

Tolkien e la letteratura inglese

Parte II: dalla Grande Guerra agli anni Sessanta

di Simone Bonechi

La Grande Guerra e la cultura britannica.

La Prima Guerra Mondiale fu il principale evento del suo tempo, non solo sul piano politico e militare, ma anche su quello dell'immaginazione. Cambiò il modo in cui gli uomini e le donne concepivano non solo la guerra, ma il mondo stesso, la cultura e le sue espressioni. Nessuno dopo la guerra, nessun pensatore o pianificatore, nessun politico o sindacalista, nessuno scrittore o pittore, poté ignorarne l'importanza storica, o formare il proprio pensiero come se la guerra non fosse avvenuta o fosse stata solo un'altra guerra.¹

In maniera infinitamente più profonda di qualsiasi altra guerra combattuta dall'Impero Britannico nei tre secoli della sua esistenza, la Grande Guerra del 1914-1918 lasciò il proprio marchio nella mentalità e nella cultura. Ciò accadde non solo per le dimensioni straordinarie della mobilitazione civile e militare che innescò e la scala inaudita delle perdite umane, morali e materiali che furono il suo tragico risultato, ma soprattutto perché, per la prima volta, milioni di cittadini e soldati britannici poterono filtrare e fissare la loro esperienza del conflitto attraverso la cultura scritta. Per citare ancora Hynes, essa fu "la guerra più letteraria e poetica delle storia inglese."²

La guerra coglie il giovane Tolkien in un momento critico della sua formazione di scrittore: a 22 anni egli comincia appena a maturare una consapevolezza artistica, a precisare una poetica autonoma e ad affinare i mezzi con i quali esprimerla. Abbiamo visto nella precedente parte di questo saggio³ come le sue prime produzioni siano fortemente influenzate dalla sensibilità di derivazione romantica ancora prevalente nell'Inghilterra del primo quindicennio del Novecento. In queste prime prove, specie nelle composizioni più legate alla sua incipiente "mitologia" (*Kôr*, *Habbanan beneath the Stars*, *Aryador*, *The shores of Faërie*, *Kortirion among the Trees*), sebbene centrale sia la descrizione di luoghi e paesaggi, la dizione è ancora immaginifica e apertamente metaforica, la natura incantata e "personalizzata",⁴ il suo stile ancora lontano dalla semplicità del

¹ Samuel HYNES, *A War Imagined. The First World War and the English Culture*; London, Pimlico, 1992, pg. Ix; traduzione mia.

² Ivi, pg. 28. Su questi temi vedi anche Paul FUSSELL, *The Great War and Modern Memory*; Oxford, Oxford University Press, 1975; Bernard BERGONZI, *Hero's Twilight. A Study of the Literature of the First World War*; Manchester, Carcanet Press, 1996. Modris EKSTEINS, *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*; New York, Houghton Mifflin, 1989 allarga il campo al panorama artistico in generale.

³ Simone BONECHI, *Tolkien e la letteratura inglese; parte I: dal Romanticismo al 1914*; in "Endóre", n. 9 (2006); pp. 27-35.

⁴ Tutte queste poesie sono state pubblicate da Christopher Tolkien nel primo volume della *History of Middle-earth: J.R.R. TOLKIEN, The Book of Lost Tales; part I*; London, HarperCollins, 2002. Cito dall'edizione *omnibus* che riunisce in tre volumi i dodici in origine pubblicati separatamente.

linguaggio che invece caratterizzava la produzione poetica allora più in voga, quella dei cosiddetti “Georgiani”, la cui prima antologia era uscita nel dicembre del 1912.⁵

All’influenza del realismo pastorale dei poeti “Georgiani” si può piuttosto più facilmente ricondurre quella particolare attenzione per il dettaglio naturalistico, quella limpidezza evocativa nel tratteggiare un paesaggio che sarà una delle cifre distintive della sue opere più mature. Sarà l’amico poeta Geoffrey Bache Smith, in una serie di lettere scambiate tra la primavera e l’estate del 1915, ad indirizzarlo in questo senso, esortandolo a leggere “buoni autori” e a semplificare sintassi e linguaggio sulla scorta degli esempi rintracciabili proprio nei volumi della *Georgian Poetry*.⁶

Nell’agosto del 1914 e nei successivi, primi mesi di guerra, la cultura britannica si mobilitò a favore dello sforzo militare, sostenendo la giustizia della causa delle potenze dell’Intesa, esortando a mostrare il proprio amor di patria attraverso il servizio e il sacrificio del soldato. Con toni più o meno retorici ed esaltati, prendendo esempio dalla tradizione letteraria passata e recente, i letterati reagirono in modo sostanzialmente unanime alla sfida della guerra, affermando in più casi che essa avrebbe certamente prodotto effetti positivi sulla cultura e sullo spirito della Madrepatria, rammolliti e corrotti da decenni di agiatezza e di stolido compiacimento per la ricchezza e supremazia dell’Impero Britannico.⁷ Descrivendo il dovere dei poeti in tempo di guerra, il critico Arthur Clutton Brock mise a chiare lettere quello che può esser considerato il “manifesto” della “poesia di guerra” inglese all’inizio del conflitto:

L’essenza stessa della loro professione è quella di essere lo specchio che ci mostra, ingrandendola, quella frazione della nostra vita che è nobile e significativa. E perciò, sebbene essi siano molto più consapevoli di quanto lo fossero in precedenza dell’aspetto stupido e orribile della guerra, la maggior parte di loro, tuttavia, andrà giustamente al di là di questo aspetto, e affermerà con decisione che per loro ciò che conta nella guerra non è la distruzione e la perdita del corpo e dei benefici del corpo, ma la fuga dello spirito in quel mondo eterno nel quale la morte corporale non è nulla, se paragonata con il trionfo di un’idea.⁸

Quanto questa linea di pensiero fosse condivisa lo dimostrano le centinaia e centinaia di poesie patriottiche che intasarono le redazioni dei giornali sin dai primi mesi di guerra e per almeno tutto il 1915.⁹

⁵ Fra il 1912 e il 1922 uscirono cinque antologie intitolate *Georgian Poetry*, pubblicate dal poeta Harold Monro. Fra i poeti georgiani si annoverano, tra gli altri, Lascelles Abercrombie, Rupert Brooke, John Masefield, Walter de la Mare, John Drinkwater e, nell’antologia del 1917, anche Sigfried Sassoon, Robert Graves e Isaac Rosenberg; il volume del 1922 includerà anche poesie di Edmund Blunden. Brooke, Graves, Sassoon, Rosenberg e Blunden diverranno poi tra i più importanti “poeti di guerra”; La poesia dei “Georgiani” si caratterizzava per il linguaggio semplice e piano, talvolta persino popolare e “sgradevole” e per la preferenza data all’osservazione realistica e alla pacata celebrazione dei più umili aspetti della vita rurale e domestica. Non incluso nelle citate antologie, ma immerso profondamente nelle tematiche qui richiamate, fu anche il poeta Edward Thomas, di cui parleremo meglio più avanti. Sulla poesia georgiana un primo inquadramento in Chris BALDICK, *The Modern Movement*; volume 10: 1910-1940 of *The Oxford English Literary History*; Oxford, Oxford University Press, 2005; pp. 87-93.

⁶ Citato in John GARTH, *Tolkien and the Great War. The Threshold of Middle-Earth*; New York, Houghton Mifflin, pg. 64. Smith gli consigliava anche di acquistare qualsiasi cosa fosse stata scritta da Rupert Brooke, il giovane poeta georgiano già destinato a diventare l’autore più famoso negli anni della guerra.

⁷ Vedi S. HYNES, *A War Imagined*; cit.; pp. 11-19.

⁸ Arthur Clutton BROCK, “War and Poetry”, in *Times Literary Supplement*; 8 ottobre 1914, pg. 448; citato in S. HYNES, *A War Imagined*; cit.; pg. 30.

⁹ Vedi *ivi*, pp. 28-30. A novembre del 1914 la quantità di poesie mediocri pubblicate era già tale da indurre Herbert Blenheim a pubblicare una poesia contro le poesie di guerra, i cui versi mostrano una straordinaria somiglianza con la “Canzone di marcia degli Ent”, tanto da poter esserne considerati l’ispirazione: “At the sound of the drum / Out of their dens they come, they come / The little poets we hoped were dumb, / The little poets we thought were dead, / The poets who certainly haven’t been read / Since Heaven knows when, they come, they come / At the sound of the drum, of the drum, drum, drum.”

Tolkien non fornì poesie sue, ma condivideva sostanzialmente le idee di Brock e di altri intellettuali e giornalisti. Parlando alla King Edward's School Debating Society nel 1910 in opposizione ad una proposta dell'amico Rob Gilson, che sosteneva la necessità di abolire la guerra, sostituendola con una corte internazionale di arbitrato, Tolkien aveva affermato che la guerra era un aspetto necessario e persino produttivo delle vicende umane. Nel novembre del 1914, con una guerra vera in pieno svolgimento, quelli che potevano essere gli entusiasmi un po' eccessivi di uno studente diciottenne prendevano l'aspetto di un più meditato, ma parimenti convinto amor di patria: "The duty of patriotism and a fierce belief in nationalism are to me of vital importance." Come si premurava subito dopo di aggiungere, il suo nazionalismo non lo portava, tuttavia, ad approvare il militarismo; esso era piuttosto un profondo senso della comunità nazionale inglese, alieno dal desiderio di dominio su altre comunità, tanto che nella stessa lettera si proclama sempre più convinto della necessità di dare l'autogoverno all'Irlanda.¹⁰ Ancor più significativamente, in una lettera dell'agosto 1916, dopo essere stato testimone di un mese dei più feroci combattimenti visti fino ad allora sul Fronte Occidentale e commentando la morte di Rob Gilson nel primo giorno della battaglia della Somme, Tolkien ribadiva il proprio convincimento che la guerra che lui e i suoi amici stavano combattendo, "malgrado tutto il male che esiste dalla nostra parte, è, considerata a livello più ampio, la guerra del bene contro il male."¹¹

In questa prospettiva di ampio respiro, in questa "large view" con cui egli continua a vedere gli avvenimenti sempre più terribili della guerra, sta la chiave per comprendere la differenza che separa Tolkien dai poeti di quella che ben presto si affermerà come la rappresentazione letteraria vincente della Grande Guerra e, sviluppatasi e consolidatasi con gli anni post-bellici, costruirà quello che Samuel Hynes chiama il "Mito della Guerra": quella della disillusione e del disincanto, dei Giovani sacrificati dai Vecchi in difesa di astruse nozioni di Onore, Gloria, Patria, dei "leoni guidati da asini", dell'abisso incolmabile spalancatosi tra "prima" e "dopo".

È soprattutto dal 1916, dopo i massacri sulla Somme, che il tono della rappresentazione culturale e letteraria della guerra subisce una svolta decisiva: cominciano ad apparire le prime opere di quelli che diverranno i più famosi *war poets*. In poesie come "A Dead Boche", "The Hero" e "Break of Day in the Trenches", tutte del 1916, autori come Robert Graves, Sigfried Sasson e Isaac Rosenberg, i primi due ufficiali e il terzo soldato semplice sul fronte francese, fondano un nuovo stile: lontani dalla magniloquenza e dall'elegia dei componimenti nati dallo "spirito del 1914", il loro tono è descrittivo, spesso brutalmente realista. Essi pongono in primo piano la crescente incomunicabilità tra civili e soldati, il progressivo sbiadirsi dell'immagine propagandistica di un "nemico" che si scopre, invece, sempre più simile a sé, infine, e soprattutto, col rapido venir meno

¹⁰ Sempre nel Novembre del 1914 Tolkien aveva parlato in difesa del nazionalismo in un dibattito della Stapledon Debating Society dell'Exeter College di Oxford. Vedi J. GARTH, *Tolkien and the Great War*; cit.; pp. 21 (1910) e 51 (1914); Wayne J. HAMMOND and Christina SCULL, *The J.R.R. Tolkien Companion and Guide*; vol. II: *Reader's Guide*; London, HarperCollins, 2006; pg. 1089 (per la lettera a Christopher Wiseman del 16 novembre 1914); Ivi, vol. I: *Chronology*; pg. 22 (incontro del 10 novembre 1910 della King Edward's School Debating Society) e pg. 56 (meeting della Stapledon Debating Society del 10 novembre 1914 e lettera a Christopher Wiseman del 16 novembre 1914).

¹¹ "What I meant (...) was that the TCBS had been granted some spark of fire (...) that was destined to kindle a new light, or, what is the same thing, rekindle an old light in the world; that the TCBS was destined to testify for God and Truth in a more direct way even than by laying down its several lives in this war (which is for all the evil of our own side with large view good against evil)." Da una lettera a G.B. Smith, 12 agosto 1916; in J.R.R. TOLKIEN, *The Letters of J.R.R. Tolkien*; edited by Humphrey Carpenter; London, HarperCollins, 1995; lett. n. 5, pg. 10 (trad. it. *La realtà in trasparenza. Lettere*; Milano, Bompiani, 2001; pg. 14.)

di una prospettiva d'insieme, "storica" per così dire, l'emergere prepotente di una sofferenza, individuale e collettiva, che pare aver smarrito ogni senso. L'esperienza diretta ed individuale del combattente si afferma così come la fonte prioritaria per la rappresentazione letteraria della guerra. Alla fine del 1917, con la pubblicazione di *Fairies and Fusiliers* di Robert Graves, *The Old Huntsman and Other Poems* di Siegfried Sassoon e *Severn and Somme* di Ivor Gurney, un significativo *corpus* della nuova poetica di guerra si era formato:

Un tratto comune di questa nuova poesia di trincea è che non sembra riconoscere alla guerra nessuna "giusta causa" o nobile intento e, per impiegare la dizione arcaica del 1914, nemmeno alcun "inimico": se proprio c'è un nemico, non è il soldato tedesco nelle linee opposte – ora solitamente rispettato come coraggioso compagno nella sofferenza – ma la macchina impersonale della guerra stessa, alimentata e tenuta in moto dallo Stato Maggiore nelle retrovie e da politici, giornalisti e patriottardi in patria. Sospettoso di ideali, slogan e opinioni di seconda mano, il poeta-soldato si fida tipicamente solo di ciò che ha visto con i propri occhi e non sposa altri valori oltre quelli che nascono dagli stimoli immediati del cameratismo e della compassione.¹²

L'incancrenirsi della guerra in un unico, immenso, apparentemente interminabile assedio, il ripetuto fallimento dei piani degli alti comandi, l'inutilità dello slancio, del sacrificio, del senso del dovere, ovvero delle virtù di ante-guerra, la perdita di fiducia nei punti di riferimento tradizionali e in generale il senso di alienazione dei soldati di fronte all'inconcepibile e inaspettata dimensione della devastazione fisica e morale della guerra di trincea nonché il senso che una frattura profonda era intervenuta con il mondo del passato, spinse molti soldati a ripiegarsi su sé stessi, a compiere un "viaggio all'interno" del proprio spirito, alla ricerca di una personale interpretazione di ciò che stava accadendo e delle risorse per andare avanti.¹³

In che misura il giovane sottotenente Tolkien è compartecipe del mutamento di mentalità e percezione che abbiamo sin qui delineato? Quanto di tutto ciò può aver avuto influenza sulla tematica e lo stile della sua opera? Innanzitutto bisogna sottolineare che egli non espresse mai quella rabbia, quella disillusione, quel senso di tradimento e di rottura insanabile con il passato che è il tratto caratteristico dei nuovi poeti di guerra e di coloro che, memorialisti e romanzieri, seguiranno nel loro solco. Il suo innato senso della dimensione storica dell'esistenza, che, alimentato dal suo profondo cattolicesimo, lo portava istintivamente a trascendere la vicenda individuale per rapportarla su di un piano di più ampio respiro temporale e spaziale, fosse questa la storia della nazione inglese o quella dell'umanità sul cammino provvidenziale della salvezza, aiutarono certamente Tolkien a mantenere salde radici con il mondo di prima della guerra, a non perdere di vista del tutto un quadro d'insieme in cui, pur riconoscendo la presenza del "male" anche dalla propria parte, la guerra poteva mantenere ancora il significato di lotta per una giusta causa.

Animo tradizionalista, istintivamente diffidente delle innovazioni, abituato alla reticenza piuttosto che alla estroversa manifestazione delle proprie emozioni, Tolkien non è, quindi, cieco o insensibile di fronte agli sconvolgimenti della guerra, ma il suo peculiarissimo miscuglio di realismo e propensione per il mito, se da un lato lo porta ad affermazioni molto simili a quelle dei poeti della "scuola futilitarista",¹⁴ dall'altro lo spinge d'istinto ad esprimere le sensazioni ed i

¹² In C. BALDICK, *The Modern Movement*; cit.; pg. 337, traduzione mia.

¹³ Su questa tematica. Vedi M. EKSTEINS, *Rites of Spring*; cit.; specie il capitolo "Journey to the interior", pp. 208-238.

¹⁴ "Lo stupido spreco della guerra, non solo materiale, ma morale e spirituale, è così duro per chi lo deve sopportare. Ed è sempre stato così (nonostante i poeti) e lo sarà sempre (nonostante i propagandisti)"; significativamente, però, subito dopo aggiungeva: "naturalmente non che non sia e sarà necessario affrontarla in un mondo corrotto." Tolkien al figlio Christopher, 30 aprile 1944; in J.R.R. TOLKIEN, *La realtà in trasparenza*; cit.; lett. 64, pg. 88. Vedi anche la lettera al figlio Michael, 9 giugno 1941: "Una guerra è abbastanza per qualsiasi uomo. Spero che ti sarà risparmiata una seconda.

pensieri che l'esperienza della guerra gli scatena dentro trasfigurandoli e reinterpretandoli con la fantasia. Nasce così l'epica vicenda della creazione della Terra di Mezzo e del conflitto di Valar ed Elfi contro Morgoth e i suoi mostri.¹⁵

Nel primo testo scritto da Tolkien immediatamente dopo il ritorno dalle trincee nel novembre del 1916, il racconto "Tuor and the Exiles of Gondolin" o "The Fall of Gondolin" come è più comunemente conosciuto, troviamo per l'appunto la descrizione di una guerra o meglio di un assalto ad una fortezza da parte delle forze del male. L'impianto è quanto di più classico si può immaginare: il centro della vicenda è l'eroe Tuor, in primo piano c'è la sua storia d'amore con la principessa elfica Idril e il tradimento del malvagio Meglin; l'assalto e i successivi, feroci, combattimenti sono descritti con stile aulico, preciso, ma non realistico: non c'è sangue, non ci sono corpi mutilati, i campi sono nettamente divisi fra gli eroici e risoluti elfi e i malvagi, terribili e barbari soldati di Morgoth; si trovano le consuete "singolar tenzoni" fra gli eroi buoni e i capitani della parte avversa.

Pure, qua e là le nuove realtà della grande Guerra si inseriscono nella trama: i mostri meccanici che "i fabbri e gli stregoni" di Morgoth costruiscono per la guerra rimandano immediatamente ai primi carri armati e ai lanciafiamme che Tolkien aveva visto usare al fronte e, più in generale, sono la trasfigurazione mitologica della crescente meccanizzazione del conflitto. L'"incantesimo di terrore senza fondo" (*the spell of bottomless dread*) che Morgoth scaglia su Meglin e che lo rende sempre inquieto e triste, angustiandolo con il continuo sentore della presenza del Nemico, fa subito pensare a quella inquietudine ossessiva, alle varie forme di esaurimento nervoso classificate all'epoca come "shock da bombardamento" (*shell shock*).¹⁶

Elementi di novità in un quadro che rimane, tuttavia, solidamente tradizionale: Dunque la guerra, almeno dal punto di vista letterario, è sostanzialmente passata invano per il giovane Tolkien? La questione non è così semplice. Innanzitutto, per lui come per molti altri scrittori che faranno della guerra il loro tema centrale, è necessario che il passare del tempo lasci sedimentare l'esperienza prima di poterla esprimere attraverso la letteratura. *The Fall of Gondolin*, scritto fra 1916 e 1917 e poi rivisto e ricorretto fino alla lettura pubblica fattane all'Exeter College Essay Club il 10 marzo 1920, col suo riproporre un eroismo di stampo classico e una nobiltà che ancora può splendere pur nella rovina della sconfitta, appare strettamente legato a quella "Evasione" che

L'amarezza della gioventù o quella della mezza età sono abbastanza per una vita: entrambe è troppo. Ho sofferto una volta quello che stai passando tu, anche se in modo piuttosto diverso: perché io ero del tutto inefficiente e poco militare (ci assomigliamo solo nel condividere una profonda simpatia e affetto per il soldato semplice, specie per quello che viene dalle contee agricole). Io non credevo allora che i "vecchi" soffrissero molto. Ora lo so." Ivi, pg. 64

¹⁵ Scrivendo al figlio Christopher, impegnato in un'altra guerra, così parlava: "Beh, eccoti qua: un hobbit in mezzo agli Urukhai. Conserva nel cuore la tua hobbitudine, e pensa che tutte le storie sono così quando ci sei in mezzo. Tu sei dentro una storia molto grande! Penso anche che tu stia soffrendo per una voglia repressa di scrivere. Questo può esser colpa mia. Tu sei stato troppo influenzato da me e dal mio particolare modo di pensare e di reagire. E dato che siamo così simili la vicinanza si è dimostrata troppo efficace. Può anche darsi che ti abbia inibito. Penso che se tu riuscissi a cominciare a scrivere e a trovare la tua strada, o anche (all'inizio) imitarmi, saresti molto sollevato. Io percepisco tra le altre tue sofferenze (alcune solo fisiche) il desiderio di esprimere i tuoi sentimenti sul bene, sul male, sul bello, sul brutto: di razionalizzarli e impedire che incancreniscono. Nel mio caso questo desiderio ha generato Morgoth e la storia degli Gnomi." Ivi, lettera 66, 06 maggio 1944; pg. 91. Vedi anche la lett. 73, pg. 99.

¹⁶ Per questi ed altri spunti, oltre al libro di John GARTH, *Tolkien and the Great War*; cit., vedi IDEM, *Tolkien e la Grande Guerra: "orrore animalesco" nella Terra di Mezzo*; in *Mitopoiesi. Fantasia e Storia in Tolkien*; a cura di Franco Manni; Brescia, Il Grafo, 2005; pp. 135-154 e IDEM, *Frodo and the Great War*; in *The Lord of the Rings 1954-2004. Scholarship in Honor of Richard E. Blackwelder*; edited by Wayne G. Hammond and Christina Scull; Milwaukee (Wisconsin, U.S.A.), Marquette University Press, 2006; pp. 41-56.

Tolkien stesso definirà come una delle funzioni primarie delle fiabe: l'Evasione del Prigioniero da una realtà che trova orribile e distorta.

A pensarci, il punto di partenza (lo shock per la realtà della guerra) non è in fondo diverso da quello di Owen e Sassoon; ma laddove questi rigettano le Grandi Parole per l'esperienza diretta della trincea, per i "fatti" della guerra moderna, Tolkien, pur prendendo atto di questi "fatti", rifiuta di limitarsi ad essi e cerca di andare al di là, alle verità che fiabe e leggende hanno un loro modo peculiare di riflettere e a quella più alta verità che l'eucatastrofe rivela al lettore.¹⁷

In questo processo, sia Tolkien che gli autori nati dalla guerra o subito dopo operano dei cambiamenti nella tradizione letteraria inglese che costituisce il loro retroterra culturale. Per i nuovi scrittori l'esperienza del conflitto rappresenta una frattura definitiva con il passato sia in termini storico-sociali che letterari: la vecchia civiltà è stata distrutta dalla guerra e tutt'al più se ne possono usare i detriti, come farà Eliot con *The Waste Land* o Joyce con *Ulysses*, per descrivere lo sradicamento della società postbellica. Così facendo essi creano una nuova sensibilità letteraria, fatta di amara od ironica disillusione, di smarrimento, di sofferenza passiva, di cinico o furibondo realismo; soprattutto di satirico disincanto: gli anni Venti e Trenta sono soprattutto l'era della satira e della derisione.¹⁸ Tolkien, al contrario, guarda indietro, ai valori e alla tradizione dell'epoca precedente, ma non è un puro e semplice ritorno al passato: la tradizione va rinvigorita per le battaglie del futuro, per le nuove sfide che l'epoca moderna le pone di fronte e per questo i suoi elfi non possono più essere gli esserini minuscoli e leziosi dei vittoriani, ma debbono diventare i luminosi guerrieri del *Silmarillion* e i nobili e tristi aristocratici di *The Lord of the Rings*. Per questo, inoltre, i temi naturalistici e pastorali, da sempre al centro delle fiabe e della letteratura romantica fino ai Georgiani, devono essere aggiornati alla luce del pervertimento del corretto rapporto tra uomo e Natura: un progressivo sconvolgimento dell'equilibrio che, già percepito dalla cultura inglese a cavallo fra i due secoli, aveva mostrato a tutti il suo potenziale distruttivo con la guerra e l'affermarsi definitivo del dominio dell'uomo sulla Natura attraverso le Macchine.¹⁹

E in questo suo porre al centro della scena la Macchina, quale simbolo della personalizzazione e della cieca volontà di dominio, Tolkien dimostra ancora una volta di essere in sintonia con la sua epoca. La "vasta macchina di violenza"²⁰ della guerra è un *topos* caratteristico della letteratura scaturita dalle Prima Guerra Mondiale, una visione d'incubo che viene evocata dai

¹⁷ "Dopo tutto, io credo che le leggende e i miti siano in gran parte fatti di «verità» e in effetti presentino aspetti di essa che possono essere recepiti solamente sotto questa forma; e certe verità e forme di questo genere furono scoperte molto tempo fa e devono necessariamente ricomparire." Lettera n 131 a Milton Waldman (1951), in *La realtà in trasparenza*; cit.; pp. 168-169, traduzione rimaneggiata. Vedi anche "Sulle fiabe" in J.R.R. TOLKIEN; *Il Medioevo e il fantastico*; Milano, Bompiani, 2004; pp. 167-238.

¹⁸ "From the Marconi scandal of 1909, in which government ministers engaged in 'insider' share-deals, to the achievement of 'peace in our time' by the policy of appeasing Hitler in 1938, public events themselves invited disillusionment and outright derision, while formerly respected institution covered themselves in ignominy. To write amid all this without some sort of satirical awareness was to belong to the wrong century. (...) It was a mark of literary modernity to discard as a feature of 'Victorianism' all false respect for the old idols of Home, School, Nation and Empire, and likewise to subject the old virtues, whether of patriotic heroism or of domestic respectability, to what was now called 'debunking'." In C. BALDICK; *The Modern Movement*; cit.; pp. 234-235. Vedi anche S. HYNES; *A War Imagined*; cit.; pp. 242-246.

¹⁹ Vedi per tutto questo J. GARTH, *Tolkien and the Great War*; cit., ultimo capitolo.

²⁰ "The dethronement of the soft cap [sostituito nel 1916 con gli elmetti di metallo] clearly symbolized the change that was coming over the war, the induration from a personal crusade to a vast machine of violence, that had come in the South, where vague victory seemed to be happening." Edmund Blunden parlava così i primi giorni della battaglia della Somme. Vedi Edmund BLUNDEN; *Undertones of War*; London, Penguin, 2000 (prima pubblicazione 1928); pg. 53.

war poets come dai memorialisti e romanzieri di qualche anno dopo. Il brano che segue, tratto da *All Our Yesterdays* di H.M. Tomlinson, pubblicato nel 1930, ha un distinto sapore tolkieniano: basta sostituire alle parole *man*, *humans* e *man-power*, *orcs* e *orc-power* e potrebbe benissimo passare per una vista di Mordor dalle alture del Morgai:

The broad valley crawled with humans, cattle and machinery, and distance merged horses, men and engines into a ceaseless stirring on the airless hide of the planet. The interest of man had settled on the valley, and had worn it as dead as an ash-pit. From a distance, it was not an army of men you saw there, but merely an eddying of clusters and streams of loose stuff. It was not men, but man-power, which moved into that valley without ceasing, and the power was pumped into it from the reservoirs of distant cities to keep revolving the machinery of war.²¹

Il dominio della Macchina è dunque il simbolo più tangibile dello sgretolarsi della civiltà d'anteguerra, del suo sogno di creare, attraverso il continuo progresso, un mondo a misura d'uomo; e al tempo stesso, a livello immaginativo, marca il definitivo passaggio dall'Eden pastorale della "Merrie England" alla amara e squallida realtà delle aree urbane e industriali. Decadenza, corruzione, caduta: anche questi sono temi ricorrenti sin dai primi giorni della guerra, quando c'era chi esaltava il conflitto come un salutare tonico per una nazione indebolita e corrotta. Con il perdurare del conflitto e negli anni seguenti, la sensazione di vivere la fine di un'epoca pervade i romanzi di chi, come H.G Wells o Henry James, vedeva nella guerra soprattutto il fallimento della civiltà che l'aveva preceduta; e di coloro che, come D. H. Lawrence, Arnold Bennett o Ford Madox Ford, lamentavano la distruzione dell'Inghilterra tradizionale che il conflitto aveva spinto oltre il punto di non ritorno.²²

Parade's End di Ford Madox Ford, "il miglior romanzo scritto da un inglese ad esser prodotto dalla Grande Guerra",²³ rappresenta egregiamente questo passaggio, riunendo in sé le tematiche principali che caratterizzano la letteratura uscita dalla guerra: la fine dell'ideale eroico fino ad allora conosciuto, un amore nostalgico per l'Inghilterra rurale, unito all'angoscia per la consapevolezza che secoli di tradizione stavano per essere cancellati, l'alienazione del soldato, la nascita di un nuovo tipo di eroe o meglio anti-eroe: il protagonista, Christopher Tietjens, l'ultimo dei veri Tory, la finale anacronistica incarnazione delle virtù cavalleresche e aristocratiche del gentiluomo inglese, è anche un martire, un povero cristo, vittima della cinica moglie Sylvia (che incarna l'irrequieta e corrotta energia dell'età nuova), dei suoi superiori al fronte e di politici e affaristi a casa. Tietjens è dunque un eroe passivo, sofferente, il cui trionfo nasce non dall'azione violenta, ma dalla paziente, tenace sopportazione.

Questi elementi li ritroviamo nell'opera di J.R.R. Tolkien, filtrati attraverso il suo profondo cattolicesimo. Così la decadenza diviene un effetto della Caduta, la Macchina trionfante e spersonalizzatrice la più recente incarnazione delle forze del Male, "che opera con vaste forze e perpetuo successo – invano", così come l'eroe riluttante, l'eroe sofferente, che sopporta la propria

²¹ Si tratta della descrizione dei preparativi per l'offensiva della Somme nel 1916; citato in B. BERGONZI; *Hero's Twilight*; cit.; pg. 179.

²² Vedi S.HYNES; *A War Imagined*; cit.; pp. 3-4 (James), 120-144 (Cap. 6 "A New Look on War") e 229-230, sul romanzo *A Pretty Lady*, di Arnold Bennett (1918), la cui protagonista è una prostituta che, divenuta l'amante di uomo d'affari arricchitosi con la guerra, viene da questi cinicamente scaricata dopo che ha fatto amicizia con un veterano esaurito ed ubriacone. Per Lawrence vedi B. BERGONZI; *Hero's Twilight*; cit.; pg. 135-138. E per maggiori dettagli cfr. C. BALDICK; *The Modern Movement*; cit.; *passim*.

²³ La citazione è di B. BERGONZI; *Hero's Twilight*; cit.; pg. 167. I volumi che compongono la tetralogia, raccolta nel 1950 sotto il titolo collettivo di *Parade's End*, sono: *Some Do Not* (1924), *No More Parades* (1925), *A Man Could Stand Up* (1926) e *Last Post* (1928). Vedi *ivi*, pp. 166-173 S. HYNES; *A War Imagined*; cit.; pp. 430-433 e C. BALDICK; *The Modern Movement*; cit.; pp. 340-342

“passione” con pazienza e forza d’animo, acquistando qualcosa della figura di Cristo. Senza la guerra e le sue conseguenze sulla mentalità, Frodo Baggins e Sam Gamgee non sarebbero potuti nascere.²⁴

Il complesso rapporto padrone-servitore dei due Hobbit, impregnato di una intimità, collaborazione e rispetto reciproco impensabili nell’Inghilterra d’anteguerra, la riaffermazione di un ideale eroico purgato dal suo *glamour* romantico e ridefinito in maniera convincente in termini di risoluto coraggio e fermezza di spirito di fronte a sofferenze ed orrori quasi insopportabili, di stoica tenacia unita alla totale mancanza di vanità, rappresenta infatti un portato diretto della guerra. La *companionship* e *fellowship* che caratterizza il reciproco legame degli Hobbit e più in generale dei membri della Compagnia dell’Anello, è la declinazione tolkieniana di una delle tematiche fondamentali attraverso la quale molti scrittori trascendono l’immediatezza della protesta verso una più complessa risposta all’esperienza complessa e inquietante del fronte: una risposta nella quale alla repulsione per le devastazioni morali e materiali portate dalla guerra si affianca la riluttante accettazione della necessità di questa e nella quale vi è ancora posto per la ridefinizione e riaffermazione di un valore positivo come l’eroismo.

Affinità e (possibili) influenze, Edward Thomas, Edmund Blunden e David Jones.

Negli anni che vanno dal 1926 al 1933 furono testimoni di un vero e proprio boom nella pubblicazione di testi, romanzi e memorie, che avevano la guerra al proprio centro. Sebbene gli anni precedenti non fossero stati affatto privi di pubblicazioni, anche importanti, saranno le opere uscite in questo periodo che andranno a formare il “canone” della letteratura di guerra come ancora oggi la conosciamo. Nel 1926, insieme a *A Man Could Stand Up* di Ford Madox Ford, esce *The Seven Pillars of Wisdom*, di T.E. Lawrence (“Lawrence d’Arabia”), nel 1927 *A Subaltern on the Somme* di Max Plowman, nel 1928 *Undertones of War* di Edmund Blunden, *Last Post* di Ford Madox Ford, *Memoirs of a Fox-Hunting Man* di Siegfried Sassoon e la seconda edizione dei *Collected Poems* di Edward Thomas. Sono del 1929 *All Quiet on the Western Front* di E.M. Remarque, *Goodbye to All That* di Robert Graves, *Death of a Hero* di Richard Aldington, *A Farewell to Arms* di Ernest Hemingway, *A Subaltern’s War* di Charles Carrington, *Storm of Steel* del tedesco Ernst Jünger; nel 1930 sono pubblicati *Memoirs of an Infantry Officer* di Sassoon e *Her Privates We* di Frederic Manning, seguiti nel 1931 da *The Poems of Wilfred Owen*, curati da Blunden e nel 1933 da *Testament of Youth* di Vera Brittain e *The End of a War* di Herbert Read. Poco discosto da questi, nel 1937, l’anno di uscita di *The Hobbit*, apparirà il poema di David Jones, *In Parenthesis*.

Molte di queste opere sono scritte nella vena satirica che darà ben presto il tono dominante alla letteratura di guerra; altre, tuttavia, collocano il conflitto in una prospettiva diversa, talvolta limitandosi a descriverlo senza assumere posizioni interpretative nette (Blunden), talaltra accettandolo in quanto esperienza totalizzante e inevitabile (Manning), o ancora difendendone il senso e combattendo il “mito del disincanto” (Carrington). Quest’ultimo, in particolare, descrive la

²⁴ Sul tema dell’eroismo in Tolkien vedi in generale Tom SHIPPEY, *The Road to Middle-earth*; third edition; Boston and New York, Houghton Mifflin, 2003; *passim* (trad. it. *La via per la Terra di Mezzo*; Genova, Marietti, 2005).

propria esperienza ed interpretazione della guerra con parole che avrebbero potuto essere quelle del Professore di Oxford, se avesse voluto parlare direttamente della sua vita al fronte.²⁵

Volendo entrare più nello specifico e portare almeno qualche esempio di autori che, per la particolare vicinanza delle loro sensibilità e delle loro produzioni letterarie a quella di Tolkien, possono aiutarci a collocarlo all'interno di ambiti riconoscibili della letteratura inglese contemporanea, nonché consentirci di azzardare qualche timida, ma minimamente fondata ipotesi di influenza, ritengo opportuno focalizzare l'attenzione su tre scrittori in particolare: Edward Thomas, Edmund Blunden e David Jones.

Il gallesse Edward Thomas (1874-1917), più anziano di Tolkien di quasi vent'anni, fu un'anomalia fra i poeti di guerra: sebbene le sue poesie siano state scritte tutte fra il 1914 e il 1917, nessuna di queste fu composta al fronte, dove Thomas andò come volontario all'inizio del 1917 e dove morì il 9 aprile durante la battaglia di Arras. Al centro della sua poetica non c'è il conflitto, ma il paesaggio della campagna inglese, la natura nelle sue forme più semplici (fiori, alberi, animali, uccelli) ed i suoi fenomeni (pioggia, vento, laghi, torrenti); la guerra, quando compare, rimane sullo sfondo, una forza distruttiva che scompagina la continuità della vita rurale, come in "As the Team's Head-Brass" (1916), una delle sue poesie più antologizzate. I suoi punti di riferimento sono il primo Wordsworth, la tradizione pastorale inglese e il poeta americano Robert Frost, suo contemporaneo e amico. Pur se non verrà mai incluso nelle raccolte della *Georgian Poetry*, Thomas è il frutto maturo del naturalismo georgiano.²⁶

Il suo stile è piano, quasi colloquiale: suggerisce piuttosto che dichiarare, evoca paesaggi, suoni, colori, sapori. Le sue poesie parlano della pioggia e del sole, di cappelle montane e di fattorie, di paesaggi di campagna, di taverne in villaggi rurali, della semina e del raccolto, spessissimo di strade campestri; i suoi personaggi sono contadini e popolane.

Già questa passione per la campagna inglese basterebbe a renderlo vicino a Tolkien, ma la sua opera contiene elementi tali da farne una possibile fonte di ispirazione per l'autore oxoniano. Ad esempio la poesia "Lob" (1915), nella quale descrive quello che sembra essere una sorta di immortale *genius loci* della campagna inglese, un contadino presente ovunque e conosciuto in ogni tempo con vari nomi, che Thomas introduce con questi versi:

An old man's face, by life and weather cut
And coloured, -rough, brown, sweet as any nut, -
A land face, sea-blue eyed, - hung in my mind
When I had left him many a mile behind.
All he said was: 'Nobody can't stop 'ee. It's
A footpath, right enough. You see those bits

²⁵ Per questi autori, oltre le già citate opere di Bergonzi, Hynes e Baldick, vedi anche J. GARTH, *Tolkien and the Great War*; cit. pp. 299-303. "The Book of Lost Tales, composed between 1916 and c. 1920, is the same vintage as Charles Carrington's *A Subaltern's War*, largely written in 1919-20. Carrington's later words about his memoir apply equally to Tolkien's mythology. 'It is thus anterior to the pacifist reaction of the nineteen-thirties and is untainted by the influence of the later writers who invented the powerful image of 'disenchantment' or 'disillusion', Carrington wrote. 'I go back to an earlier stage in the history of ideas'."Ivi, pg. 303. Assai critico verso la "scuola della disillusione" anche il giornalista conservatore ed ex-soldato Douglas Jerrold nel suo *The Lie About The War* (1930), per il quale vedi BERGONZI (pp. 187-189) e HYNES (pp.451-454).

²⁶ Un'edizione recente delle sue poesie in Edward THOMAS, *The Collected Poems and War Diary 1917*; edited by R. George Thomas with an introduction by Peter Sacks; London, Faber and Faber, 2004. Un inquadramento della sua poetica nelle opere di BALDICK (pp. 92-93) e BERGONZI (78-82). Dopo le raccolte parziali *Poems* (1917) e *Last Poems* (1918), nel 1920 era uscita la prima raccolta quasi completa delle sue poesie, *Collected Poems*, curata dal poeta georgiano Walter De La Mare; riedita con l'aggiunta di altre quattro poesie nel 1928 e ristampata nel 1936, 1944 e 1949. Tolkien probabilmente ebbe fra le mani una delle edizioni degli anni Venti.

Of mounds – that’s where they opened up the barrows
Sixty years since, while I was scaring sparrows.
They thought as there was something to find there,
But couldn’t find it, by digging, anywhere.’

Lob attribuisce comici nomi di fantasia ad alberi, fiori e animali, conosce il nome e la storia di ogni angolo della campagna, vive avventure stravaganti e fiabesche: il paragone con Tom Bombadil è irresistibile.

In “Roads” (1916) troviamo invece suggestioni di “The Road Goes Ever On” e “The Old Walking Song”:

(...)	(...)
Roads go on While we forget, and are Forgotten like a star That shoots and is gone.	The next turn may reveal Heaven: upon the crest The close pine clump, at rest And black, may Hell conceal.
On this Earth ‘tis sure We men have not made Anything that doth fade So soon, so long endure:	Often footsore, never Yet of the road I weary, Though long and steep and dreary As it winds on for ever.
	(...) ²⁷

Edmund Blunden (1896-1974) è un affermato poeta georgiano quando scoppia la guerra. Egli condivide, dunque, le stesse radici naturaliste di Thomas, lo stesso amore per i paesaggi rurali; la lunga esperienza del fronte, tuttavia, ha un impatto molto più significativo sulla sua produzione poetica, tanto da fare di lui uno dei principali autori della letteratura inglese di guerra. Pure, Blunden non perde mai il contatto con il “mondo di prima”, e, pur descrivendo gli orrori della guerra senza reticenze in poesie come “Third Ypres” e “Come On, My Lucky Lads”, egli resta a metà strada, per così dire, tra Thomas e Owen, anche se più vicino al gallese per la sua attenzione alla natura momentaneamente sconvolta dall’azione devastatrice degli uomini, come in “Rural Economy” (1917), nella quale, in vista di pacifiche colline e case in lontananza, egli parla di come l’uomo abbia arato la terra con il cannone e gettato ovunque i suoi semi di ferro, irrigandoli e fertilizzandoli col sangue e con la carne.²⁸

La sottolineatura di questa continuità del mondo naturale pur nella diversità delle vicende umane è un tratto che ritroviamo prepotentemente anche in Tolkien, non solo nel senso della tenuta del legame che unisce passato e presente, ma anche nella consapevolezza che vi sono cose che la

²⁷ E. THOMAS, *Collected Poems*; cit.; pp. 96-98. Anche l’attacco del capitolo “The Muster of Rohan” in *The Lord of the Rings* (“Now all roads were running together to the East to meet the coming of war and the onset of the Shadow” sembra rifarsi, nel rendere l’ineluttabilità della guerra con l’immagine delle strade convergenti, ai versi della terzultima quartina di “Roads”: “Now all roads lead to France / And heavy is the tread / Of the living; but the dead / Returning lightly dance”. Questa analogia tra Thomas e Tolkien è richiamata da Martin SIMONSON, *The Lord of the Rings in the Wake of the Great War: War, Poetry, Modernism, and Ironic Myth*; in *Reconsidering Tolkien*; edited by Thomas Honegger; Zurich, Walking Tree Publishers, 2005; pp. 153-170. Vedi anche J.R.R. TOLKIEN; *The Annotated Hobbit*; edited by Douglas Anderson; London, HarperCollins, 2003; pp. 359-360, la nota alla canzone di Bilbo “Roads Go Ever Ever On”, per la possibile influenza della poesia “Romance” di E.F.A. Geach, pubblicata subito dopo “Goblin Feet” di Tolkien in *Fifty New Poems for Children* (1922). La questione è ripresa, con citazione dei testi rilevanti, da John D. RATELIFF, *The History of the Hobbit. Part two: Return to Bag-End*; London, HarperCollins, 2007; pp. 723-727.

²⁸ Educato ad Oxford, Blunden combatté sulla Somme e nella terza battaglia di Ypres (Passchendaele). Dopo la pubblicazione di alcune raccolte di poesie di argomento pastorale (*The Waggoner* del 1920, *The Shepherd* del 1922 e *English Poems* del 1925), le sue *Collected Poems* apparvero per la prima volta nel 1930. In *Undertones of War*, del 1928, c’è una corposa appendice di poesie. Nel 1966 fu nominato professore di poesia ad Oxford. Su di lui vedi BERGONZI, pp. 60-64 e 143-146

malvagità degli uomini non può, per quanti sforzi faccia, alterare per sempre. Così, in *Undertones of War* Blunden descrive il paesaggio devastato delle Fiandre:

Waiting there in the gashed hillsides for Lewis, who had gone below for instructions we looked over the befouled fragments of Ypres, the solitary sheet of water, Zillebeke Lake, the completed hopelessness. The denuded scene had acquired a strange abruptness of outline; the lake and the ashy city lay unprotected, isolated, dominated finally. But farther off against the sunset one saw the hills beyond Mount Kemmel, and the simple message of nature's health and human worthiness again beckoned in the windmills resting there. There – and here!²⁹

Anche in questo caso il rimando immediato è ad una scena dal capitolo “The Land of Shadow”: Sam che si sporge dal nascondiglio dove Frodo si riposa e guardando verso Ovest scorge per un breve istante una stella che brilla tra le nuvole, al di sopra delle Montagne d’Ombra:

The beauty of it smote his heart, as he looked out of the forsaken land, and hope returned to him. For like a shaft, clear and cold, the thought pierced him that in the end the Shadow was only a small and passing thing: there was light and high beauty for ever beyond its reach.”³⁰

Per Sam, come per Tolkien e per Blunden, la contemplazione della Natura lenisce il dolore di vivere, guarisce le ferite dell’anima, riporta il male nella sua giusta misura, per quanto grande esso possa sembrare sul momento. Tolkien compie un ulteriore passo verso la mitopoiesi, agganciando con sottile maestria il mondo sensibile ad una realtà trascendente sulla quale Blunden tace.

Non così l’ultimo degli scrittori citati nel titolo, il poeta David Jones (1895-1974). Metà inglese, metà gallese, formatosi come pittore, si arruolò nei Royal Welch Fusiliers (lo stesso reggimento di Robert Graves) e servì sul fronte occidentale dal dicembre 1915 al marzo 1918. Il suo profondo interesse per il folklore, la mitologia (soprattutto celtica e arturiana), i riti e simboli, lo rendono forse il più vicino a Tolkien degli autori fin qui esaminati. Convertitosi al cattolicesimo nel 1921, visse per anni in una comunità di artisti devoti a Ditchling, nel Sussex, sviluppando la propria visione sacramentale dell’arte e coltivando i propri interessi per il rituale e la liturgia. Egli rappresentò le proprie esperienze di guerra, trasfigurate attraverso una congerie di riferimenti eroico-mitologici, nel lungo poema *In Parenthesis*, pubblicato nel 1937, dopo un lavoro di stesura decennale. Nel 1952 uscì *The Anathemata*, un altro lungo e complesso lavoro, parte in prosa e parte in poesia, che celebra in un linguaggio riccamente allusivo l’epoca di Re Artù e la cristianizzazione della Britannia.³¹

In un momento in cui la tendenza dominante nella letteratura prodotta dalla grande Guerra era quella di spogliarsi di ogni componente mitologica per mostrare solo la “nuda verità”, i fatti così com’erano, Jones procede in senso inverso: egli vuole “rimitizzare” il mondo, mostrare la trama

²⁹ E. BLUNDEN, *Undertones of War*; cit.; pg. 167.

³⁰ J.R.R. TOLKIEN, *The Lord of the Rings*; vol. III: *The Return of the King*; London, HarperCollins, 2005; pg. 992. C’è una curiosa analogia tra questa scena ed una del film *The Great Dictator* di Charles Chaplin, uscito nel 1940. Per sfuggire all’incendio del suo negozio da parte delle Croci Accoppiate di Adenoid Hynkel, dittatore di Tomania, il barbiere ebreo (Chaplin) e la sua amica Anna si rifugiano sul tetto di una casa vicina. Dopo un po’, alzando lo sguardo al cielo dalle rovine fumanti, Anna dice: “Guardi quella stella! Non è meravigliosa? Lo sa? Hynkel con tutto il suo potere non potrà mai toccarla.” Le somiglianze sono tali da far pensare ad una diretta influenza. Un’ulteriore analogia nel discorso finale di Chaplin dopo la conquista dell’Ostria, quando invita i soldati a ribellarsi ai dittatori, “machine men with machine minds and machine hearts”: fa pensare a Saruman, del quale Barbalbero dice: “He has a mind of metal and wheels”.

³¹ Su Jones vedi P. FUSSELL, *The Great War and Modern Memory*; cit.; pp. 144-154 e B. BERGONZI, *Hero’s Twilight*; cit.; pp. 190-201.

eterna che soggiace alla contingenza delle vicende umane. Nel far questo egli sceglie la figura del Soldato in quanto rappresentativa dell'essenziale esperienza dell'uomo, ma declinandola in chiave spiccatamente cristiana. Anche per Jones, infatti, non si tratta di riproporre i modelli di un guerriero eroico e dominatore, ma di sottolineare gli elementi passivi, sacrificali, dell'esperienza del soldato. In sostanza, per lui come per Tolkien, si tratta di ricostruire, di ricucire in modo nuovo una struttura di riferimenti mandata in pezzi dalla guerra. Tolkien, descrivendo la sua idea della missione del T.C.B.S, aveva parlato di "riaccendere una antica luce", ma si era reso ben presto conto che doveva farlo in un nuovo focolare.³²

Entrambi, inoltre, condividono una visione dell'uomo essenzialmente come *homo faber*, più vicino a Dio quanto più si sforza di creare ordine dal caos, sia che edifichi una cattedrale, costruisca un oggetto o elabori un rituale liturgico o una manovra militare. L'oggetto creato rimanda sempre ad un altro-da-sé e, come il poeta gesuita Gerard Manley Hopkins (un altro autore amato anche da Tolkien), anche Jones vede il mondo creato come una incessante testimonianza del Creatore: "Against the bleakness of the positivist *Weltanschauung*, Jones posits not merely a mythic, but a sacramental view of the world."³³

In *In Parenthesis*, dunque, le vicende quotidiane del soldato John Ball, dal suo imbarco in Inghilterra al suo attacco alle posizioni tedesche nel bosco di Mametz, nel settore della Somme, dove è ferito e dove molti dei suoi compagni sono uccisi, sono narrate in linguaggio diretto e descrittivo (anche se lo stile in generale è assai complicato e, per questo aspetto, molto "modernista"), ma proiettate sullo sfondo di un ricco arazzo di allusioni letterarie: Shakespeare (particolarmente l'*Enrico V*), Malory, i racconti del *Mabinogion*, la Bibbia. Al cuore di questi riferimenti sta la tradizione Romano-Britannica, ovverosia celtica, piuttosto che quella Germanico-Anglo-Sassone preferita da Tolkien, pur se entrambe depurate e arricchite dal filtro del Cristianesimo.³⁴

³² "The philosophers of symbolic forms and the archetypal psychologists have shown that the mythopoeic faculty is deep-rooted in humanity, and is not likely to be weakened, even in a scientific and technological age; new myths arise, or old ones appear in new forms, as we see in such literary manifestations as science fiction. (...) The literary use of myth by twentieth-century writers is, however, very conscious: instead of myth, as in other ages, being rooted in a system of public and shared beliefs, and so acting as a focus for the consciousness and aspirations of a community, it is used by the modern writer as a means of restoring contact with the past, of temporarily living and feeling in terms of vanished systems of value. Its use is therefore necessarily individualistic and fragmentary. Nevertheless, it serves as a means of escaping from the positivistic concentration on the thing-in-itself. It is in this context that one can, I think, profitably study the achievement of David Jones in *In Parenthesis*, which is an attempt to place the experience of war in a fresh mythic perspective." In B. BERGONZI, *Hero's Twilight*; cit.: pp. 191-192.

³³ Ivi, pg. 195-196. Gerard Manley Hopkins (1844-1889), seguace di J. H. Newman, si convertì al cattolicesimo nel 1866 ed entrò nella Compagnia di Gesù nel 1868, venendo ordinato sacerdote nel 1877. Amico del poeta laureato Robert Bridges (1844-1930), che fu anche il suo esecutore testamentario e letterario, le sue poesie non apparvero che nel 1918. Tolkien quasi certamente le conobbe nella seconda edizione, pubblicata nel 1930 a cura di Charles Williams.

³⁴ Un piccolo indizio che Tolkien può avere avuto una conoscenza più che occasionale del lavoro di Jones: dopo l'attacco a Mametz Wood, molti commilitoni di Ball giacciono uccisi fra gli alberi; la "Regina dei Boschi" adorna la fronte dei caduti con corone di fiori: "Emil has a curious crown it's made of golden saxifrage". Anche la corona che adorna la testa del re caduto alla fine del capitolo "Journey to the Cross-roads" è fatta di fiori: "The eyes were hollow and the carven beard was broken, but about the high stern forehead there was a coronal of silver and gold. A trailing plant with flowers like small white stars had bound itself across the brows as if in reverence for the fallen king, and in the crevices of his stony hair yellow stonecrop gleamed." "Stonecrop" è stato tradotto in italiano come "sassifraga" e in effetti le descrizioni riportate nello *Oxford Dictionary of English* per *stonecrop* e *saxifrage* sono sostanzialmente analoghe.

Le esperienze dei *Tommies* della Prima Guerra Mondiale sono quindi per Jones analoghe, comparabili e pertanto riferibili alle esperienze del soldato di ogni tempo: esse trascendono il semplice punto di vista individuale ed entrano in comunione con quelle dei guerrieri del passato, degli antichi eroi. Ancora una volta, la dialettica continuità-rottura rappresenta il punto di snodo a partire dal quale si separano le strade degli autori qui considerati. Nonché quelle della critica: se Paul Fussell, infatti, nel suo assai influente studio *The Great War and Modern Memory*, parla del “dignitoso fiasco di *In Parenthesis*”, concludendo che non era più possibile leggere con le lenti del passato una guerra resa del tutto speciale dall’impiego delle armi moderne, per Bernard Bergonzi proprio questo sua diversità rispetto ai “nuovi” autori è il pregio che contraddistingue la sua opera:

Whereas they establish contrasts, whether nostalgic or ironical, between the past and the realities of the Front, Jones is concerned always to find parallels, to emphasize the undelying unity rather than the discontinuity of experience. *In Parenthesis* has attracted criticism as well as admiration, but I believe it is the greatest work in English to have come out of the First World War, and a still slightly neglected masterpiece of modernist literature.³⁵

Il *Silmarillion*, che Tolkien aveva portato ad un alto grado di completezza proprio in quegli anni, è un’opera assai diversa in stile ed argomento rispetto ad *In Parenthesis*. Ma, per meglio comprendere la possibilità che un’opera come quella di Tolkien abbia potuto nascere in quel momento storico e con quei contenuti, così diversi dalla direzione della letteratura *mainstream*, è assai significativo vedere come altri scrittori sentissero l’esigenza di percorrere ancora, seppur con strumenti nuovi, le vecchie strade del mito.

Dal tardo Modernismo al secondo dopoguerra (1919-1966)

Negli anni del dopoguerra Tolkien abbandona le velleità letterarie della prima giovinezza e, ormai avviata con successo la carriera universitaria, si dedica ai suoi doveri accademici e alle sue private invenzioni letterarie e filologiche. Il giovane poeta che cercava uno sbocco editoriale ai propri componimenti lascia dunque il posto all’erudito professore. Segno difficilmente equivocabile, certo, della progressiva divaricazione tra la scena letteraria del momento e la particolare sensibilità di Tolkien: ma, a ben guardare, questa lontananza si concretizza piuttosto in una irreconciliabilità sul piano delle forme della letteratura. Sul piano delle tematiche, della sostanza che sottende ad ogni forma di espressione letteraria, invece, vedremo che ancora una volta Tolkien partecipa attivamente, pur nel suo peculiarissimo modo, allo spirito del suo tempo.

Sappiamo dal suo epistolario che i suoi gusti di lettore raramente trovavano “pietanze” soddisfacenti, soprattutto fra i testi considerati di alto valore letterario dalla critica. In questi anni le opere che lo affasciano di più sono libri di fantascienza e di fantasy,: *A Voyage to Arcturus* (1920) di David Lindsay, *The Worm Ouroboros* (1922) di Edward Rucker Eddison, *Last Men in London* (1932) di Olaf Stapledon, *Land under England* (1935) di Joseph O’Neill, *The Sword in the Stone* (1938) di Terence Hanbury White, *Out of the Silent Planet* (1938) dell’amico Clive Staple Lewis.

Leggeva anche racconti polizieschi, per esempio quelli di Dorothy L. Sayers o di J.I.M. Stewart (con lo pseudonimo di “Michael Innes”) e molto probabilmente le storie di Padre Brown di Gilbert Keith Chesterton.³⁶

³⁵ Per Fussell, vedi la nota n. 29. La citazione di Bergonzi è a pg. 201 di *Hero’s Twilight*.

³⁶ Ricavo queste notizie dalla voce “Readings” in W.J. HAMMOND and C. SCULL, *The Tolkien Companion*; vol. II: *Reader’s Guide*; cit.; pp. 814-822.

Di Chesterton Tolkien apprezzava molto anche la produzione romanzesca e quella saggistica, (quest'ultima redatta talvolta in collaborazione con Hilaire Belloc), caratterizzate entrambe da una robusta vena di rustica *Englishness* e da una solida e combattiva fede cattolica.³⁷

Per quel poco che se ne sa, dunque, Tolkien non leggeva o leggeva assai poco gli autori "canonici", quelli i cui nomi vengono in mente pensando alla letteratura inglese degli anni Venti e Trenta: né gli autori del primo Modernismo (James Joyce, Thomas Stearns Eliot, Ezra Pound, Virginia Woolf), né quelli, più politicamente impegnati e meno elitari, della "generazione Auden" (lo stesso Hugh Wistan Auden, Christopher Isherwood, Cecil Day-Lewis, Louis MacNiece, Stephen Spender). Ma nemmeno romanzieri e poeti meno facilmente incasellabili nella generica categoria del Modernismo pare abbiano suscitato la sua attenzione: non si trova menzione in nessun luogo delle opere di David Herbert Lawrence, Aldous Huxley, William Somerset Maugham, Evelyn Waugh, Edward M. Forster, George Orwell, tanto per citarne alcuni.

E' risaputo che egli detestasse le opere osannate dai critici *à la page* almeno quanto questi detestarono *The Lord of the Rings* e quasi certamente la sua propensione per la narrativa pura, che tanto gli faceva apprezzare autori come John Buchan, Edgar Rice Burroughs e Henry Rider Haggard, lo allontanava istintivamente da una letteratura sulla quale la psicanalisi freudiana, il materialismo storico marxista e le pressanti esigenze dell'impegno politico avevano sempre maggiore influenza sul piano dei contenuti e sulla scelta del mezzo attraverso il quale esprimerli, mentre su quello formale si caratterizzava per un linguaggio scarno, frammentato e colloquiale, uno stile ironico e anti-epico, nel quale il legame tra la parola e il suo bagaglio tradizionale di significati era smorzato o annullato.³⁸

Pure, la letteratura inglese di questi anni è animata da pulsioni e ansie non dissimili da quelle del maturo Tolkien. Se la satira mette alla berlina le convenzioni vittoriane, in modo ancor più pungente attacca l'irrequietezza morale dell'epoca presente, il cinismo e lo sradicamento etico della giovane generazione. Il tema della decadenza morale e fisica dell'Inghilterra e quello della reazione alle brutture del nuovo, prosecuzione di una tradizione culturale e letteraria che risale almeno a Carlyle e a Ruskin, pervade gran parte della letteratura dell'età post-bellica, da *The Waste Land* (1922) a *Coming Up for Air* (1939) di Orwell, il cui protagonista pronuncia una frase che sarebbe potuta benissimo venire da Tolkien: "Non ti fa vomitare vedere quello che stanno facendo all'Inghilterra, con le loro vasche per uccelli e i loro gnomi di gesso, i loro folletti e le loro lattine, là dove una volta c'erano boschi di betulle?"³⁹

Tolkien e i suoi amici non sono gli unici in questi anni a compiere lunghe passeggiate campestri, in cerca della "vera Inghilterra". Cittadini di ogni estrazione sociale e livello culturale invadono a migliaia le campagne, aiutati nella loro ricerca da pubblicazioni specializzate come guide, relazioni di viaggio e romanzi-inchiesta: tutti testi la cui pubblicazione registra un

³⁷ *Ibidem*, pp. 158-160. Tolkien possedeva la maggior parte delle sue opere. Il saggio *On Fairy stories* fa almeno un riferimento diretto a Chesterton parlando di "Mooreeffoc or Chestertonian fantasy" e prende spunto da diverse sue opere. Negli anni del dopoguerra erano usciti *The Everlasting Man* (1925), *The Outline of Sanity* (1926), *Autobiography* (1936) e, postuma, *The Coloured Lands* (1938).

³⁸ In generale vedi C. BALDICK, *The Modern Movement*; cit.; specialmente i capp. 4-10 e, per l'utilizzo della lingua, il cap. 3.

³⁹ Citato in C. BALDICK; pg. 309. "This desecration of Old England by the vulgarity of the New comes in the late Twenties and the Thirties to the forefront of literary Englishness, replacing the celebratory ruralism of Forster and the 'Georgian' poets. In other words, a defensive pastoralism gives way after the Great War to an aggressive counterpastoral emphasis on landscape defaced." *Ibidem*.

considerevole incremento a partire dalla fine degli anni Venti e per tutti gli anni Trenta.. Lo stesso Edward Thomas era stato uno dei più prolifici autori di questo genere di letteratura prima della guerra; negli anni successivi Edmund Blunden, T. H. White, J. B. Priestley, George Orwell, fra gli scrittori, daranno il loro contributo al filone della nostalgia rurale, celebrando la bellezza della campagna e la pacifica convivenza di una organizzazione sociale consacrata da secoli di tradizione.⁴⁰

La Contea, questo paradiso rurale “mezza aristocrazia, mezza repubblica”, formidabile concrezione delle idee di casa, naturalità, pace, localismo e tradizione, nasce da qui.

Intimamente connesso a quello della nostalgia per la “Merrie England” dei villaggi rurali, è il tema dell’anti-statalismo, del rifiuto del controllo istituzionale, con il suo corollario della celebrazione dell’indipendenza del singolo e dell’identità comunitaria locale contro l’imposizione dell’alto di misure decise altrove, della “Little England” rispetto al “British Empire”. Un problema centrale già in Chesterton, cui Tolkien darà in questi anni espressione letteraria tipica in *The Hobbit* nella contrapposizione tra Bard l’arciere, erede di antichi re, nobile e coraggioso, e il Governatore di Pontelagolungo, politicante meschino ed avido, nonché, nell’ancora inedito *legendarium*, nella guerra che Elfi e Uomini sostengono contro la ferrea tirannide di Morgoth. I pericoli della “Lorocrazia” (*Theyocracy*), per usare un’espressione dello stesso Tolkien, troveranno poi piena espressione in *The Lord of the Rings*, da un lato nella rappresentazione di Mordor come stato totalitario, aggressivo ed espansionista all’esterno e tirannico, repressivo e poliziesco all’interno e, soprattutto, nella raffigurazione del regime dell’opportunist Saruman, ad Isengard, e, con ancor maggiore valore simbolico, nella “modernizzata” e “riorganizzata” Contea del penultimo capitolo.

Questa protesta contro la progressiva affermazione del centralismo statale, dominato da una burocrazia efficientista e impersonale, e più in generale il rifiuto di una incipiente globalizzazione che già si percepiva come nemica delle identità locali e nazionali così come dell’individuo in nome di un concetto di progresso prevalentemente economicista, era condivisa all’epoca da esponenti di ogni settore della società inglese: la farà propria da un lato un intellettuale di sinistra come George Orwell in *The Road to Wigan Pier* (1937) o nel saggio *The English People* (1943), denunciandola poi efficacemente in *Animal Farm* (1945) e *Nineteen Eighty-Four* (1949) e dall’altra, *mutatis mutandi*, il più aristocratico dei grandi poeti dell’epoca, William Butler Yeats. Il poeta irlandese, “l’ultimo dei romantici”, il cantore della “santità e bellezza della tradizione”, nella sua ultima poesia *The Black Tower*, scritta il 21 gennaio 1939, una settimana prima di morire, condensò il contrasto tra la soggettività indipendente e l’oggettività conformista e livellante in parole ed immagini che hanno una distinta eco nell’opera tolkieniana:

Say that the men of the old black tower,
Though they but feed as the goatherd feeds,
Their money spent, their wine gone sour,
Lack nothing that a soldier needs,
That all are oath-bound men:
Those banners come not in.

*There in the tomb stand the dead upright,
But winds come up from the shore:
They shake when the winds roar,*

Dite che gli uomini dell’antica torre nera,
benché si nutrano quasi come un capraro,
spesi i loro denari, inacidito il vino,
non mancano di nulla che abbisogni a un soldato,
e che sono tutti legati a un giuramento:
quelle bandiere non entrano qui dentro.

*Là nella tomba stanno dritti i morti,
ma i venti salgono dal mare:
essi si scuotono quando i venti mugghiano,*

⁴⁰ Vedi ivi, pp. 303-315 nonché il bel saggio di Anna VANINSKAYA, *Tolkien: A Man of his Time?*; in *Tolkien and Modernity*; vol. 1; edited by Frank Weinreich and Thomas Honegger; Zurich, Walking Tree Publishers, 2005; pp. 1-30. Sui temi naturalistici in Tolkien vedi in italiano *Paesaggi dalla Terra di Mezzo. Immaginario naturale e radici culturali nell’opera di J.R.R. Tolkien*; a cura della Associazione Romana Studi Tolkieniani; Roma, Aracne, 2007.

Old bones upon the mountain shake.

Those banners come to bribe or threaten,
Or whisper that a man's a fool
Who, when his own right king's forgotten,
Cares what king sets up his rule.
If he died long ago
Why do you dread us so?

*There in the tomb drops the faint moonlight,
But wind comes up from the shore:
They shake when the winds roar,
Old bones upon the mountain shake.*

The tower's old cook that must climb and clamber
Catching small birds in the dew of the morn
When we hale men lie stretched in slumber
Swears that he hears the king's great horn.
But he's a lying hound:
Stand we on guard oath-bound!

*There in the tomb the dark grows blacker,
But wind comes up from the shore:
They shake when the winds roar,
Old bones upon the mountain shake.*

vecchie ossa si scuotono sui monti.

Quelle bandiere vengono a corrompere
o a minacciare, o a sussurrare ch'è un folle
chi si domanda quale re fornirà le sue leggi,
ora che il re legittimo è scordato.
Se è tanto tempo che è morto,
perché ci temete in questo modo?

*Là nella tomba tenue scende la luna,
ma il vento sale dal mare:
essi si scuotono quando i venti muggiano,
vecchie ossa si scuotono sui monti.*

Il vecchio cuoco della torre che s'affanna
A cacciare uccellini nella rugiada del mattino
Mentre noi uomini prestanti siamo stesi nel sonno
giura che ode suonare il grande corno del re.
Ma è un segugio bugiardo: stiamo in guardia,
noi che siamo legati al giuramento!

*Là nella tomba il buio diventa più nero
ma il vento sale dal mare:
essi si scuotono quando i venti muggiano,
vecchie ossa si scuotono sui monti.*⁴¹

Eroismo guerriero e paziente forza d'animo, continuità e decadenza, Bene e Male, Natura e Macchina, morte e immortalità: queste dicotomie dominanti nella cultura dell'epoca come nel pensiero di Tolkien giungono finalmente a piena maturazione artistica negli anni della nuova guerra mondiale e dell'immediato secondo dopoguerra, gli anni durante i quali egli scrive e pubblica il suo capolavoro.

Del problema del male come intrinseco alla natura umana e di come esso trovi espressione esemplare nella rinascita della letteratura *fantasy* che segue la fine della guerra, ha già scritto diffusamente con la consueta maestria Tom Shippey in *J.R.R. Tolkien Autore del Secolo*, mostrando come l'opera del Professore oxoniano si inserisca a buon diritto nella letteratura del tempo, accanto a *Nineteen Eighty-Four* di George Orwell (1949), a *Lord of the Flies* di William Golding (1955), alla quadrilogia arturiana *The Once and Future King* di T. H. White (1958), a *Slaughterhouse-Five* di Kurt Vonnegut (1969) e così via.⁴²

A chi, come Tolkien e la generazione di scrittori a lui contemporanea e immediatamente seguente, aveva ancor memoria del mondo del primo Novecento, era impossibile non pensare in

⁴¹ Le parole "We were the last romantics – chose for theme / Traditional sanctity and loveliness" sono versi dello stesso Yeats, tratti dall'ultima strofa della poesia *Coole Park and Ballylee, 1931*, nella raccolta *The Winding Stair*, del 1933. Vedi W.B. YEATS, *L'opera poetica*; traduzione di Ariodante Mariani, commento e note di Anthony L. Johnson; Milano, Mondadori, 2005; pp. 898-901 (testo inglese e traduzione italiana di *The Black Tower*) e 1507-1511 (note esplicative). "L'asimmetria semantica tra i soldati combattenti e le bandiere portatrici di corruzione ideologica corrisponde alle definizioni opposte di *A Vision* (1925), dove l'atteggiamento antitetico (o, per l'individuo, soggettivo) è definito «espressivo, gerarchico, multiplo, maschile, rigoroso, chirurgico», mentre l'atteggiamento primario (o, per l'individuo, oggettivo) è «dogmatico, livellante, unificante, femminile, umano; la pace è il suo mezzo e il suo fine» e per far prevalere le sue opinioni si fonda soprattutto sulla rieducazione dogmatica, 'pacifica' di coloro che gli resistono." Per l'interpretazione del simbolismo del re legittimo, di cui si attende con ansia il ritorno, secondo il commentatore "la risposta migliore e più attendibile viene dallo stesso Yeats in *On the Boiler*, testo scritto pochi mesi prima di *The Black Tower*. Vi si descrive il buon re come qualcuno che segue le «sacre leggi decretate dagli dèi e non dagli uomini.»"

⁴² T. SHIPPEY, *J.R.R. Tolkien. Author of the Century*; London, HarperCollins, 2001 (trad. it. *J.R.R. Tolkien Autore del Secolo*; Milano, Simonelli, 2004; introduzione e pp. 149-186).

termini di decadenza e vittoria del Male, avendo vissuto gli anni del totalitarismo, le devastazioni della Seconda Guerra Mondiale e i primi anni della Guerra Fredda. Alla centralità del problema del Male si legava dunque inestricabilmente, volgessero appena lo sguardo indietro ai loro anni giovanili, quello della decadenza e corruzione della civiltà occidentale, della perdita delle illusioni, ancora una volta della rottura della continuità tra un “prima” sempre più idealizzato via via che recede nella memoria e un “dopo” ancora informe e ingombro di macerie psicologiche e materiali.

È dunque il definitivo tramonto di un’era quello che Tolkien, Lewis, Williams e la loro cerchia di amici riuniti nel circolo informale degli Inklings vivono in questi anni e con il quale si confrontano. Pur non essendo una “scuola letteraria” in senso stretto, essi si ritrovano sul terreno comune dell’amicizia, dell’indipendenza dalle mode culturali e del Cristianesimo. E non è forse un caso che la religiosità cristiana conosca un importante *revival* fra gli scrittori di questi anni di guerre e sofferenze.

La religiosità occupa un posto importante nelle opere del convertito cattolico Graham Greene, ad esempio *The Power and the Glory*, del 1940 o *The Heart of the Matter*, del ’48. Lo stesso Auden, simbolo della generazione politicamente impegnata degli anni Trenta e grande estimatore dell’opera di Tolkien, durante la guerra si spostò gradatamente verso una poesia più chiusa, più riflessiva e dal tono sempre più esplicitamente cristiano, come farà anche un altro arci-Modernista, il poeta Thomas Stearns Eliot con *Four Quartets* (1935-1942), coronamento di un percorso iniziato sin dagli ultimi anni Venti.

I “Cristiani di Oxford”, come gli Inklings sono stati definiti, non sono dunque così arretrati culturalmente come può farli apparire la loro distanza da quelle che è stata a lungo tempo considerata la letteratura *mainstream* di questo periodo: essi si inseriscono piuttosto in un robusto filone letterario alternativo al Modernismo e possono venire finalmente valorizzati all’interno di un panorama di studi critici nel quale la categoria interpretativa del Modernismo viene ormai sentita come troppo onnicomprensiva e sempre più si avverte la necessità che essa si disarticoli in una maggior attenzione per le peculiarità dei vari scrittori e poeti e nel riconoscimento di pari dignità letteraria anche ad opere, autori e correnti estranei ad essa.⁴³

Ma *The Lord of the Rings* non è un’opera collettiva, nel senso che l’appartenenza di Tolkien al circolo degli Inklings non ha avuto un’influenza diretta e discernibile sulla genesi e lo sviluppo del testo in quanto tale. Certo, l’incoraggiamento degli amici fece sì che Tolkien portasse a compimento l’opera; ma le scelte tematiche e stilistiche sono unicamente dovute alla sua sensibilità. Il problema del suo rapporto con il Modernismo, pur con tutte le differenze che anche in questo saggio sono state evidenziato, è ancora lungi dall’essere definito in termini di partecipazione o di lontananza. Brian Rosebury riassume i termini della questione nel suo *Tolkien. A Cultural Phenomenon*:

In a number of respects, then, Tolkien’s work shares qualities with modernism, as well as having elements of novelistic ‘realism’ which are modern in a broader sense. For all that, *The Lord of the Rings* could not plausibly be called a modernist work, because it lacks a crucial quality universal within modernism: irony.⁴⁴

⁴³ Vedi C. BALDICK; *The Modern Movement*; cit.; pp. 391-401

⁴⁴ Brian ROSEBURY, *Tolkien. A Cultural Phenomenon*; Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003; pp. 147-157. La citazione è a pg. 154. Vedi anche Patchen MORTIMER, *Tolkien and Modernism*; in “Tolkien Studies”, vol. II (2005); pp. 113-129. Anna VANINSKAYA, *Tolkien: A Man of His Time?*; cit., invece, rifiuta “the heroic but futile attempts to assimilate Tolkien to the Modernist mould in an effort to salvage his academic reputation: that venerable last-ditch manoeuvre of all beleaguered champions of pariah authors and movements”. Il problema è reso più complicato dalla

Ironia sui valori e ironia sul valore conoscitivo del testo letterario: in Tolkien mancano entrambe. Il testo e i suoi valori, la sua oggettività, sono fondati sulla convinzione che la realtà creata è data da Dio e Dio non può mentire. Serietà e convinzione sono inoltre essenziali per l'autenticità del testo: il sorriso ironico distaccherebbe immediatamente il lettore dalla Subcreazione, distruggendola all'istante.

È dunque con il fervore delle sue convinzioni che J.R.R Tolkien, “uomo del suo tempo” e a pieno titolo “autore del Ventesimo secolo”, riesce ad edificare, come il poeta del *Beowulf*, una nuova costruzione usando le “antiche pietre” del mito e della religione.⁴⁵

In *Brideshead Revisited* (1945), un'opera decisamente estranea alla sua consueta feroce vena satirica, Evelyn Waugh (altro convertito cattolico), narra del declino e della caduta di una ricca famiglia della nobiltà cattolica inglese, simbolicamente rappresentata nella vicenda della sua fastosa dimora di campagna, Brideshead, appunto. Ritornando durante la guerra nel luogo che aveva visto la fine della sua spensierata gioventù, il protagonista Charles Ryder ripercorre i saloni e le stanze ingombre di mobili o desolatamente vuote, fino alla cappella della villa, ora riaperta. Dopo avervi pregato in silenzio, torna al campo pensando ai costruttori, che “edificarono la nuova casa con le pietre del vecchio castello” e alle generazioni che, anno dopo anno, la arricchirono e la ingrandirono: un lavoro di secoli finito nel niente. E tuttavia:

Something quite remote from anything the builder intended has come out of their work, and out of the fierce little human tragedy in which I played; something none of us thought at the time; a small red flame – a beaten-copper lamp of deplorable design relit before the beaten-copper doors of a tabernacle; the flame which the old knights saw from their tombs, which they saw put out; that flame burns again for other soldiers, far from home, further, in heart, than Acre or Jerusalem. It could not have been lit but for the builders and the tragedians, and there I found it this morning, burning anew among the old stones.

Una “fiamma” che arde di nuovo “tra le antiche pietre”: passata la tempesta di un'altra guerra, vi erano ancora molte persone che, come Tolkien, volevano riaccenderla.

difficoltà di dare una definizione univoca delle categoria critica del Modernismo e di conseguenza dal minore o maggior numero di scrittori e movimenti che ogni critico classifica sotto questa categoria.

⁴⁵ Cfr. J.R.R. TOLKIEN, *The Monsters and the Critics and Other Essays*; London, HarperCollins, 1997; pp. 7-8 e, per la spiegazione dell'allegoria, T. SHIPPEY, *J.R.R. Tolkien: Autore del Secolo*; cit.; pp. 187-188).