

Tolkien e la letteratura inglese

Parte I: dal Romanticismo al 1914

di Simone Bonechi

In questo breve saggio cercherò di dare (per quanto posso, essendo sostanzialmente un neofita nel campo della Letteratura Inglese) alcuni primi elementi che possano mostrare come le radici dell'opera letteraria di J.R.R. Tolkien non siano da ricercarsi unicamente nella letteratura mitologica e fantastica del medioevo celtico, anglosassone e nordico, ma che una influenza decisiva nel determinare il carattere di questa sia da attribuirsi al contesto letterario e culturale della sua epoca e di quella immediatamente precedente.

Una prima, più approfondita analisi dei suoi lavori e della sua poetica, mostra come egli, sin dagli esordi, partecipi profondamente della riflessione poetico-letteraria del Romanticismo inglese e come, nella produzione matura, si possano ritrovare tratti e tematiche che l'accomunano a filoni letterari diversi fra loro come quello della *adventure story* alla maniera di Rudyard Kipling o Henry Rider Haggard (per citare solo i nomi più famosi), alla poesia elegiaco-cavalleresca di Alfred Tennyson o a quella di Henry Newbolt, cantore dei grandi e piccoli eroi dell'avventura imperiale britannica, alla poetica antimodernista di John Ruskin, William Morris e del gruppo dei Pre-raffaelliti.

Nella seconda parte di questo lavoro, che spero di pubblicare in un numero successivo della rivista, vedremo come, valicato lo spartiacque della Grande Guerra, Tolkien non si ritiri in un mondo fuori dal tempo, ma filtri, con il *Silmarillion* e ancor più con *Il Signore degli Anelli*, la propria esperienza e le letture dei memorialisti e poeti degli anni Trenta, non tutti, del resto, ascrivibili al filone della "disillusione" e della caduta dei vecchi valori; e come partecipi, pur avversandola, alla stagione del Modernismo, precorrendone quella rivalutazione dello spirito religioso che costituirà l'esito di molti dei suoi autori di punta, da Eliot a Auden. E infine, sulla scorta di Shippey, ricorderemo come elementi significativi della sua poetica si possano ritrovare in autori degli anni Quaranta e Cinquanta come Golding, Greene, T.A. White, Vonnegut, segno di quanto la sua pur particolarissima sensibilità fosse, nonostante tutto, costantemente agganciata alla temperie culturale del suo tempo.¹

Una poetica romantica

Volendo inquadrare l'opera di J.R.R. Tolkien sulla base delle suddivisioni storico-interpretative della critica letteraria, non c'è dubbio che quanto sappiamo della sua poetica e delle sue predilezioni estetiche mostri la decisiva influenza della riflessione e della produzione letteraria

¹ Riunisco qui una volta per tutte la bibliografia fondamentale cui ho fatto riferimento per il presente lavoro: le notizie sugli autori e le opere sono principalmente tratte da *The Oxford Companion to English Literature*; sixth edition; edited by Margaret Drabble, Oxford, Oxford University Press, 2000 (d'ora in poi *OCEL*), *The Oxford Companion to Edwardian Fiction*; edited by Sandra Kemp, Charlotte Mitchell and David Trotter; Oxford, Oxford University Press, 1997 (d'ora in poi *OCEF*) e *The Encyclopedia of Fantasy*; edited by John Clute and John Grant; New York, St. Martin's Griffin, 1999 (d'ora in poi *EF*). Utilissimi per i testi sono stati i due volumi di *The Norton Anthology of English Literature*; eighth edition; New York, W. W. Norton; 2006 (d'ora in poi *NAEL*); come panoramiche delle letteratura inglese attraverso i secoli ho usato la *Breve storia della letteratura inglese*; a cura di Paolo Bertinetti; Torino, Einaudi, 2004 e il volume di Andrew SANDERS; *The Short Oxford History of English Literature*; third edition; Oxford, Oxford University Press, 2004.

del Romanticismo inglese. Questo periodo, convenzionalmente racchiuso fra gli anni 1780 e 1830, vide l'affermarsi, sotto la spinta delle tensioni politiche e sociali che accompagnarono le rivoluzioni francese ed americana ed il sofferto passaggio della Gran Bretagna da paese agricolo a moderna nazione industriale, di una generalizzata ansia di cambiamento e di liberazione, di riforma o abbandono dei vecchi modelli culturali. Dopo una prima fase di entusiastica adesione agli ideali della Rivoluzione Francese e in seguito alla delusione causata dal Terrore giacobino e dall'instaurarsi dell'autoritarismo napoleonico, questo anelito di cambiamento trovò il proprio sfogo sul piano culturale nel rivendicare alla immaginazione creatrice, ad una rinnovata capacità visionaria del singolo uomo e, soprattutto, del poeta, la capacità di aprire una nuova era di armonia tra uomo e creato, in contrapposizione aperta con il rigido razionalismo e materialismo imperante allora nelle *élites* culturali.

Di qui la valorizzazione del linguaggio e di situazioni di tutti i giorni, il rifiuto delle gerarchie letterarie settecentesche e della ricerca obbligata del *decorum* nello stile, l'assunzione degli umili e dei marginali quali soggetti pienamente degni per la poesia e, infine, il recupero di forme arcaiche, primitive, "naturali" di poesia quali quelle del folklore e della tradizione bardica celtica e anglosassone, già rivalutata (e rielaborata) dall'antiquaria settecentesca, attraverso opere come le *Reliques of Ancient English Poetry* del vescovo Thomas Percy del 1765 e, soprattutto, i *Works of Ossian* di James MacPherson, pubblicati nello stesso anno e destinati a fama internazionale. Un filone, questo, che verrà poi ripreso da Walter Scott nei tre volumi della raccolta di ballate popolari scozzesi *Minstrelsy of the Scottish Border* (1802-1803) e nel suo primo importante lavoro originale: il romanzo in versi *The Lay of the Last Minstrel* (1805).

Già da queste prime annotazioni possiamo coglierne la sostanziale consonanza con la poetica tolkieniana. Al centro della sua riflessione critica sta il concetto dell'uomo che, attraverso l'immaginazione creativa, riproduce nella sua dimensione limitata l'eterno e illimitato atto creativo di Dio:

La Fantasia² resta un diritto umano: noi creiamo a nostra misura e secondo la nostra modalità derivata, perché siamo stati creati: e non soltanto creati, ma creati a immagine e somiglianza di un Creatore.³

Coleridge aveva detto la stessa cosa praticamente con le stesse parole quando, sulla scorta della filosofia kantiana, affermava che "la mente non è passiva, ma creata a immagine di Dio, e, in un senso ancor più sublime, a immagine del Creatore." E nella *Biographia Literaria*, esponendo la sua famosa teoria dell'immaginazione, descriveva l'immaginazione primaria "vivente potere e agente principale dell'umana percezione e come una ripetizione nella mente finita dell'eterno atto di creazione nell'infinito IO SONO."⁴ E William Wordsworth, nel suo poema *The Prelude*

² Cioè il legame operativo che unisce l'Immaginazione (capacità di creare immagini dalle cose osservate dai sensi) e il risultato finale della Sub-Creazione, cioè la creazione di un Mondo Secondario che generi Credenza Secondaria. Questo legame viene, in linea generale, definito da Tolkien come "Arte", ma quando è riferito alla fiaba, egli più propriamente lo indica con il termine "Fantasia", parola che, nelle sue intenzioni, unisce sia il significato di Arte sub-creativa, sia una "particolare qualità di stranezza e meraviglia nell'espressione, derivata dall'immagine: una qualità essenziale per la fiaba." J.R.R. TOLKIEN, *Sulle fiabe*, in IDEM, *Il Medioevo e il Fantastico*; a cura di G. De Turris; Milano, Bompiani, 2004; pg. 206.

³ Ivi, pg. 214.

⁴ Samuel Taylor COLERIDGE, *Biographia Literaria*; cap. XIII; cit. nel secondo volume della *NAEL*; pg. 477. Per la prima citazione vedi l'introduzione al periodo romantico, ivi, pg. 15. In entrambi i casi la traduzione è mia.

(pubblicato nel 1850) affermava che “la mente individuale, in quanto Agente dell’unica grande Mente, crea, creatrice e ricettrice al tempo stesso.”⁵

Nel saggio *On Fairy Stories*, concepito originariamente nel 1938 per una conferenza e poi ampliato e pubblicato nel 1947, Tolkien illustra, tra le altre cose, la sua particolare concezione di “immaginazione”, riprendendo esplicitamente (pur senza citarne la fonte) la definizione di Coleridge di “volontaria sospensione dell’incredulità”⁶ per descrivere la percezione indotta da una narrazione riuscita di fatti e persone “soprannaturali”, e correggendola con la propria di “credenza secondaria”, ovvero non tanto volontaria sospensione dell’incredulità, ma spontanea accettazione delle leggi e della coerenza del Mondo Secondario creato da un efficace narratore e/o poeta.⁷

Ma è soprattutto in *A Defense of Poetry* di Percy Bisshe Shelley (scritta nel 1821, pubblicata nel 1840) che ritroviamo forse l’enunciazione del valore e della funzione poetica più vicina alla sensibilità e alle espressioni di Tolkien. Per cominciare, Shelley estende il titolo di poeta a tutte le menti creative che rompono le costrizioni del loro tempo per raffigurare quelle qualità e quei valori permanenti e universali di bellezza e verità che sono insiti nella relazione tra esistenza e percezione e tra percezione ed espressione: tutti gli artisti, ma non solo: anche i filosofi, gli storici, i legislatori, i fondatori di civiltà e di religioni, i profeti. Egli postula la inscindibile connessione tra poesia, intesa in senso generale come “l’espressione dell’Immaginazione” e linguaggio: la poesia così intesa è connaturata all’umanità stessa, sin dalla sua più remota origine:

Ogni linguaggio originale, vicino alla sua fonte, è essenzialmente il caos di un poema ciclico: l’abbondanza lessicografica e le distinzioni della grammatica sono il prodotto di un’età posteriore e nient’altro che il catalogo e la forma delle creazioni della Poesia.⁸

Queste parole richiamano immediatamente alla memoria quel passo di *On Fairy Stories* nel quale Tolkien afferma che “la mente incarnata, la lingua e il racconto sono coevi nel nostro mondo.” Lo stretto legame tra espressione immaginativa e linguaggio è un concetto che Tolkien aveva subito fatto proprio, sin dagli anni dell’Università.⁹

Una poesia, per Shelley, è l’immagine stessa della vita espressa nella sua eterna verità e il tempo, che “distrugge la bellezza e l’utilità di un racconto di fatti particolari, privato della poesia che dovrebbe rivestirli, aumenta quelle della Poesia, e sviluppa continuamente nuove e meravigliose applicazioni delle verità eterne che contiene.” La poesia come incarnazione della verità, eternamente

⁵ Ibidem, mia traduzione dell’originale: “And Wordsworth declared in *The Prelude* that the individual mind «Doth, like an Agent of the one great Mind, / Create, creator and receiver both.»”

⁶ S. T. COLERIDGE, *Biographia Literaria*; 1816; cap. XIV: “In this idea originated the plan of the *Lyrical Ballads*; in which it was agreed that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes the poetic faith.” Cito dal secondo volume della *NAEL*; pg. 478.

⁷ J.R.R. TOLKIEN, *Sulle fiabe*; in *Il Medioevo e il Fantastico*; op. cit.; pp. 197-198 e 206-208.

⁸ “Every original language near to its source is in itself the chaos of a cyclic poem: the copiousness of lexicography and the distinctions of grammar are the works of a later age, and are merely the catalogue and the form of the creations of Poetry.” P.B. SHELLEY, *A Defence of Poetry*; in *NAEL*; vol. II; pg. 840.

⁹ Vedi la lettera 131 a Milton Waldman, quando, parlando della sua passione per i linguaggi da un lato e per il mito, le fiabe e le leggende eroiche dall’altro, afferma: “Ero studente quando la riflessione e l’esperienza mi rivelarono che questi interessi non sono contrastanti - i poli opposti di scienza e romanzo - ma intimamente connessi.” J.R.R. TOLKIEN, *La realtà in trasparenza. Lettere 1914-1973*; Milano, Bompiani, 2001; pg. 164.

applicabile sotto nuove forme: anche questo è un concetto molto tolkieniano, più volte espresso nelle lettere e adombrato anche nella prefazione della seconda edizione de *Il Signore degli Anelli*.¹⁰

Da questa definizione Shelley fa discendere anche una distinzione di grado fra le varie espressioni artistiche da un lato e la poesia dall'altro, che Tolkien riprende integralmente in *On Fairy Stories*. Afferma Shelley:

Linguaggio, colore, forma e usanze civili e religiose sono tutti strumenti e materiali per la poesia. (...) Ma la poesia in senso più ristretto esprime quelle combinazioni di linguaggio, e in particolar modo di linguaggio metrico, che sono create da quella facoltà imperiale, il cui trono velato è nascosto all'interno dell'invisibile natura dell'uomo. E ciò sgorga dalla natura stessa del linguaggio, il quale è una rappresentazione più diretta delle azioni e delle passioni del nostro intimo essere, ed è suscettibile di combinazioni più varie e delicate rispetto al colore, alla forma o al movimento, ed è più malleabile e rispondente al controllo di quella facoltà di cui è la creazione. Perché il linguaggio è il prodotto arbitrario dell'Immaginazione e ha relazione con il solo pensiero; mentre tutti gli altri materiali, strumenti e condizioni dell'arte hanno relazioni fra di loro che limitano e si interpongono tra la concezione e l'espressione. Il primo è come uno specchio che riflette, gli altri come una nube che indebolisce, la luce di cui entrambi sono i mezzi di comunicazione.¹¹

Se ripensiamo alla critica della arti figurative come la pittura o il teatro o il cinema, che Tolkien svolge nel saggio sulle fiabe, affermando che esse "realizzano" troppo la Fantasia, rendendola l'univoca rappresentazione (e anche questa inadeguata) dell'immagine mentale che se ne è fatta lo specifico autore (drammaturgo, pittore o cineasta che sia), vediamo come queste idee traggano origine da quelle di Shelley, anche se Tolkien compie un ulteriore passo avanti, nella misura in cui per lui la Fantasia è un modo artistico chiaramente distinto, mentre l'Immaginazione di Shelley è ancora una facoltà mentale generale.¹² Ma entrambi riconoscono che la Poesia, così come la Fantasia (cioè l'Arte o Poesia sub-creativa), sono operazioni eminentemente razionali, pur se il loro risultato supera il mero razionalismo.¹³

Parlando del potere creatore e rigeneratore della poesia, Shelley usa accenti, frasi e similitudini così vicine a quelle di Tolkien, da rappresentare quasi un canovaccio per i passaggi analoghi del saggio sulle fiabe. Vale la pena di citarlo estesamente:

La poesia redime dal disfacimento le visitazioni del divino nell'uomo. La poesia orienta tutte le cose verso il bello, esalta la bellezza di ciò che è più bello e aggiunge bellezza a ciò che è più deforme; unisce l'esultanza e l'orrore,

¹⁰ Vedi ivi, ancora, la lettera a Milton Waldman citata alla nota precedente, a pg. 165 e alle pp. 168-169; la lettera 181 a Michael Straight, a pg. 263 e, naturalmente la parte finale di *Sulle Fiabe*, in cui parla della particolare qualità della gioia della Eucatastrofe nel racconto fiabesco come di uno "sguardo improvviso alla realtà, o verità, sottesa." (pg. 227). Vedi anche J.R.R. TOLKIEN, *Il Signore degli Anelli*; Milano, Bompiani, 2003; "Io però detesto l'allegoria in tutte le sue manifestazioni (...). Preferisco di gran lunga la storia, vera o finta che sia, con la sua svariata applicabilità al pensiero e all'esperienza dei lettori"; pg. 19.

¹¹ P.B. SHELLEY, *A Defence of Poetry*; op. cit.; pp. 840-841; mia traduzione del seguente originale: "Language, colour, form and religious and civil habits of action are all the instruments and materials of poetry (...). But poetry in a more restricted sense expresses those arrangements of language, and especially metrical language, which are created by that imperial faculty, whose throne is curtained within the invisible nature of man. And this springs from the nature itself of language, which is a more direct representation of the actions and passions of our internal being, and is susceptible of more various and delicate combinations, than colour, form or motion, and is more plastic and obedient to the controul of that faculty of which it is the creation. For language is arbitrarily produced by the Imagination and has relation to thoughts alone; but all other materials, instruments and conditions of art, have relations among each other, which limit and interpose between conception and expression. The former [cioè il linguaggio] is as a mirror which reflects, the latter as a cloud which enfeebles, the light of which both are mediums of communication."

¹² J.R.R. TOLKIEN, *Sulle fiabe*; op. cit.; pp. 208-211 e nota E a pp. 233-234. Vedi anche l'ampia trattazione di questo tema in Chris SEEMAN; *Tolkien e la revisione della tradizione romantica*; in *Mitopoiesi. Fantasia e Storia in Tolkien*; a cura di Franco Manni; Brescia, Il Grafo, 2005; pp. 211-234. Seeman mette in particolare luce questo aspetto non visuale della poetica tolkieniana e lo pone giustamente al centro della sua definizione di fantasia quale arte narrativa che comprende sia l'atto della creazione artistica in sé (guidata dall'immaginazione dell'autore), sia l'esperienza del prodotto finito (che dipende dall'immaginazione del lettore).

¹³ J.R.R. TOLKIEN, *Sulle fiabe*; op. cit.; pg. 207 e pg. 213.

il dolore e il piacere, l'eternità e il cambiamento; sottomette ed unisce sotto il suo giogo leggero tutte le cose irreconciliabili. Muta tutto ciò che tocca, e ogni forma, muovendosi nel luminoso alone della sua presenza, è cambiata per meravigliosa simpatia in una incarnazione dello spirito che da essa spira; (...) strappa il velo della familiarità dal mondo e rivela quella nuda e dormiente bellezza che è lo spirito delle sue forme. (...) La poesia sconfigge la maledizione che ci costringe ad essere soggetti alla casualità delle impressioni che ci vengono da ciò che ci sta intorno. E sia che dispieghi il suo arazzo multiforme o scosti il velo oscuro della vita dalla scena delle cose, egualmente crea per noi un essere all'interno del nostro essere. Ci fa abitare un mondo per il quale il mondo a noi familiare è il caos. Ricrea l'universo ordinario che percepiamo e del quale siamo parte e ripulisce la nostra vista interiore dalla patina di familiarità che ci impedisce di vedere la meraviglia del nostro essere. Ci obbliga a sentire ciò che percepiamo, a immaginare ciò che conosciamo. Crea nuovamente l'universo, dopo che è stato annientato nelle nostre menti dalla ricorrenza di impressioni sbiadite dalla reiterazione. Giustifica le coraggiose e veraci parole del Tasso: *Non merita il nome di creatore, se non Iddio e il Poeta.*(in italiano nel testo).¹⁴

La concezione di Tolkien risulta dunque molto vicina a quella di Shelley; egli se ne differenzia nel porre l'accento sul ruolo attivo del lettore delle storie fantastiche, che con la propria immaginazione collabora, per così dire, con l'autore nel dar vita a quel "Mondo Secondario nel quale sia l'artefice che lo spettatore possono entrare, per la soddisfazione dei propri sensi (...)". In questo "nuovo" mondo egli, fra le altre cose, può fare l'esperienza della "Riscoperta": "un riacquisto, il riacquisto di una chiara visione (...), vedere le cose come noi siamo (o eravamo) destinati a vederle, quali cose distinte da noi. Abbiamo bisogno di pulire le nostre finestre, cosicché le cose viste con chiarezza possano essere liberate dal grigio offuscamento della banalità e della familiarità - liberate dalla possessività."¹⁵

La Fantasia di Tolkien si pone, dunque, come una evoluzione della Poesia shelleyana, una ulteriore precisazione, o meglio una categoria specifica all'interno della poesia intesa come agente dell'Immaginazione creativa concepita da Shelley. Le sue profonde convinzioni religiose, poi, lo spingeranno a sviluppare il tema del poeta-creatore ad imitazione divina, portandolo ad elaborare la sua particolare concezione dell'eucatastrofe fiabesca come riflesso e segno dell'*evangelium*.

Ma non bisogna pensare che questo sua particolare visione della vita finisca per allontanarlo da un movimento che aveva fatto della ribellione, anche quella contro le costrizioni della religione e della chiesa, una delle proprie bandiere e che annoverava tra le sue file un ateo come Shelley e un "eretico" come William Blake. Le salde radici romantiche della sua poetica si rivelano anche laddove più peculiari parrebbero le sue convinzioni, come quella di non essere, in fondo, il vero autore del *Signore degli Anelli*, ma di essersi limitato a registrare le storie o ad aspettare che si "scrivano da sole". In queste parole egli (forse inconsapevolmente) riecheggia un motivo già presente, ancora, in Shelley, che lo illustra nella *Defence of Poetry* con la consueta potenza evocativa:

Un uomo non può dire "ora comporrò poesia". Neanche i più grandi fra i poeti possono dirlo: perché la mente nella creazione è come una brace affievolita che qualche invisibile influenza, come un vento incostante, richiama

¹⁴ "Poetry redeems from decay the visitations of the divinity in man. Poetry turns all things to loveliness; it exalts the beauty of that which is most beautiful and it adds beauty to that which is most deformed; it marries exultation and horror, grief and pleasure, eternity and change; it subdues to union under its light yoke all irreconcilable things. It transmutes all that it touches, and every form moving within the radiance of its presence is changed by wondrous sympathy to an incarnation of the spirit which it breathes; (...) it strips the veil of familiarity from the world, and lays bare the naked and sleeping beauty which is the spirit of its forms. (...) Poetry defeats the curse which binds us to be subjected to the accidents of surrounding impressions. And whether it spreads its own figured curtain or withdraws life's dark veil from before the scene of things, it equally creates for us a being within our being. It makes us the inhabitants of a world to which the familiar world is a chaos. It reproduces the common universe of which we are portions and percipients, and it purges from our inward sight the film of familiarity which obscures from us the wonder of our being. It compels us to feel that which we perceive, and to imagine that which we know, It creates anew the universe after it has been annihilated in our minds by the recurrence of impressions blunted by reiteration. It justifies that bold and true word of Tasso: *Non merita il nome di creatore, se non Iddio ed il Poeta.*"; P.B. SHELLEY; *A Defence of Poetry*; op. cit.; pp-847-848. Traduzione mia. Vedi anche COLERIDGE, *Biographia Literaria*; cit.; cap. IV., ivi, pg. 474.

¹⁵ J.R.R. TOLKIEN; *Sulle fiabe*; op. cit.; pg. 211 e 215.

momentaneamente all'ardore: questo potere nasce dal di dentro, come il colore di un fiore che sbiadisce e cambia mentre cresce e le parti coscienti della nostra natura sono incapaci di predire il suo avvicinarsi o il suo andarsene.¹⁶

Dalla poesia alla mitopoiesi

Questo “vento incostante” spira nell’animo del giovane Tolkien e in quello dei suoi amici del Tea Club and Barrovian Society (TCBS). Le sue prime prove letterarie sono, infatti, delle poesie: dalla poesia paesaggistico-evocativa di “From the many-willow’d margin of the immemorial Thames” (dicembre 1913), alle *fairies* descritte in *Woodsunshine* (1910) e *Goblin feet* (1915), esserini delicati e minuscoli ancora legati all’immaginario fantastico classico, per arrivare a *The Voyage of Éarendel the Evening Star* (settembre 1914), *Kôr* (aprile 1915) e soprattutto *The Shores of Faërie* (luglio 1915) e *Kortirion among the trees* (novembre 1915) dove appaiono i primi elementi, i primi semi, delle leggende del *Silmarillion*. Il tratto è indubbiamente romantico, si quando evoca la nostalgia per un mondo che lentamente scompare (*Kortirion*), che laddove celebra l’eroico e solitario ardimento (*Éarendel*).¹⁷ Ma già una lirica come *The Shores of Faërie* mostra, accanto a suggestioni keatsiane,¹⁸ come egli non si limiti a guardare ai maestri del passato, ma sappia cogliere e far proprie sollecitazioni delle letteratura neo-romantica a lui contemporanea: in essa possiamo trovare un’eco delle descrizioni oniriche tipiche dell’opera del suo più anziano contemporaneo Edward John Moreton Drax Plunkett, diciottesimo barone di Dunsany (1875-1957) e dei lavori poetici di William Butler Yeats, come *The Ballad of Wandering Aengus* (1899), il cui protagonista, alla perenne ricerca di una donna fatata, sa che, finalmente ricongiunto a lei, potrà cogliere “the silver apples of the moon, the golden apples of the sun”.¹⁹

Mancando uno studio approfondito sulle poesie tolkieniane, qui siamo costretti a limitarci a dare accenni alle possibili influenze che possono aver contribuito a forgiare il suo stile e i suoi temi. Brian Rosebury, nel suo importante contributo *Tolkien: a cultural phenomenon*, esaminando i suoi primi componimenti legati alla storia di Arda e raccolti dal figlio Christopher nei primi libri della *History of Middle Earth*, afferma: “tra le numerose influenze post-medievali e soprattutto ottocentesche, le ombre di Keats e del primo Tennyson e del *Lycidas* di Milton si stagliano con particolare nettezza.” Parlando poi di *You & Me and the Cottage of Lost Play*, Rosebury avvicina i versi di Tolkien ai lavori di Christina Rossetti, del poeta cattolico Francis Thompson (1859-1907) e in generale alle ballate nostalgiche ottocentesche: una poesia ancora fortemente determinata dalle suggestioni romantiche.

Che il ventitreenne Tolkien scrivesse in questo stile non è poi così straordinario, poiché gli effetti del suo temperamento romantico dovevano essere rafforzati dai valori poetici ancora prevalenti nell’Inghilterra eduardiana in cui visse gli anni della formazione: durante la sua adolescenza erano ancora freschi di stampa *A Shropshire Lad* di

¹⁶ P.B. SHELLEY; *A Defence of Poetry*; op. cit.; pg. 846: “A man cannot say, “I will compose poetry”. The greatest poet even cannot say it: for the mind in creation is as a fading coal which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness: this power arises from within, like the colour of a flower which fades and changes as it is developed, and the conscious portions of our natures are unprophetic either of its approach or its departure.”

¹⁷ Su questa poesia vedi John GARTH; *Tolkien and the Great War*; Boston-New York, Houghton Mifflin, 2003; pg. 47: “The mariner’s quest is that of the Romantic individual who has ‘too much imagination’, who is not content with the Enlightenment project of examining the known world in ever greater detail. Éarendel overleaps all conventional barriers in a search for self-realization in the face of the natural sublime. In an unspoken religious sense, he seeks to see the face of God.”

¹⁸ Cfr. John KEATS; *Ode to a Nightingale*; in *NAEL*; vol. II; pg. 904: “(...) charmed magic casements, opening on the foam / Of perilous seas, in faery lands forlorn.”

¹⁹ Vedi il testo della poesia, pubblicata nella raccolta “The Wind among the Reeds” (1899), in William Butler YEATS; *L’opera poetica*; Milano, Mondadori, 2005; pp. 184-186.

Housman e i primi volumi di poesie di Yeats con i loro temi mitici e “fatati”; Swinburne e Francis Thompson erano ancora vivi e Robert Bridges cominciava il suo lungo periodo come Poeta Laureato.²⁰

A Shropshire Lad, una collezione di 63 componimenti poetici di Alfred Edward Housman (1859-1936), scritti principalmente in forma di ballata, fu pubblicato nel 1896 e divenne immensamente popolare durante la Grande Guerra. Le poesie di Housman sono pervase da un senso di malinconica transitorietà, dalla consapevolezza della fine prossima di gioventù, bellezza e vita. Consapevolezza che non si risolve nel semplice *carpe diem*, ma vira verso uno stoicismo pervaso dal senso del destino incombente: un tratto comune a molti autori tardo vittoriani e tipico dello stesso Tolkien. Anche il contesto, l’Inghilterra rurale, dalla cui terra emergono le reliquie del passato dell’umanità, lo ritroveremo in Tolkien, ad esempio nella descrizione delle rovine che costellano la strada da Buckland a Rivendell, mute testimoni di una storia remota, romanticamente evocata da Tom Bombadil.

Anche il Kipling di *Puck of Pook’s Hill* (1906) ed il suo seguito *Rewards and Fairies* (1910), si nutre delle stesse sollecitazioni nostalgiche, di perdita e passaggio. Ma Kipling le risolve e le supera nella celebrazione mitizzata del legame che unisce il popolo inglese alla sua terra attraverso la Storia: “La Terra e la Gente, e il loro persistere attraverso il Tempo e le sue rivoluzioni, sono i temi dei due libri di Puck”.²¹ Nella terra stessa è iscritta la sua storia e i vari personaggi del passato che Puck evoca per narrare le proprie vicende ai due bambini, Dan e Una, protagonisti dei libri, distillano per loro l’amor patrio e le virtù morali che serviranno “When we are grown and take our place / As men and women with our race.”

Sia Kipling che Tolkien detestano le fate “shakespeariane”, tutte alucce di farfalla e bacchette magiche (“painty-winged, wand-waving, sugar-and-shake-your-head set of impostors” le chiama Puck)²². E se Tolkien è alieno dal coinvolgimento di Kipling nell’ideologia imperiale britannica, la centralità per la sua riflessione sul mondo del legame tra la terra e la storia del popolo che la abita accomuna il Professore di Oxford al suo più famoso predecessore, così come la mitizzazione di questo legame, attraverso la sovrapposizione della Terra di *Faërie* all’Inghilterra reale. Questo era lo scopo originario della saga di Eriol il Marinaio, così come delineata nel *Cottage of Lost Play*, il primo racconto del *legendarium*, composto nell’inverno del 1916-1917: alla fine della storia si sarebbe scoperto che Tol Eressëa, l’isola degli Elfi, era l’Inghilterra.²³ “She is not any

²⁰ Brian ROSEBURY; *Tolkien: a cultural phenomenon*; Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003; pp. 92-93.

²¹ In Charles CARRINGTON; *Rudyard Kipling. His life and work*; London, Penguin, 1986; pg. 444, traduzione mia. Parlando dei due libri, Kipling diceva: “Ho lavorato il materiale in tre o quattro coloriture sovrapposte, che possono o meno rivelarsi a seconda della mutevole luce di sesso, gioventù ed esperienza. Le storie devono essere lette da bambini, prima che la gente si renda conto che sono destinate agli adulti.” Ivi, pg. 443; traduzione mia. Sui due libri in generale vedi ivi, pp. 442-448.

²² Rudyard KIPLING; *Puck of Pook’s Hill*; London, Penguin, 1987; pg. 49.

²³ Così Christopher Tolkien parla di queste primi racconti paterni: “The story of Eriol the mariner was central to my father’s original concept of the mythology. In those days (...) the primary intention of his work was to satisfy his desire for a specifically and recognizably English literature of ‘faerie’: (...). In his earliest writings the mythology was anchored in the ancient legendary history of England; and more than that, it was peculiarly associated with certain places in England. (...) The element of ancient English history or ‘historical legend’ was at first not merely a framework, isolated from the great tales that afterwards constituted ‘The Silmarillion’, but an integral part of their ending. (...) the cardinal fact (made quite explicit in extant notes) of his conception is that *the Elvish isle to which Eriol came was England* - that is to say, Tol Eressëa would become England, the land of the English, at the end of the story.” In “The Book of Lost Tales”, part I, nel volume I della *History of Middle Earth* (d’ora in poi HOME); a cura di Christopher Tolkien; London, HarperCollins, 2002; pp. 22-24. Per una disamina dell’evoluzione della storia, vedi Verlyn FLIEGER; “Do the Atlantis story and abandon the Eriol saga”; in “Tolkien Studies”, volume I (2004); pp. 43-68 e EADEM; *Interrupted Music. The Making of Tolkien’s Mythology*; Kent State University Press, 2005; pp. 87-118.

common Earth, / Water or wood or air, / But Merlin's Isle of Gramarye, / When you and I will fare", per dirla con Puck.²⁴

Non è azzardato ipotizzare che a Puck, spirito della terra inglese, Tolkien si sia ispirato nel tratteggiare alcune caratteristiche di Tom Bombadil e degli hobbit. Egli ha "piedi pelosi" e le orecchie a punta, come gli abitanti della Contea e gli occhi azzurri come Tom Bombadil. Cosa più importante, come Bombadil egli è "the oldest Old Thing in England": come il *genius loci* della Vecchia Foresta ha visto la prima goccia d'acqua e la prima bacca, le migrazioni di Uomini ed Elfi, Puck ha visto arrivare nella Vecchia Inghilterra trolls, giganti, leprecauni, goblins, spiriti degli alberi, dei boschi, dell'acqua, gnomi, e le altre creature del Popolo delle Colline e li ha visti partire. "I came with Oak and Ash and Thorn and when Oak, Ash and Thorn are gone, I shall go too."

Ancora, il vecchio Hobden, il contadino amico di Dan e Una, la cui famiglia vive sulle terre intorno a Pook's Hill da generazioni e generazioni, fa subito venire in mente Gaffer Gamgee (figlio di Hobson Gamgee e nipote di Hob Gammidge "Old Gammidge"), soprattutto quando scopriamo che ha un figlio "who is not quite right in his head", cioè *half-witted*, ovvero Samwise.²⁵

Queste somiglianze, per quanto interessanti e stimolanti, non devono, certo, farci dimenticare le differenze tra i due: l'orizzonte di Kipling in questi due libri e nella sua produzione precedente, anglo-indiana, è fortemente ancorato ad una prospettiva "mondana": egli è il cantore di una Inghilterra fiera delle sue radici e della sua missione nel mondo contemporaneo e a venire, come poteva immaginarla un fautore dell'impero nell'età eduardiana. Per usare le categorie tolkieniane, egli, come gli Elfi, è legato al mondo, mentre la visione di Tolkien vuole uscire dai "cerchi del mondo", per esprimere qualcosa che supera la contingenza, qualcosa di universalmente ed eternamente valido, nella sua molteplice applicabilità. È qui che entra in gioco, propriamente, la mitopoiesi, che in Kipling è ancora mitizzazione (e rimaneggiamento) della storia patria, funzionale alla celebrazione/costruzione di una *Englishness* che funga da armatura morale per gli inglesi presenti e futuri.

Tolkien parte da qui, dal Kipling di Puck, ma anche degli arturiani *Idylls of the King* di Alfred Tennyson (1809-1892), dalle poesie patriottiche di Henry Newbolt (1862-1938)²⁶ e in generale da quella "etica imperiale" forgiata nelle Public Schools, fatta di senso del dovere, emulazione delle virtù cavalleresche, culto dello sport come palestra di morale oltre che di prestanza fisica, "Cristianesimo vigoroso"²⁷, idealizzazione del medioevo, diffidenza verso la democrazia, aspirazione ad una società gerarchica e paternalisticamente guidata da una aristocrazia "virtuosa",

²⁴ "Puck's Song" in R. KIPLING; *Puck of Pook's Hill*; op. cit.; pg. 42. Per il significato di "gramarye", sapienza occulta, magia, negromanzia, vedi Tom SHIPPEY; *J.R.R. Tolkien: la via per la Terra di Mezzo*; Genova, Marietti, 2005; pp. 88-92.

²⁵ R. KIPLING; *Puck of Pook's Hill*; op. cit.; pg. 182. Per la traduzione di Samwise come *halfwise*, cioè semplicione, sciocco, vedi *Il Signore degli Anelli*, Appendice F, paragrafo II "A proposito della traduzione" e la lettera n. 72 (*half-wit*) al figlio Christopher (31 maggio 1944) in *La realtà in trasparenza*; op. cit.; pg. 97.

²⁶ Apprezzato dal poeta Robert Bridges e autore delle raccolte *Admirals All* (1897) e *An Island Race* (1898), che raccolsero un grande successo. Secondo solo a Kipling come popolarità, scrisse anche alcuni romanzi (ad es. *The Old Country*, pubblicato nel 1906) in cui personaggi storici e moderni sono misteriosamente legati, in maniera non dissimile da quanto succede a certi personaggi tolkieniani in *The Lost Road* e *The Notion Club Papers*. Critico letterario, oltre che autore, si batté affinché la letteratura inglese venisse considerata una materia degna dell'interesse accademico.

²⁷ La *Muscular Christianity* si proponeva di combinare i principi cristiani con il coraggio fisico, l'autostima, l'amore per lo sport, la lealtà alla propria scuola e il patriottismo, anche a discapito del successo sul piano intellettuale. Ebbe un profondo impatto sull'ethos delle Public Schools. I suoi principali fautori furono Thomas Hughes (1822-1896), autore del libro *Tom Brown's Schooldays* (1857) e Charles Kingsley (1819-1875), sacerdote anglicano, attento e passionale osservatore della sofferenza delle classi lavoratrici, scrittore di romanzi storici, ricordato soprattutto per la sua polemica con il cardinale John Henry Newman, cui dette spunto per la scrittura dell'*Apologia pro vita sua*. Vedi OCEL, alle voci Hughes e Kingsley e Mark GIROUARD; *The Return to Camelot, Chivalry and the English Gentleman*; London, Yale University Press, 1981; pp. 136-144.

contrapposizione della campagna alla corruzione e spersonalizzazione cittadina, che formava la base culturale dei gentiluomini britannici (quelli che Mark Girouard chiama i “Cavalieri dell’Impero”),²⁸ almeno fino alla Prima Guerra Mondiale. Parte da qui, ma prosegue in una direzione del tutto diversa, perché nel frattempo vi è stata la Grande Guerra, che Tolkien ha vissuto in prima linea, e poi la Seconda Guerra Mondiale. Se Kipling e i “chivalrous gentlemen” di fine Ottocento potevano ancora entusiasarsi e celebrare il destino imperiale della Gran Bretagna, Tolkien non potrà più farlo: non dopo aver visto i guasti di due guerre, l’ascesa dei fascismi, la nascita dell’Unione Sovietica e l’affermarsi sull’Occidente dell’egemonia degli Stati Uniti.

Per ragioni storiche e propensioni personali, Tolkien è portato a operare su questa congerie di valori, che egli ritiene, nonostante tutto, ancora validamente sostenibili, un duplice restringimento di prospettiva: dall’Impero all’Inghilterra, una Inghilterra rurale e localista (“Perché io amo l’Inghilterra (non la Gran Bretagna, e certamente non il Commonwealth Britannico (grr!))”)²⁹, e dalla nazione o “razza” alla coscienza individuale, alla sensibilità individuale, libera di applicare i suoi testi alle circostanze della propria vita. Di questa vita egli mette al centro, nel *Signore degli Anelli*, non l’eccezionalità eroica, ma l’ordinarietà: la paura della morte, l’amore per la vita, il godimento di piaceri semplici, l’aspirazione al bello e al nobile: in fondo, per Tolkien, è Sam il vero eroe del *Signore degli Anelli*.³⁰

La celebrazione elegiaca della *Englishness*, poi, sposandosi con le due passioni dominanti per Tolkien, la filologia e l’amore per il mito, darà vita al desiderio di una “mythology for England”, qualcosa che “sappia del suolo e dell’aria dell’Europa Nord-Occidentale”.³¹ Né, come sappiamo, egli fu il solo o il primo ad intraprendere questa strada: alla ricerca di una identità nazionale forgiata nel mito erano anche i filologi e folkloristi tedeschi Jacob e Wilhelm Grimm, le cui *Kinder- und Haus Märchen* erano state pubblicate in tre volumi nel 1812-13 e tradotte in inglese sin dal 1826 ed Elias Lönnrot, lo studioso finlandese che raccolse la tradizione orale della sua terra e la pubblicò in quella che molti finnici ancora considerano una “epica nazionale”: il *Kalevala* (1849). Questa “corsa agli armamenti” mitologica è il contesto nel quale si colloca il progetto di ricostruire un’epica inglese e sappiamo da diverse fonti quanto il giovane Tolkien, insieme alla passione per la mitologia nordico-germanica, rimanesse colpito dall’opera di Lönnrot e dalla lingua finlandese.³²

Per portare un ulteriore contributo a rintracciare gli stimoli che possono aver agito sulla volontà mitopoietica di Tolkien, può essere utile il richiamo da un autore a lui geograficamente più vicino: il poeta inglese William Blake (1757-1827). Anche Blake creò una sua personale mitologia con i cosiddetti “Libri Profetici”. Sebbene assai più complessa ed oscura di quella di Tolkien (e forse più vicina a quella dell’Inkling Charles William, parimenti tacciato dal Professore di astrusità), nondimeno troviamo nella mitologia di Blake, se non una corrispondenza, almeno assonanze con quella tolkieniana in nomi come Vala (il titolo originale del libro poi noto come *The four Zoas* e un personaggio in esso) e Orc, l’arci-ribelle, personificazione (positiva) dello spirito

²⁸ M GIROUARD; *The Return to Camelot*; op. cit.; pp. 219-230 e *passim*.

²⁹ J.R.R. TOLKIEN; *La realtà in trasparenza*; op. cit., lett. n. 53 a Christopher Tolkien, 9 dicembre 1943; pg. 76.

³⁰ “Charles William, che lo sta leggendo tutto, dice che la cosa più interessante è che il nocciolo non è nella lotta e nella guerra e nell’eroismo (benché tutte queste cose siano comprese e raffigurate), ma nella libertà, nella pace, nella vita quotidiana e nei piccoli piaceri. Tuttavia, lui concorda che queste cose richiedono l’esistenza di un grande mondo là fuori delle Contee - altrimenti diventerebbero stantie per l’abitudine e monotone.” Ivi, lett. n. 93 a Christopher Tolkien, 24 dicembre 1944; pg. 122. E vedi, ancora, la fine della lettera n. 131.

³¹ Vedi ancora la lettera n. 131 a Milton Waldman. Un’analisi di questo tema nella introduzione a *Beowulf and the Critics by J.R.R. Tolkien*; edited by Michael Drout; Temple, Arizona, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies; 2002; pp. 13-16.

³² Per una introduzione a questo argomento vedi Tom SHIPPEY; *Tolkien and the Appeal of the Pagan. Edda and Kalevala*; in “Tolkien and the Invention of Myth. A Reader”; edited by Jane Chance; Lexington, Kentucky (U.S.A.), The University Press of Kentucky, 2004; pp. 145-161 e gli altri numerosi saggi specialistici contenuti nel volume.

rivoluzionario.³³ Certo, per Blake, Urizen, il legislatore, personificazione della ragione, Dio del “tu non farai”, è il nemico da combattere, mentre per il legalista Tolkien i tabù posti da Eru e dai Valar sono positivi limiti posti alla bramosia umana, e ribellarsi ad essi conduce alla dannazione: come Tolkien ci ricorda, osservare le proibizioni, assieme a mantenere le promesse, è uno dei temi portanti delle fiabe.

Più facilmente verificabili i richiami ai capostipiti del genere fantastico, già in parte esplorati dalla critica, sulla scorta anche delle (scarse) indicazioni di Tolkien stesso: prima dell'epoca qui considerata *The Faerie Queene* di Edmund Spenser (1552-1599), autore, tra l'altro, di una *Defense of Poesy* e, tra Otto e Novecento, i romanzi fantastici e le fiabe dello scozzese George Macdonald (1824-1905), il cui saggio *The Fantastic Imagination* (1893), è una delle fonti di *On Fairy Stories* ed è probabilmente alla base della particolare riluttanza di Tolkien a dare un significato proprio, una volta per tutte, alle sue storie e dell'importanza capitale che invece egli assegnava alla personale esperienza interpretativa e immaginativa di ogni singolo lettore di *fairy tales*.³⁴ Ancora, la Londra immaginifica e medievaleggiante creata da Gilbert Keith Chesterton in *The Napoleon of Notting Hill* (1904) e le mitologie e cosmogonie oniriche di Lord Dunsany, tratteggiate nelle sue raccolte di racconti³⁵ ambientati in mondi fantastici di sua creazione e spesso percorsi da una robusta vena di ironia.³⁶

In ultimo, ai margini di questo genere, ma per molti versi affine, possiamo citare il grande poeta William Butler Yeats (1865-1939). Irlandese come Lord Dunsany, che conosceva, amico di William Morris, appassionato del folklore della sua terra come parte dell'eredità e identità nazionale, Yeats pubblicherà diverse raccolte di *fairy tales* irlandesi fra 1889 e 1893. Questa passionale ricerca delle radici mitologiche della sua terra troverà espressione anche nei suoi primi lavori poetici, come *The Wanderings of Oisín and Other Poems* (1889), *The Rose* (1893), *The Wind Among the Reeds* (1899). Il suo personale misticismo lo porterà ad accostarsi all'occultista Order of the Golden Dawn, del quale faranno parte altri scrittori fantastici come Arthur Machen, Algernon Blackwood e Charles Williams. La sua influenza su Tolkien rimane ancora oscura, ma è difficile pensare che negli anni della formazione egli non sia venuto a contatto con quello che era, già

³³ Per alcuni primi elementi di vicinanza con Blake vedi Charles E. NOAD; *Frodo and his Spectre: Blakean Resonances in Tolkien*; in “Proceedings of the J.R.R. Tolkien Centenary Conference”; edited by Patricia Reynolds and Glen H. Goodknight; Keble College, 1995; pp. 58-62. Tolkien negò ogni influenza sui suoi “orcs” del personaggio di Blake, ma nella stessa lettera ammise che aveva letto la mitologia di Blake (senza apprezzarla) già nel 1919 (probabilmente nell'edizione curata da W.B. Yeats): vedi Wayne G. HAMMOND and Christina SCULL; *The Lord of the Rings. A Reader's Companion*; London, HarperCollins, 2005; pg. 25.

³⁴ Vedi, in particolare, il brano seguente: “«You write as if a fairytale were a thing of importance: must it have a meaning?» - I cannot help having some meaning; if it have proportion and harmony it has vitality, and vitality is truth. The beauty may be plainer in it than the truth, but without the truth the beauty could not be, and the fairytale would give no delight. Everyone, however, who feels the story, will read its meaning after his own nature and development: one man will read one meaning in it, another will read another. «If so, how am I to assure myself that I am not reading my own meaning into it, but yours out of it?» -Why should you be so assured? It may be better that you should read your meaning into it. That may be a higher operation of your intellect than the mere reading of mine out of it: your meaning may be superior to mine. (...) A genuine work of art must mean many things; the truer its art, the more things it will mean. (...) It is there not so much to convey a meaning as to wake a meaning.” Citato da *The Fantastic Imagination* in George MACDONALD, *The Complete Fairytales*; edited by U. C. Knopfmacher; London, Penguin, 1999; pg. 7.

³⁵ Questi i titoli delle raccolte pubblicate prima del 1914: *The Gods of Pegana* (1905), *Time and the Gods* (1906), *The Sword of Welleran* (1908) e *A Book of Wonder* (1912). Altri racconti furono inseriti in *The Last Book of Wonder* (1916), *Tales of War* (1918) e *Tales of the Three Hemispheres* (1919). Tolkien conosceva la produzione di Dunsany e vi fece riferimento nella lettera 19 del 1937, criticando la sua nomenclatura e nelle lettere 294 (1967) e 336 (1972) citando la sua storia “Chu Bu and Sheemish”, dalla raccolta *The Book of Wonder*. Dunsany influenzò fortemente lo stile di Howard Phillips Lovecraft, lo scrittore americano creatore dei cosiddetti “miti di Cthulhu”.

³⁶ Sugli autori qui richiamati, oltre alle relative voci in *OCEL*, *OCEF* e *EL*, vedi anche Andrea MONDA e Saverio SIMONELLI; *Gli Anelli della fantasia*; Milano, Frassinelli, 2004; le pp. 1-44.

all'epoca, uno dei massimi poeti in lingua inglese. Influenzato fortemente dalla poetica di Shelley e dall'opera di William Blake (tanto da essere, con E.J. Ellis, il curatore di un'edizione in tre volumi delle sue poesie nel 1893), Yeats esprime una fede nel potere della poesia di rivelare le occulte verità, di rispecchiare "un mondo migliore e non le imperfezioni di questo", che lo avvicina molto al pensiero del Professore di Oxford.³⁷

Venendo alla letteratura in prosa, appare problematico rintracciare portati precisi delle opere ottocentesche sullo stile e i contenuti del *Silmarillion*: più chiari e puntuali sono i prestiti dalla tradizione mitologica alto-medievale, così dettagliatamente ricostruita da Tom Shippey nell'appendice a *La Via per la Terra di Mezzo*. Del resto il modo tipicamente epico-cosmogonico del *magnus opus* di Tolkien mal si presta a subire l'influenza dei *romances* dell'epoca vittoriana ed edoardiana. Discorso in parte diverso va fatto per *Il Signore degli Anelli*, nel quale si è potuta rintracciare, oltre a quella di Kipling già citata, l'influenza episodica dei romanzi di avventure di Henry Rider Haggard, scrittore conosciuto e apprezzato da Tolkien e Lewis: Ayesha, la Donna Eterna, protagonista di *She* (1887) e *Ayesha: The Return of She* (1905), ricorda per certi versi Galadriel, mentre certi temi e atmosfere di *King Solomon's Mines* (1885) sono riecheggianti nel romanzo tolkieniano.³⁸

In generale, sembrano piuttosto fondate le affermazioni di Jared Lobdell, che considera *The Lord of the Rings* un romanzo di avventure di stampo edoardiano, alla stregua delle opere di Haggard, Arthur Conan Doyle, John Buchan, G. K. Chesterton. Le caratteristiche di questo genere che Lobdell individua si attagliano abbastanza bene al romanzo del Professore: punto di vista aristocratico, una morale priva di sfumature, scarso interesse per l'approfondimento dei personaggi, trama caratterizzata da "andata e ritorno", enfasi sul gruppo di pochi, fedeli compagni, fascinazione per un passato ancora vivo nel presente, presenza di un substrato di mistero (o anche di malvagità) nella Natura. Occorre rilevare, tuttavia, che il romanzo di Tolkien appare già più complesso, sia per la presenza di personaggi "buoni" che cadono preda della corruzione (Boromir, Denethor), sia per la maggiore profondità psicologica e portata simbolica di figure come Saruman, Gollum e, soprattutto, Frodo, che, se non compiutamente "moderni", sono certo già più sfaccettati e problematici dell'Allan Quatermain di Haggard o del Professor Challenger di *The Lost World* di Conan Doyle.³⁹ Anche qui, Tolkien, pur assorbendo da queste opere quanto è affine alla propria sensibilità, supera i propri predecessori. Il diverso piano storico si ripercuote sensibilmente sul piano letterario: le radici sono le stesse, ma il frutto è diverso.

Tolkien, del resto, ha un orizzonte più ampio, una prospettiva di più ampio respiro: quanto e forse più che le storie, a lui interessa la Storia.

³⁷ La citazione è dalla prefazione di Rosita Copioli in William Butler YEATS; *Il crepuscolo celtico*; Milano, Bompiani, 2001. Uno studio approfondito della sua produzione poetica in W.B. YEATS; *L'opera poetica*; op. cit.. Per i risvolti fantastici vedi la voce in *EF*, pg. 1042.

³⁸ Per il parallelo Galadriel-Ayesha vedi W. G. HAMMOND and C. SCULL; *The Lord of the Rings. A Reader's Companion*; op. cit.; pp. 312-313. In *King Solomon's Mines* uno dei personaggi è l'erede di un regno che, scacciato da un usurpatore e vissuto nell'anonimato, ritorna per reclamare il proprio trono. Dopo la descrizione della battaglia risolutiva per il "ritorno del re", vi si narra di un viaggio all'interno di una montagna che conduce i protagonisti oltre una "Camera dei Morti", fino al confronto finale con una strega apparentemente vecchia di secoli, le cui caratteristiche fisiche e il nome (Gagool) ricordano da vicino il Gollum di Tolkien. Cfr. William N. ROGERS II and Michael R. UNDERWOOD; *Gagool and Gollum: Exemplars of Degeneration in King Solomon's Mines and The Hobbit*; in "J.R.R. Tolkien and His Literary Resonances"; edited by G. Clark and D. Timmons; Westport (Connecticut, U.S.A.) and London; 2000; pp. 121-131.

³⁹ Vedi Jared LOBELL; *The World of the Rings. Language, Religion and Adventure in Tolkien*; Chicago and Lasalle, Illinois (U.S.A.); Open Court, 2004 e IDEM; *The Rise of Tolkienian Fantasy*; Chicago and Lasalle, Illinois (U.S.A.), 2005.

“History true or feigned” : la Storia e le storie

Fin dall'inizio una passione per me ugualmente fondamentale è stata quella per il mito (non l'allegoria!) e per le storie fantastiche, e soprattutto per le leggende eroiche a metà fra la fiaba e la storia.

Io detesto cordialmente l'allegoria in tutte le sue manifestazioni (...). Preferisco di gran lunga la storia, vera o finta che sia, con la sua svariata applicabilità al pensiero e all'esperienza dei lettori.⁴⁰

È sufficiente avere anche solo una minima familiarità con le opere di J.R.R. Tolkien per capire che una delle dimensioni fondamentali del suo pensiero è quella storica. Il suo amore per il mito e le leggende, la sua passione per i linguaggi e la loro evoluzione nel tempo, non ultimo il suo vivere in un'epoca di grandi cambiamenti per la sua Inghilterra e per tutto il mondo a lui contemporaneo nutrono e sviluppano in lui, sin dai primi anni, una decisa propensione per la Storia, per l'organizzazione del pensiero e delle nozioni in una prospettiva diacronica. Anche il suo cattolicesimo, nel quale insistito e ricorrente è il richiamo alla Caduta e alle sue conseguenze sul piano storico-morale, è concepito in una dimensione di “storia della salvezza”. Ciò che interessa sommamente a Tolkien è l'uomo nella Storia: la vicenda del singolo è da lui sempre inserita nel contesto globale di quella umana ed il vero eroismo che questa creatura corrotta può esprimere egli lo identifica nella stoica volontà di combattere quella “lunga sconfitta” che è (né altro può essere) la storia del mondo, prima della redenzione finale.⁴¹

Tutto questo si riflette nelle sue storie: *Il Silmarillion*, *Lo Hobbit* e *Il Signore degli Anelli* non sono altro che la narrazione della Storia della Terra di Mezzo.

In questo contesto assumono ancor maggior valori i richiami precedentemente fatti all'antiquaria settecentesca e alla riscoperta, in età romantica, delle radici folkloriche della cultura inglese. Il vescovo Thomas Percy, James Macpherson e Walter Scott possono esser considerati i suoi maestri in questo campo, sia nell'amore per la poesia epica e la narrativa popolare, sia nel loro lavoro editoriale, che non di rado travalicava nella rielaborazione e integrazione, laddove il materiale era lacunoso o contraddittorio. Soprattutto Walter Scott dovette avere, a parere di chi scrive, un grande *appeal* per il giovane Tolkien: l'inventore del romanzo storico amava, come lui, le storie a metà tra verità e leggenda e la sua sensibilità subiva profondamente il fascino del passato. Ulteriori approfondimenti sarebbero necessari per stabilire nessi diretti fra le sue opere e quelle del Professore,⁴² ma certo Scott è alla base di quel filone storico-romanzesco-avventuroso che abbiamo individuato tra le influenze decisive nella formazione del suo gusto letterario.

Più certa l'influenza di Thomas Babington Macaulay (1800-1859), storico e uomo politico, autore dei fortunatissimi *Lays of Ancient Rome* (1842), con i quali si proponeva di “ricostruire” le perdute poesie in forma di ballata che dovevano essere stata la base per gli scritti storici di Tito Livio e i poemi epici di Virgilio. Era un po' quello che intendeva fare Tolkien con le leggende del *Silmarillion*, per alcune delle quali aveva anche composto sia narrazioni in prosa, sia i poemi in

⁴⁰ La prima citazione è dalla lettera n. 131 a Milton Waldman in *La realtà in trasparenza*; op. cit.; 164. La seconda dalla prefazione alla seconda edizione inglese de *Il Signore degli Anelli*, ora a pg. 19 della edizione Bompiani, 2003.

⁴¹ “Io sono cristiano e cattolico romano, e quindi non mi aspetto che la «storia» sia qualcosa di diverso da una «lunga sconfitta»; lettera n. 195 a Amy Ronald, 15 dicembre 1956; in *J.R.R. Tolkien; La realtà in trasparenza*; op. cit.; pg. 289. Per il particolare rapporto tra Tolkien e la Storia vedi ora i saggi raccolti in *Mitopoiesi*; op. cit..

⁴² L'unico parallelismo che mi sento di poter fare è tra la metrica del prologo del *Lay of the Last Minstrel* e la canzone di Gimli a Moria nel capitolo “Un Viaggio nell'oscurità”. Così Scott: “The way was long, the wind was cold, / The Minstrel was infirm and old; / His withered ckeek, and tresses gray, / Seemed to have known a better day; / The harp, his sole remaining joy, / Was carried by an orphan boy.” La canzone di Gimli usa lo stesso metro (strofe di ottonari) e certe immagini sono simili, come nella strofa: “The world is grey, the mountains old, / The forge's fire is ashen-cold; / No harp is wrung, no hammer falls; / The darkness dwells in Durin's halls; / The shadow lies upon his tomb / In Moria, in Khazad-dûm.” Ma probabilmente Tolkien sta qui solamente riprendendo un metro tipico della tradizione romantica, come aveva già fatto per il *Lay of Leithian* (vedi *HOME*, tomo I, “The Lays of Beleriand”; pp. 1-2).

versi che ne dovevano costituire la “fonte” più antica, come il *Lay of Leithian* e il *Lay of the Children of Hurin*.⁴³

Ma, come abbiamo accennato, è tutta la letteratura inglese ottocentesca, fino almeno alla Prima Guerra Mondiale, ad essere impregnata di senso della storia. Il generale interesse per il passato (specialmente medievale) e per la cultura germanico-scandinava sostiene e torva espressione nel filone del romanzo storico, che, iniziato da Scott, è nella sua piena fioritura durante la giovinezza di Tolkien. Esso è un genere così popolare che certi autori lo utilizzano anche per veicolare messaggi e polemiche sociali, religiose e politiche, talvolta mischiando storia e fantasia. È il caso di un autore che ha fortemente influenzato Tolkien: William Morris (1834-1896).

Morris è una sorta di crocevia per tutta una serie di movimenti estetici e intellettuali che esprimevano fra la prima e la seconda metà dell’ottocento una critica sempre più serrata alla trionfante civiltà industriale, all’utilitarismo in campo etico, al liberismo illimitato in campo economico, al positivismo in campo filosofico. Sulla stessa strada, dopo di lui troveremo Chesterton, Hilaire Belloc, Eric Rucker Eddison, Clive Staple Lewis e Tolkien stesso.

Morris sposa sin da subito l’estetica dei Pre-Raffaelliti, condividendone la ribellione contro le brutture della modernità nel campo dell’arte, della moda, dell’architettura, per un ritorno alla purezza e chiarezza della natura e a contenuti di alto valore etico ed evocativo. Molti dei soggetti dei Pre-raffaelliti erano tratti dall’epoca cavalleresca e dalle leggende e a questi filoni anche Morris si ispirò per le sue prime opere poetiche, come *The Life and Death of Jason* (1867), *The Earthly Paradise* (1868-70), e *The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs* (1876), secondo Morris, “la Grande Storia del Nord” che avrebbe dovuto essere per la “razza” britannica “ciò che la Storia di Troia fu per i Greci.”⁴⁴ Influenzato da John Ruskin e Thomas Carlyle, Morris dedicò particolare attenzione al problema di coniugare bellezza e funzionalità, creando una società, la cui produzione di mobilia, tessuti stampati, carte da parati, arazzi e vetrate riuscì ad operare una vera rivoluzione nel gusto dell’epoca. Le sue affermazioni sulla necessità di rivalutare il lavoro così che non sia mai distaccato dal piacere della creazione e l’affermazione della pari dignità tra arte e artigianato, rivalutato, quest’ultimo, in stretta connessione con il tema della bellezza e dell’amore dell’artigiano per le proprie realizzazioni, sono probabilmente la fonte della analoga sensibilità tolkieniana per questi problemi, anche se il Professore rimarrà lontano dal pensiero socialista di Morris.

I suoi romanzi storici e storico-fantastici, ambientati nel remoto passato dell’Europa Settentrionale (*The House of the Wolfings* del 1889, *The Roots of the Mountains* del 1890, *The Story of the Glittering Plain* ancora del ‘90, *The Wood beyond the World* del 1894 e *The Well at the World’s End* del 1896), nei quali spesso lunghi brani di poesia si inframmezzavano alla prosa, furono letti ed apprezzati da Tolkien, che ad essi si ispirò per le sue prime prove letterarie, imitando il suo linguaggio pieno di arcaismi.

Sono questi gli stimoli che Tolkien raccoglie, metabolizza e rielabora nel dar forma e vita al suo Mondo Secondario. E poiché questo riflette il suo pensiero sulla vita, il suo “commento al mondo”, non può che prender la forma della Storia, di una narrazione di eventi, personaggi, regni e luoghi attraverso il fluire del tempo. Tolkien pensa *sub specie aeternitatis* perché è un cristiano, un filologo, un inglese edoardiano, un *laudator temporis actis* figlio di una solidissima tradizione culturale, che forgia da almeno un secolo una parte rilevante, se non la maggiore, del carattere britannico. Ma Tolkien non è un pedissequo conformista, né può esserlo nei tempi estremamente movimentati nei quali gli tocca vivere. Perfettamente conscio e rispettoso dell’importanza del passato e della potenza immaginativa del mito, egli partecipa dell’irrequietezza che sul finire del secolo attanaglia le *élites* intellettuali: ma mentre per molti, dopo l’orrendo crogiuolo della guerra,

⁴³ Vedi Tom SHIPPEY; *J.R.R. Tolkien Autore del Secolo*; Milano, Simonelli, 2004; pp. 241-246.

⁴⁴ Citato in *OCEL*, pg. 934.

la strada maestra sarà quella del Modernismo, della rottura con tutto ciò che è stato, del “make it new!”, per Tolkien sarà il recupero di quanto vi era di nobile e grande nel vecchio mondo all’interno del mito, della narrazione e della Fantasia; il recupero di una Storia che, proprio perché immaginaria, raccolga in sé tutte le storie, dei singoli come dei popoli. E, come vedremo, non sarà solo.