da parte nostra che veda i luoghi condivisi, naturali, sacri come una casa comune che fa parte del meraviglioso - allora le prospettive per i nostri luoghi, e per tutto ciò che ci sta attorno, saranno piuttosto nere. Nessuna strategia basata strettamente (o anche generalmente) sul calcolo dell'utile, sull'interesse personale o sulla razionalità può sopravvivere al furibondo attacco del pensiero unico, economico e scientifico, che comprende lo "sviluppo". Solo il re-incanto può farci capire che questo mondo, i suoi luoghi e i suoi abitanti sono già meravigliosi per il semplice fatto di esistere - e come tali, degni del tipo di rispetto e amore che non può consentire la loro capricciosa, insensibile e stupida distruzione. Non si combatte per qualcosa che non si ama» (P. Curry, *op. cit.*, p. 147). ↵

285)

J.R.R. Tolkien, *History of Middle-Earth*, vol. XII, *The Peoples of Middle-Earth*, "The New Shadow", Harper & Collins, 1996, pp. 411-418. ↵

286)

Il Signore degli Anelli, cit., pp. 1047-1048. ↵

287)

Ibidem. ↵

288)

Ivi, p. 950. 4

289)

Ivi, p. 1041. 4

290)

Ivi, p. 1100. 4

291)

Ivi, p. 901. 4

292)

T. Shippey, *J.R.R. Tolkien: la via per la Terra di Mezzo*, cit., p. 451. ↵

293)

S. King, intervista di L. Lipperini, *La Repubblica*, 24 novembre 2010. ↵

294)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 1107. ↵

295)

Ivi, p. 1106. 4

296)

Publicato in *Lembas (Journal of the Dutch Tolkien Society) Extra 1993-1994*, pp. 27-44, e in T.A. Shippey, *Roots and Branches: Selected Papers on Tolkien*, Walking Tree Publishers, 2007, traduzione dall'inglese di Wu Ming 4. ↵

297)

M. Morris, Introduzione a *The Collected Works of William Morris*, Longmans, 1910-12, vol. XIV, p. XXV. ↵

298)

Cfr. E.P. Thompson, *William Morris - Romantic to Revolutionary*, Lawrence & Wishart, 1955, p. 784. Questo aneddoto venne raccontato per la prima volta da H.H. Sparling nel 1924. ↵

299)

Personalmente sospetto che siano entrambi un'invenzione dovuta alla pigrizia e alla limitatezza linguistica, che dispensa dal pensare o indagare oltre. May Morris, casualmente, conosceva i Tolkien, e mandò una giovane signora islandese a stare da loro a Oxford (perché le facessero da *chaperon* come si conveniva): mi è stato detto che costei si lamentava del fatto che il professor Tolkien voleva sempre discutere con lei a proposito della lingua islandese. ↵

300)

Vedi anche il mio articolo "Goths and Huns: The Rediscovery of the Northern Cultures in the Nineteenth Century", in T.A. Shippey, *Roots and Branches*, Walking Tree Publishers, 2007, pp. 115-136. ↵

301)

Tradotto in italiano con "conte". [N.d.T.] ↵

302)

Nella traduzione italiana la frase è resa con «che sostituisse il re» (*Il Signore degli Anelli*, Bompiani, 2003). [N.d.T.] ↵

303)

La Grande Mutazione Vocalica (*Great Vowel Shift*) è la modifica di pronuncia avvenuta nella lingua inglese a partire dal XIV secolo e accentuatasi nel corso del XV e XVI secolo. Il cambiamento ha influenzato soprattutto la pronuncia delle vocali lunghe e complessivamente ha segnato il passaggio dal Medio Inglese all'inglese moderno. [N.d.T.] ↵

304)

Nella traduzione italiana del *Signore degli Anelli* alcuni nomi propri di persona sono stati modificati. Il cognome Took, ad esempio, è stato reso in base alla pronuncia, ovvero traslitterato in Tuc. [N.d.T.] ↵

305)

Lo Hobbit, Bompiani, 2012, p. 3. [N.d.T.] ↵

306)

Ibidem, p. 2. [N.d.T.] ↵

307)

Ibidem, p. 408. [N.d.T.] ↵

308)

L'originale inglese «master of the Shire-moot, and captain of the Shire-muster and Hobbitry-in-arms» (ossia “capo del consiglio di Contea, e capitano dell'adunata di Contea e della milizia hobbit”) nella traduzione italiana Bompiani diventa inspiegabilmente «giudice supremo della Corte di Giustizia, presidente dell'Assemblea Nazionale e capo dell'esercito Hobbit» (*Il Signore degli Anelli*, cit., p. 33). [N.d.T.] ↵

309)

Come nel caso di Took = Tuc, anche "Gaffiere" è una resa italianizzata dell'originale inglese *Gaffer*, un termine colloquiale in uso dal XVI secolo per definire una persona anziana (forse una contrazione di *godfather* o *grandfather*) e successivamente un capomastro, ovvero il membro anziano di un gruppo di lavoranti. Entrambi i significati possono adattarsi al personaggio di Hamfast Gamgee, il padre di Sam. [N.d.T.] ↵

310)

Nell'edizione italiana la frase è resa così: «un gentilhobbit, l'ho sempre detto, molto simpatico e perbene» (*Il Signore degli Anelli*, cit., p. 44). [N.d.T.] ↵

311)

Una traduzione più recente lo rende invece: «Ein sehr feiner und vornehmer Hobbit» (Krege, 2000, p. 37). Questa elude sia *well-spoken* sia *gentle*. ↵

312)

Ármann Jakobsson mi ha gentilmente fatto notare che la frase islandese suona «un po' più distante dal vocabolario usuale rispetto al suo equivalente inglese: "Höfðings-Hobbiti" non riecheggia nessuna specifica frase islandese e *orðprúður* è una di quelle parole che si riconoscono come una traduzione». Sul problema della traduzione di Tolkien in generale, vedi il volume curato da T. Honegger, *Tolkien in Translation*, Walking Tree Publishers, 2003 e quello di A. Turner, *Translating Tolkien: Philological elements in The Lord of the Rings*, Peter Lang, 2005. ↵

313)

Cioè non ha una dizione corretta. [N.d.T.] ↴

314)

Per una discussione approfondita sugli aspetti tipici del dialetto hobbit vedi L.N. Johannesson, "The Speech of the Individual and of the Community in The Lord of the Rings" (1997), in *News from the Shire and Beyond. Studies on Tolkien*, Walking Tree Publishers, 2004. ↵

315)

La traduzione italiana rende l'originale inglese «Mr. Bilbo has learned him his letters» (*The Lord of the Rings*, Harper & Collins, 2007, p. 24) con «Il padrone gli ha anche insegnato a leggere e scrivere» (*Il Signore degli Anelli*, cit., p. 46). In questo modo si perde l'improprietà linguistica nella parlata del personaggio.
[N.d.T.] ↵

316)

Il Signore degli Anelli, cit., p. 46. [N.d.T.] ↵

317)

Krege elude diplomaticamente il problema, con «Angelegenheiten, von denen du nichts verstehst», ovvero: “affari di cui tu non capiresti niente” (Krege, 2000, p. 39). 4

318)

Nella traduzione italiana, l'originale inglese «garbled in the memory» (*Il Signore degli Anelli*, cit., p. 847) è reso con «sorta nella fantasia» (*ibidem*, cit., p. 935), ma il significato è diverso. Non si tratta infatti di versi inventati, bensì recuperati dall'antica tradizione popolare. [N.d.T.] ↵

319)

La traduzione italiana rende l'originale inglese *land* (*The Lord of the Rings*, cit., p. 767) con "nazione" (*Il Signore degli Anelli*, cit., p. 833). [N.d.T.] ↵

320)

Periannath = Hobbit in elfico. [N.d.T.] ¶

321)

“Signoreschi”, *Il Signore degli Anelli*, cit., p. 1102. [N.d.T.] ↵

322)

Sotto questo aspetto, la forma hobbit dell'Ovestron (Lingua Corrente) rispetto alle altre è un po' come l'inglese rispetto a molte lingue europee. L'inglese ha un solo pronome di seconda persona e gli anglofoni hanno difficoltà a capire quando usare *du, Sie, Ihr; u, jij, jullie* e via dicendo. Una differenza significativa è che l'inglese ha mantenuto solo la forma plurale o reverenziale, mentre la lingua hobbit ha mantenuto solo la forma familiare (com'era un tempo, quando si dava del *thou* a tutti, e non del *you*). Quando nell'Appendice F/II (*Il Signore degli Anelli*, cit., p. 1225) Tolkien sottolineava che le forme reverenziali perduravano come vezzeggiativi tra i villici della Contea e del Decumano Ovest, senza dubbio sapeva che questo è vero anche per le forme familiari inglesi: *thou* è ancora usato nel West Riding come segno d'intimità. Come spesso accade, il "calco" della Contea sull'Inghilterra è davvero molto stretto. ↵

323)

In inglese *riders*. [N.d.T.] ↴

324)

In inglese knights. [N.d.T.] ↵

325)

L'originale inglese «knights of king's house» o «king's household» è tradotto in italiano con "scorta" (*Il Signore degli Anelli*, cit., p. 909 e 914). [N.d.T.] ↵

326)

Knights, intesi come esponenti della bassa nobiltà di spada. [N.d.T.] ↵

327)

Rispettivamente: Carroux, III, p. 127; Krege, p. 886; Schuchart, III, p. 1100;
Høverstad III, p. 123; Thorarensen, III, p. 106. ↵

328)

Ne parlo in *Tolkien and the Homecoming of Beorhtnoth* (tradotto in Postfazione a *Il ritorno di Beorhtnoth figlio di Beorhthelm*, Bompiani, 2010). [N.d.T.] ↵

329)

Si veda la poesia "Gentillesse", nella quale Chaucer parla di *vertu, richesse* e lignaggio, senza realmente fornire una scala d'importanza. Il suo "Racconto dell'Allodiere" è una dimostrazione narrativa della *gentillesse*, abbastanza in linea con il saggio di R.L. Stevenson scritto cinque secoli dopo, come riscontro più oltre: un segno questo del conservatorismo sociale inglese. Vedi anche J. Chance, "Subversive Fantasists: Tolkien on Class Difference", in W.G. Hammond e C. Scull, *The Lord of the Rings 1954-2004: Scholarship in Honor of Richard E. Blackwelder*, Marquette University Press, 2006. ↵

330)

Vedi R.L. Stevenson, "Gentlemen", in *Ethical Studies and Edinburgh: Picturesque Notes*, Heinemann, 1924. Il saggio venne pubblicato per la prima volta sullo *Scribner's Magazine* nel 1888, quattro anni prima della nascita di Tolkien. ↵

331)

“Servizio alle dame”. [N.d.T.] ↵

332)

Nella traduzione italiana, "Mediani" (*Il Signore degli Anelli*, cit., p. 741) traduce «Middle People». I gondoriani come Faramir - di discendenza numenoreana - considerano genti mediane quelle che si sono stabilite a Rohan provenendo da oriente. [N.d.T.] ↵

333)

Signore elfico del Doriath. [N.d.T.] ↵

334)

Uomo mortale. [N.d.T.] 4

335)

“Infimo mortale [...] spie e schiavi”. [N.d.T.] In J.R.R. Tolkien, *Il Silmarillion*, Bompiani, 2005, p. 206. [N.d.T.] ↵

336)

Ibidem. [N.d.T.] ↵

337)

Ibidem, p. 207. [N.d.T.] ↵

338)

Ibidem, p. 209. [N.d.T.] ↵

339)

Vedi i versi 133-192 del poema *Cleanness* (in J.J. Anderson, Manchester University Press, 1977) nello stesso manoscritto, nonché quasi certamente dello stesso autore, del *Sir Gawain e il Cavaliere Verde*. Lì il poeta usa l'andare a cena con gli abiti da lavoro come una metafora dell'impurità sessuale nei chierici. In ogni caso, presentarsi al cospetto del proprio signore, o di Dio, con le mani sporche è considerata una terribile infrazione alle buone maniere. ↵

340)

Le pagine di seguito elencate sono quelle dell'edizione italiana in bibliografia
[N.d.T.] ↵

341)

Traduzione italiana: "Nanerottolo". [N.d.T.] ↵

342)

«Petty company» nell'originale inglese. [N.d.T.] ↵

343)

Mettendosi l'elmo simbolo della sua casata, Túrin si inorgoglisce, acquista fama e rivela la propria presenza al malvagio Morgoth, il quale riesce così a individuarlo e catturarlo (cfr. *Il Silmarillion*, cit., pp. 256-258). [N.d.T.] ↵

344)

Nell'edizione italiana, la frase non è tradotta e viene sostituita con una di senso diametralmente opposto: così l'originale inglese «But he laid his black sword by, and wielded rather the bow and the spear» diventa «pronto com'era a maneggiare sia arco che spada» (*Il Silmarillion*, cit., p. 272). [N.d.T.] ↵

345)

C.S. Lewis discute per esteso il cambiamento di senso del termine “borghese” in *Studies in Words* (reprint of 2nd edition, 1967, Cambridge University Press, 1990), facendo notare come sia rimasto sempre un termine dispregiativo; durante la sua giovinezza, però, la borghesia era disprezzata perché non aristocratica, mentre più tardi lo fu perché non proletaria. Lewis non lo dice, ma certamente molti di quelli che condividevano quel disprezzo erano - come Michael Moorcock - irrimediabilmente borghesi per origine e per comportamento. Lo snobismo assume molte forme. ¶

346)

Nobiltà di toga. [N.d.T.] 4

347)

La Società tolkieniana olandese. [N.d.T.] ↵