

**Appunti di uno studioso degli Inklings:
riflessioni su mito e storia, su promesse
e segreti, su revisione etica e limiti
dell'intento autoriale**



— ASSOCIAZIONE ITALIANA —
STUDI TOLKIENIANI

di David Bratman

Originally published in Mythlore Volume 41, 1 #2, Fall/Winter 2022 as “Notes of an Inklings Scholar: Musings on Myth and History, Promises and Secrecy, Ethical Reviewing, and the Limits of Authorial Intent”

Traduzione di Paolo Pizzimento



I membri principali degli Inklings: C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, Owen Barfield, Charles Williams

Indice

<u>Appunti di uno studioso degli Inklings: riflessioni su mito e storia, su promesse e segreti, su revisione etica e limiti dell'intento autoriale</u>	2
<u>Abbreviazioni</u>	25
<u>Opere citate</u>	25
<u>Link</u>	27

Appunti di uno studioso degli Inklings: riflessioni su mito e storia, su promesse e segreti, su revisione etica e limiti dell'intento autoriale¹

Buongiorno. Prima di iniziare, vorrei ringraziare Megan, Leslie e gli organizzatori per il loro eccellente lavoro a dispetto delle avversità, legate non solo al COVID ma anche alla sfida di trovare una sede adeguata e alle difficoltà che, se non avete mai lavorato a un *Mythcon*, non potete nemmeno immaginare. E a tutti i laureati dell'era COVID rivolgo le mie più sincere congratulazioni!²

È appropriato che io vi parli oggi quale oratore di una cerimonia di laurea, sebbene questo ruolo mi fosse sconosciuto fino a poco tempo fa. Molti anni fa, alla mia cerimonia di laurea presso il Dipartimento di Storia dell'Università della California a Berkeley (all'UC, ogni dipartimento tiene la propria cerimonia di laurea), l'oratore, un giornalista e autore di nome Carey McWilliams, presentò una lunga lista di argomenti di storia californiana che sperava noi aspiranti storici avremmo approfondito nelle nostre future carriere.



David Bratman

Oggi, nel tempo che ho a disposizione con voi, non elencherò una lunga serie di potenziali argomenti di ricerca su Tolkien e gli Inklings ma presenterò cinque brevi interventi, esplorazioni preliminari nella ricerca su Tolkien e gli Inklings, pensieri che potrebbero offrire spunti di riflessione sulla mente e sul carattere non solo di Tolkien e Lewis ma anche di alcuni dei loro lettori. Mi riservo il diritto di sviluppare questi spunti in future tesi di ricerca complete ma non esercito alcun diritto esclusivo: se qualcuno di voi giovani e audaci laureati volesse approfondire questi

punti, sarei ben lieto di leggerlo.

1. L'ESPANSIONE E LA CONTRAZIONE DELL'IMMAGINAZIONE DI TOLKIEN

Al *Mythcon/BreeMoot* di Milwaukee, nel 1999, ho presentato una relazione intitolata "Top Ten Rejected Plot Twists in *The Lord of the Rings*".³ È stata successivamente pubblicata su *Mythlore* ed ora è inclusa nella mia raccolta di prossima pubblicazione per Mythopoeic Press, *Gifted Amateurs*. Ogni ospite d'onore dovrebbe avere un libro, e questo è il mio.

¹ Discorso di ringraziamento in qualità di ospite d'onore al *Mythcon 52* di Albuquerque (New Mexico), 2022.

² Il discorso è stato preceduto da una cerimonia di laurea informale per i partecipanti che non avevano potuto parteciparvi in presenza nei due anni precedenti a causa del COVID.

³ Alcune parti di questa sezione sono tratte da quell'articolo.

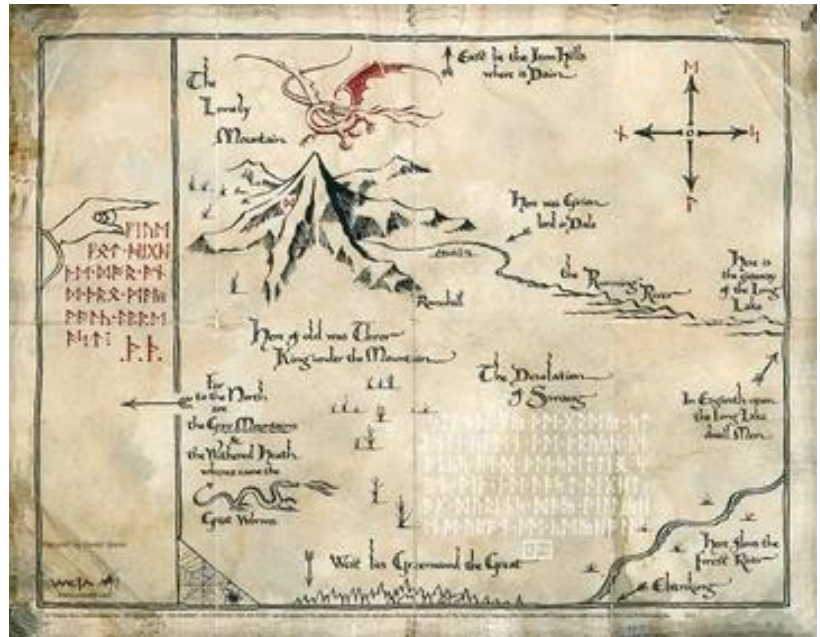
Questo libro consiste in una serie di saggi brevi dedicati a vari snodi narrativi delle bozze del *Signore degli Anelli*, tutti con lo stesso obiettivo: esplorare il processo di scrittura di Tolkien. Se recuperiamo queste bozze scartate «dal mucchio dei rottami», come scrisse in modo memorabile il compianto Richard C. West «è solo per mostrare quanto l'autore sia stato saggio a gettarvele» (WEST 1969-1970 p. 6). Ma è anche per individuare gli schemi della sua creatività giustapponendo e confrontando le varie bozze.

Il primo argomento che vorrei affrontare oggi è la lezione fondamentale che ho tratto da “Top Ten Rejected Plot Twists”: la qualità espansiva, persino fiorente, dell'immaginazione di Tolkien. Possiamo osservare i medesimi schemi presenti nelle carte del *Signore degli Anelli* nel *Silmarillion* e anche nelle altre opere di Tolkien, così come nella sua creazione di linguaggi. Gli studiosi di Tolkien non specialisti di linguistica tendono a evitare le sue creazioni tecniche di linguaggi, immaginando che siano troppo complesse da comprendere. La mia esperienza, invece, è che gli studi su questi linguaggi non sono difficili da seguire e che essi mostrano gli stessi principi creativi che si ritrovano nelle altre composizioni tolkieniane.

La più elementare delle tecniche creative di Tolkien è quella di sviluppare un possente albero di opere da un piccolo seme. L'esempio classico è Éarendel. «Éala Éarendel engla beorhtast / ofer middangeard monnum sende [Ave Éarendel il più luminoso di tutti gli angeli / inviato agli uomini sulla terra di mezzo]» (CARPENTER 2009 p. 103). Trovando questo criptico riferimento alla stella del mattino, Venere, in un poema anglosassone, il giovane Tolkien scrisse una poesia che raffigurava il viaggio di Éarendel: «Éarendel balzò dalla coppa dell'Oceano / nel buio del ciglio del mondo di mezzo; / dalla porta della Notte, pari a un raggio di luce, / saltò oltre il margine del crepuscolo» (LRP2 p. 335). Questa poesia, a sua volta, diede origine alla storia della missione di Éarendel a Valinor e a tutto il retroscena del *Silmarillion* che ad essa soggiace.

Un'altra delle tecniche creative di Tolkien è l'enorme espansione della scala. Si può notare nelle linee temporali in continua evoluzione: la Prima Era fu raddoppiata in lunghezza; la cronologia della Terza Era iniziò come quel che sarebbe diventato il Computo Conteale e, in seguito, fu implementata dei 1600 anni precedenti. Ma l'esempio classico è *Il Signore degli Anelli* stesso. Prendendo avvio da un'immagine – il ritorno dell'Anello – tale da costituire un prosieguo dello *Hobbit* sotto la pressione dell'editore di Tolkien Stanley Unwin, che voleva un altro libro da vendere (si noti che non si trattava nemmeno di un'idea di Tolkien), la storia è poi cresciuta enormemente ogni qual volta Tolkien si è reso conto che la scala era troppo ristretta ed è tornato indietro per riprovare su una scala molto più ampia. Sono occorse quattro bozze prima di portare la storia poco oltre Gran Burrone. Le stime di Tolkien su quanto mancasse al completamento erano costantemente sbagliate, poiché egli sottovalutava enormemente la quantità di lavoro che avrebbe dovuto affrontare per finire l'opera. In una delle prime fasi della stesura del *Consiglio di Elrond*, inviò una nota scoraggiata al suo editore dicendo che il libro «è scritto solo per circa $\frac{3}{4}$ » (RO p. 460). In realtà, era stato completato solo un sesto dell'intera narrazione.

Collegata a questa, c'è una tecnica di espansione che consiste nell'aggiungere materiale nuovo. Tolkien intitolò uno dei primi testi sulla caduta di Númenor "L'Ultimo Racconto" (SP p. 34-40), collegandolo così al *Libro dei Racconti Perduti* e, per usare la terminologia successiva, aggiungendo una Seconda Era ai Giorni Antichi del *Silmarillion*. *Lo Hobbit* era vagamente e nebulosamente collegato al *Silmarillion* – ne parleremo più avanti – ma il processo di espansione che portò alla creazione del *Signore degli Anelli* ha creato una Terza Era che si è affiancata alla Seconda e alla Prima.



Allo stesso modo, anche la geografia si è espansa. *Lo Hobbit* era ambientato in un mondo bipartito: a Occidente le terre abitate da cui proviene Bilbo, a Oriente, oltre il confine delle Terre Selvagge (una linea effettivamente tracciata sulla mappa), Valforra, i Monti Brumosi e tutte le regioni strane e avventurose che fanno da scenario al resto della storia. Le Terre Selvagge, più tardi, riceveranno in Sindarin il nome Rhovanion, mentre la zona a Occidente da cui proviene Bilbo diventerà l'Eriador e la patria degli Hobbit acquisirà il nome estremamente familiare di Contea. C'è una netta separazione tra le une e le altre, riconosciuta quando Thorin, parlando sul letto di morte, chiama Bilbo «figlio dell'Occidente gentile» (LH p. 285).

Il Signore degli Anelli inizia, con un ritmo più lento, come una sorta di copia del predecessore, sebbene meno giocosa e più simile ad una vera e propria avventura con tanto di Cavalieri Neri che inseguono Frodo; eppure, la geografia rimane la stessa, sebbene molto più dettagliata, fino alla nuova visita a Gran Burrone e al colloquio con Elrond. A quel punto, invece di inoltrarsi a est come avevano fatto i nani e lo hobbit, la Compagnia dell'Anello appena formata si dirige a sud, verso territori che *Lo Hobbit* aveva lasciato inesplorati, fatta eccezione per le Miniere di Moria, lì vagamente localizzate. Qui troviamo una regione meridionale nella quale tutte le terre mostrate dallo *Hobbit* sono considerate un Nord lontano e piuttosto sconosciuto. Nel frattempo, il Sud stesso è ancora più nettamente diviso del Nord, tra le regioni in guerra di Gondor (con il suo alleato Rohan) a ovest e Mordor a est, con alcune delle dicotomie ovest/est e casa/pericolo già viste nello *Hobbit*. Suppongo che si potrebbe tracciare una simile dicotomia ovest/est tra Valinor e il Beleriand nel *Silmarillion*.

Ma la tecnica adottata da Tolkien per espandere la sua creazione su cui desidero concentrarmi qui è quella illustrata più ampiamente nel mio saggio "Top Ten Rejected Plot Twists", ovvero la crescita per scissione. Qui troviamo illustrato in modo molto efficace il principio attraverso cui Tolkien procede a tentoni in un'invenzione imperfetta

– per usare le sue parole – finché la verità, «cosa [è] realmente accaduto» non emerge attraverso la riscrittura o la revisione (*Lettere* n. 180, 91 e 163).

Questa tecnica si manifesta frequentemente nel *Signore degli Anelli* attraverso l'azione o il ruolo di un personaggio già esistente, che Tolkien interrompe e cancella. “No”, dice a se stesso, “è sbagliato. Non è questa la persona che agisce così. Deve essere qualcun altro, qualcuno di nuovo”. E così nasce un nuovo personaggio. Il primo e più famoso esempio è quello che Christopher Tolkien propose ai partecipanti al *Mythcon* nel 1987, al quale intervenne in qualità di ospite d'onore. È tratto dal *Ritorno dell'Ombra*, allora inedito. Mentre tre hobbit – in questa versione il portatore dell'Anello si chiama Bingo – percorrono la Contea, appare un misterioso cavaliere e loro decidono di nascondersi. Ecco cosa succede inizialmente:

Da dietro la svolta sbucò un cavallo bianco, sul quale sedeva un involto di panni, o almeno così sembrava: un uomo minuto avvolto interamente in un ampio mantello e cappuccio che lasciava scorgere solo gli occhi, e gli stivali nelle staffe più in basso.

Arrivato all'altezza di Bingo, il cavallo si arrestò. La figura si scoprì il naso e annusò; poi rimase in silenzio, come in ascolto. All'improvviso una risata proruppe dal cappuccio.

“Bingo, ragazzo mio!” disse Gandalf, gettando indietro i panni. “Tu e i tuoi ragazzi siete qui da qualche parte. Vieni subito fuori, voglio scambiare due parole!” (*RO* p. 64)

Tolkien si fermò poco dopo questo punto. “No: non è Gandalf. Deve essere qualcos'altro”. Quasi immediatamente, cambiò il colore del cavallo in nero – era bianco quando lo aveva descritto inizialmente – e aggiunse qualche dettaglio in più: ora, anche il mantello e il cappuccio erano neri e il volto completamente in ombra anziché con gli occhi visibili. Con queste poche modifiche abbiamo, quasi parola per parola, la descrizione del Cavaliere Nero così come appare nel testo definitivo.

Ecco dunque lo schema. E posso dimostrarlo facendo riferimento ad alcuni esempi del mio saggio “Top Ten Rejected Plot Twists”. No, Gandalf non è il cavaliere che dà la caccia a Frodo nella Contea: inventiamo i Cavalieri Neri. No, il battitore che aiuta Frodo a fuggire da Bree non è uno hobbit, uno dei cugini più giovani e avventurosi di Bilbo: inventiamo un Uomo, un discendente dei Númenóreani. No, Boromir non è il traditore che consegna l'Occidente al suo nemico: inventiamo Rethilgwa. No, non è Barbalbero che imprigiona Gandalf: inventiamo Saruman (quest'ultima modifica è un po' più complicata: a un certo punto, Tolkien pensava che Barbalbero e Saruman fossero alleati). No, non è Éowyn a sposare Aragorn: inventiamo Arwen. Questa tecnica può persino dare origine a qualcosa di totalmente nuovo. Qualcuno deve dare una mano a Frodo e Sam nell'Ithilien: inventiamo (stavolta piuttosto inconsciamente) Faramir.

Dunque, ecco lo schema dell'invenzione di Tolkien. Germoglia, fiorisce, si espande, genera ramificazioni inaspettate ad un ritmo prodigioso. Ed è proprio per questo che ci sorprendiamo tanto quando quell'invenzione inizia a contrarsi, a ripiegarsi su se stessa.

Il primo esempio significativo si trova alla fine del *Signore degli Anelli*. È nel “Repulisti della Contea”, nella persona di Sharkey. Chi è Sharkey? «La canaglia più grossa del branco» (*SDA* VI, 8 p. 1072), risponde il Fattore Cotton; e in effetti lo è, tranne per il fatto che, con una grande ma in qualche modo inevitabile sorpresa – «Nella testa

di Frodo si accese di colpo una luce» (*Ibid.* p. 1078) alla rivelazione –, è Saruman, il quale peraltro si trova nella Contea da sole sei settimane.

Ma nelle bozze originali del capitolo non si tratta di Saruman, solo di una canaglia qualsiasi che peraltro Frodo uccide in un drammatico duello (*SD* p. 91-92). Questo è già il Frodo che ha dichiarato che non sarà suo compito imbracciare di nuovo le armi (*Ibid.*



Cavaliere Nero, dal Signore degli Anelli di Ralph Bakshi

p. 32), quindi il combattimento è un esempio di come l'invenzione di Tolkien anticipi la sua comprensione di «cosa [è] realmente accaduto». Questo è esattamente ciò che Tolkien intendeva quando scrisse: «non [stavo] inventando ma riportando (imperfettamente) e [...] a volte dovevo aspettare per scoprire “cosa è successo davvero”» (*Lettere*, n. 163 n.).

È innegabile, «cosa è successo davvero» è che Sharkey si è rivelato essere Saruman. Quando era una canaglia, Tolkien faticava a capire a quale categoria

appartenesse; c'era inoltre il combattimento con Frodo, un'idea assurda quanto quella di Sam che pugnala un Nazgûl alla schiena alle Crepe del Fato – una cosa che Tolkien ha davvero scritto (*SD* p. 5).

Ma quando Sharkey si rivela essere Saruman, non può essere ucciso da Frodo, perché sarebbe un errore. Saruman, ci dice giustamente Frodo, è «di una nobile schiatta contro la quale non dovremmo levar la mano» (*SDA* VI, 8 p. 1079). L'omicidio avviene per mano altrui, sotto forma di una giustizia poetica che Saruman si è procurato da solo, e la sua morte è una scena cruda e indimenticabile.

Ma per quanto appropriata possa apparire, questa è la prima e unica occasione nel *Signore degli Anelli* in cui un personaggio nuovo viene avvolto attorno a uno vecchio, in cui qualcosa di inaspettato si adatta a qualcosa di già esistente. È un nuovo fenomeno nella scrittura di Tolkien, e lo vedo come un preavviso della tendenza, tipica della sua scrittura più tarda, a sistematizzare, categorizzare e riordinare la sua mitologia. Questo processo era già iniziato quando aveva fatto in modo che Gandalf fornisse un retroscena al misterioso Gollum dello *Hobbit*, e raggiunse il suo apice pochi anni dopo nella versione del *Legendarium* con il “Mondo rotondo”, quando tentò di abbandonare gran parte del mito cosmologico che aveva servito egregiamente il *Silmarillion* per quarant'anni in favore di qualcosa che fosse più congruente con i fatti scientifici.

Credo che, in questo caso, ciò che tormentava Tolkien fosse l'evoluzione – di cui forse non era del tutto consapevole – del *Legendarium* dall'intenzione originaria di creare una *mitologia* a una *storia*. L'ampio lavoro che aveva svolto sugli annali dei Giorni Antichi, modellati sulle cronache anglosassoni, ebbe molto a che fare con questo, come anche la

scrittura del *Signore degli Anelli* – molto più vicino per stile e atmosfera a un romanzo moderno di quanto qualsiasi cosa tratta dal *Silmarillion* avrebbe mai potuto essere – e soprattutto delle sue appendici storiche. Il fondamento del *Legendarium* aveva cessato di essere costituito da racconti narrati attorno al fuoco ed era diventato una raccolta di documenti storici che presentavano cronologie precise. Tolkien non riusciva a conciliare le leggende dei Giorni Antichi con le attendibili testimonianze storiche delle epoche successive: a rendere il tutto problematico erano l’immortalità degli Elfi e il loro accesso alla sfera spirituale. Gli Eldar potevano ricordare quelle epoche remote e avevano – o avevano avuto in passato – un contatto diretto o indiretto con i Valar, che potevano rivelare loro la verità divina sull’universo. Gli Elfi non avrebbero certo mentito agli Uomini e ad altri esseri; quindi, ciò che raccontavano doveva essere veritiero, nello stesso senso in cui lo erano le storie. Tolkien sperimentò, scrivendo di incomprendimenti su ciò che gli Uomini avevano appreso dagli Elfi (si veda *SD* p. 406); ma non approfondì questo aspetto in una trattazione completa della mitologia.

Né Tolkien si sarebbe accontentato della soluzione che suo figlio Christopher avrebbe in seguito adottato nel *Silmarillion*, ovvero lasciare che la mitologia rimanesse mitologia e la storia rimanesse storia senza preoccuparsi del conflitto su ciò che gli Elfi sapevano. Escludendo questi ultimi, un simile approccio è in linea con il modo in cui la storia umana è stata raccontata. Gli Anglosassoni, ad esempio, diedero ai loro re alberi genealogici che facevano risalire la discendenza reale a Odino o ad altri dèi.⁴ Andando a ritroso, non possiamo sempre esser certi dell’altezza cronologica in cui questi alberi genealogici cessano di essere storicamente attendibili e diventano mitologici.

Ma non è solo nei fondamenti strutturali che l’atteggiamento di Tolkien verso la sua creazione è cambiato. In generale, egli divenne più analitico nei dettagli. Ciò si può notare negli scritti più tardi di *The Nature of Middle-earth*, che dedicano pagine e pagine all’analisi del ciclo vitale degli Elfi rispetto a quello degli Uomini con minuziosi dettagli matematici o nel momento, assolutamente devastante, in cui egli decise che la splendida immagine mitologica di una Valinor separata dalle terre mortali non era plausibile dopo che la forma del mondo era cambiata: cosa era accaduto *fisicamente*? Doveva aver perso la sua magia valinoreana ed essere diventata l’America (*NME* p. 343).

In relazione a uno di questi momenti, quello in cui i Valar disputano su Finwë e Míriel, Christopher Tolkien spiazza il lettore sottolineando: «quanto lontana da questi seri Dottori sembra la “luna cornuta” che cavalcava sopra la nave di Ælfwine al largo delle coste dell’Isola Solitaria» (*MR* p. 271) nel *Libro dei Racconti Perduti*. Il critico Andrew Rylstone – un intelligente studioso di Tolkien, sebbene non un accademico – ha ipotizzato «tre *work in progress* diversamente incompiuti». Anzitutto, vi sono i Giorni Antichi, puramente mitologici, «l’ambientazione del *Libro dei Racconti Perduti*, quando Beren era un Elfo, Sauron un gatto e i menestrelli avevano nomi come Tinfang Trillo». Vi è, poi, la versione frammista di mitologia e storia che più conosciamo, «il mondo del *Signore degli Anelli* e del *Silmarillion* pubblicato, quando Hobbit, Nani e l’isola sommersa di Númenor si erano insinuati nella consolidata mitologia elfica». La differenza stilistica tra queste due fasi risiede principalmente in una crescita di maestosità

⁴ Ne forniscono esempi JORDAN e KIMBALL 1929.

e serietà: Tevildo e Tinfang scompaiono; il fatato Tinwelint diventa l'imponente Thingol. Infine, vi è il terzo *work in progress*, solo parzialmente abbozzato, puramente storico e scientifico, «che avrebbe reso il mondo del *Signore degli Anelli* più coerente con la geografia, l'astronomia e la teologia del mondo reale. Avrebbe eliminato retrospettivamente la teoria della Terra piatta, la cupola celeste e il letterale carro del sole, e fatto di Eru e Morgoth degli analoghi teologicamente coerenti del Dio e del Satana del Cattolicesimo» (RILSTONE 2021). La divisione di Rilstone mi sembra sensata ma, per quanto la ricerca accademica ne abbia discusso alcuni aspetti, per quanto ne so nessuno studioso ha realmente indagato lo *schema* generale di queste alterazioni diacroniche nei fondamenti del *Legendarium*.

Da parte mia, ho fede nella mitologia. Le splendide immagini delle navi lungo la Strada Diritta, la creazione del Sole e della Luna come frutti dei Due Alberi, l'onda che si infrange su Númenor mentre la forma del mondo viene trasformata: sono queste le immagini scaturite dall'immaginazione di Tolkien che lo rendono un grande scrittore creativo.

2. UNO HOBBIT NEL *LEGENDARIUM*

Ho accennato al fatto che la seconda fase del *Legendarium*, quella in cui esso si evolve in una storia, è stata in parte plasmata dalla scrittura del *Signore degli Anelli*; si giunge per questa via al secondo argomento, che ha attirato la mia attenzione fin da quando ero un giovane studioso di Tolkien. Al mio primo *Mythcon* ho presentato una lunga e approfondita relazione intitolata "The Development of the Concept of Middle-earth". Dato che era il 1976, ho dovuto scriverla senza il supporto della *Storia della Terra di Mezzo*, del *Silmarillion* e della biografia di Carpenter, che non erano stati ancora pubblicati. Le mie conclusioni erano estremamente speculative ed è meglio lasciarle da parte. Ma da allora mi sono sempre chiesto come sia avvenuta questa evoluzione e, più esattamente, quale ne sia stata l'origine. Qual è la relazione tra *Lo Hobbit* e *Il Silmarillion*? Più nello specifico: come immaginava Tolkien che *Lo Hobbit* si inserisse nel *Legendarium* all'epoca in cui lo stava scrivendo? In termini di ambientazione, dove pensava l'autore che Bilbo Baggins stesse effettivamente andando quando lo mandò in una folle e un po' avventata spedizione con tredici nani e un mago? E in termini di tempo, in quale punto della cronologia dell'universo narrativo si colloca *Lo Hobbit*?

La risposta a quest'ultima domanda sembra piuttosto ovvia. Basta sfogliare l'Appendice B del *Signore degli Anelli* per trovarla lì, chiara come il sole, 2941 della Terza Era: «Thorin Scudodiquercia e Gandalf fanno visita a Bilbo nella Contea. Bilbo incontra Sméagol-Gollum e trova l'Anello. [...] La Battaglia dei Cinque Eserciti a Vallea. Morte di Thorin II. Bard di Esgaroth ammazza Smaug. Dáin delle Colline Ferrose diventa Re sotto la Montagna» (*SDA Appendice B* p. 1164). La trama dello *Hobbit* in sintesi, tra eventi come la nascita di Aragorn dieci anni prima e la nascita di Théoden sette anni dopo, e questi eventi a loro volta fanno parte di una sequenza che, se si considera anche *Il Silmarillion*, si estende dalla creazione dell'universo all'inizio dell'era dell'Uomo. Questa è l'ampiezza epica della sub-creazione immaginaria di Tolkien; questo è il suo *Legendarium*.

Ma spero di non dover spiegare a questo pubblico che questa risposta è del tutto retrospettiva e si basa sul *Signore degli Anelli* – nello *Hobbit* non esiste una Terza Era del Sole, il concetto non era ancora stato inventato – e che *Lo Hobbit* sembra completamente diverso se visto come un libro a sé stante rispetto a come appare attraverso la lente del *Signore degli Anelli*. La storia dell’Anello da sola lo dimostra. Tolkien era dolorosamente consapevole delle incongruenze tra il «livellatore» – come Tom Shippey chiama la concezione originale dell’Anello (SHIPPEY 2005 p. 121-135) –, uno strumento per permettere al debole e inesperto Bilbo di affrontare, in termini più o meno paritari, elfi ostili, un astuto drago e ragni giganti, ed il terribile male del *Signore degli Anelli*.

Tolkien tentò più volte di risolvere questi problemi. Ebbe un brillante successo nell’appianare la storia originale, in cui Gollum cercava di donare l’Anello a Bilbo, scrivendo una revisione del quinto capitolo in cui Gollum non ne ha la minima intenzione ed è mosso da motivazioni piuttosto ostili; poi, in un sublime lampo di genio autoriale, Tolkien spiega la storia originale come una bugia raccontata da Bilbo per nascondere il proprio senso di colpa. Ciò che rende questa soluzione così geniale è che la storia originale non ha davvero senso. Sembra una bugia e, guarda un po’, lo è.

Tolkien ebbe meno successo con il tentativo del 1960 di riscrivere *Lo Hobbit* nello stile del *Signore degli Anelli*, conservato come Quinta Fase in *The History of The Hobbit* di John Rateliff. Questo esperimento piuttosto deludente priva i capitoli originali, quando non li lascia intatti, del loro senso di divertimento, faticando nella



Mirkwood, Art by Alan Lee

propria incongruenza. Né posso dire molto di quelle parti de “La Cerca di Erebor” che tentano di spiegare, nei termini del *Signore degli Anelli*, il motivo per il quale Gandalf ha invitato Bilbo a unirsi a Thorin e alla Compagnia. Il problema è che la trama dello *Hobbit* ha un elemento fiabesco e fantastico che non funziona bene nei termini del *Signore degli Anelli*. Dopo che Thorin solleva obiezioni perfettamente ragionevoli all’idea di portare con sé uno scassinatore hobbit nella sua impresa, Gandalf dice: «“Stammi ad ascoltare, Thorin Scudodiquercia” gli dissi. “Se questo Hobbit viene con te, ce la farai. Altrimenti, sarà un buco nell’acqua. Ho un presentimento preciso, e voglio metterti in guardia”» (RI p. 431). Questo, per me, è un autore che dice ai suoi personaggi:

“Farete quello che vi dico, che vi piaccia o no”. È un fenomeno raro in Tolkien, ma in questo caso si verifica.⁵

Il problema di fondo di tutti questi tentativi di conciliare *Lo Hobbit* con *Il Signore degli Anelli* è che, a un certo livello, i due testi sono inconciliabili. *Lo Hobbit* è un libro a sé stante e pretende di essere letto secondo i propri termini. È difficile farlo, una volta che si conosce il seguito. Dopo una tale conoscenza, quale perdono? Ma dovremmo provarci. Se desideriamo davvero comprendere *Lo Hobbit* dobbiamo assumerlo in questi termini.

Quando è stato pubblicato lo studio di John Rateliff sulle bozze dello *Hobbit*, speravo che potesse aiutarmi a chiarire il mio dubbio; invece ha reso il dilemma ancora più impenetrabile. Ci sono vari punti nelle bozze in cui la Guerra dei Gioielli sembra svolgersi in un passato remoto e altri in cui sembra molto recente. Si direbbe, inoltre, che Tolkien non abbia abbandonato una di queste prospettive in favore dell'altra nel corso della stesura ma che abbia saltato tra l'una e l'altra in modo imprevedibile.

La questione è diventata davvero cruciale per me quando ho letto il saggio del libro sulla questione se il Re degli Elfi sia o meno Thingol (RATELIFF 2011 p. 409-16). Ci sono validi argomenti a sostegno di questa tesi, soprattutto il riferimento al suo passato di ostilità nei confronti dei Nani, ma qui sorge un serio problema, ovvero che è parte integrante di quella storia che Thingol alla fine venga ucciso. Rateliff si impegna in non poche acrobazie mentali per esaminare le possibilità che *Lo Hobbit* sia in realtà ambientato nel bel mezzo della Guerra dei Gioielli, oppure che il Re degli Elfi sia Thingol reincarnato e tornato da Mandos, o che sia un personaggio completamente diverso che per caso ha la medesima storia di Thingol o addirittura – come affermato in *The Nature of Middle-earth*, non disponibile all'epoca a Rateliff – che sia uno che cerca consapevolmente di emulare Thingol (*NME* p. 359 n.), anche se, considerando l'esito di quella storia, ci si potrebbe chiedere cosa valga la pena emulare. Ma ho scoperto, considerando le bozze dello *Hobbit*, di non credere a nessuna di queste spiegazioni.

Nel suo libro, Rateliff avverte costantemente che non bisogna guardare alla composizione dello *Hobbit* attraverso la lente retrospettiva della sub-creazione così come è elaborata nel *Signore degli Anelli* ma credo che sia proprio quel che accade qui. Per non cadere in questa trappola, è necessario non soffermarsi sull'esistenza di un individuo distinto chiamato (nel *Signore degli Anelli*) Thranduil. Se proviamo a comprendere il Re degli Elfi per mezzo delle regole della sub-creazione, stiamo guardando allo *Hobbit* attraverso una prospettiva ristretta sul *Legendarium*, inteso come una storia (fittizia) documentata, con una cronologia chiara e limiti ben definiti sulla sua copertura, e non credo che Tolkien abbia affrontato la scrittura dello *Hobbit* in questo modo.

La chiave per comprendere tutto ciò risiede nella divertente abitudine di Tolkien, per tutti gli anni Venti e Trenta, di inserire allusioni o richiami tematici al *Legendarium* del *Silmarillion* nelle storie che raccontava ai suoi figli, allora piccoli. Queste allusioni erano esclusivamente finalizzate al divertimento di Tolkien, poiché nessuno dei suoi figli aveva ancora letto nulla del *Legendarium*. *Lo Hobbit* è una di queste storie allusive ma non l'unica. Ci sono chiari richiami alle guerre del *Silmarillion* negli attacchi dei goblin delle

⁵ La differenza di tono rispetto a espressioni come «Se dico che è uno Scassinatore, è uno Scassinatore, o lo sarà al momento opportuno» (*LH* p. 21) è palese.

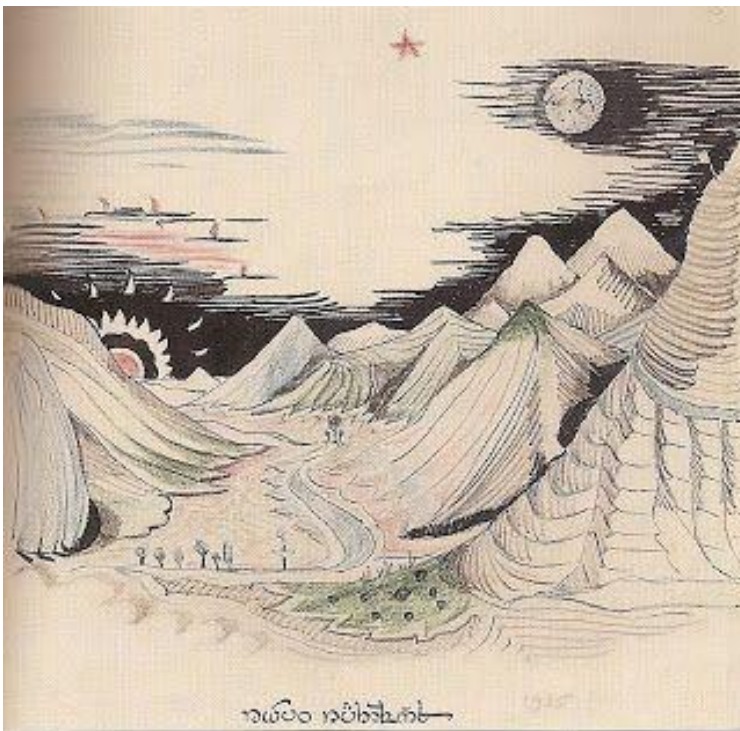
Lettere da Babbo Natale, per esempio; e c'è il momento davvero sorprendente di *Roverandom* in cui la balena Uin porta Rover a vedere Eldamar:

Ci vorrebbe almeno lo spazio di tutta un'altra storia per raccontarvi delle loro avventure nelle Acque Inesplorate, delle loro fuggevoli occhiate a terre ignote alla geografia prima che superassero i Mari Fantastici e raggiungessero la grande Baia del Paese delle Fate (come lo chiamiamo noi), al di là delle Isole Magiche; e che vedessero lontano, nell'occidente più remoto, le Montagne della Casa degli Elfi e la luce del Regno delle Fate sulle onde.

Roverandom credette di aver intravisto la Città degli Elfi su una verde collina ai piedi delle montagne, un bianco scintillio molto lontano; ma Uin si tuffò di nuovo così all'improvviso che non ne fu molto sicuro. Se non si sbagliava, era una delle rarissime creature, a due o a quattro gambe, che potevano andare in giro sulle nostre terre dicendo di aver dato uno sguardo a quell'altra terra, per quanto lontana essa sia.

«Le prenderei, se questo si scoprisse!» disse Uin. «Nessuno di coloro che provengono dalle Terre di Fuori dovrebbe mai venire qui; e infatti ci vengono in pochissimi. Acqua in bocca!» (*Rover* p. 130)

Sembrano esserci due punti di vista possibili su questo episodio. Il primo è accettarlo, quindi accogliere il cane-luna, il Mago del Pacifico e dell'Atlantico e tutti gli altri elementi di *Roverandom* nella mitologia del *Silmarillion* e cercare di spiegarne la



Lunar Landscape, by J.R.R. Tolkien

presenza affermando che *Roverandom* è ambientato prima della caduta di Númenor (cosa improbabile) o che Uin ha la capacità di nuotare lungo la Strada Diritta. L'altro punto di vista è negare che *Roverandom* sia canonico e liquidare l'episodio come uno scherzo.

Credo che nessuna delle due risposte – che *Roverandom* fa parte del *Legendarium* o che non ne fa parte – sia del tutto soddisfacente. Mi sembra indubbio che, almeno a un certo livello, questo episodio sia uno scherzo privato di Tolkien, più per il suo divertimento personale che per quello dei suoi figli. Non dovremmo trascurare il ruolo dell'umorismo nella sub-creazione. Ho già notato

che non ha senso parlare dell'anno 2941 nel contesto del solo *Hobbit*; il testo, però, fornisce un giorno della settimana e una data precisa, il primo con la menzione di Bilbo che dimentica di segnare sull'agenda «*Gandalf tè mercoledì*» e la seconda con Gandalf che ricorda a Thorin che «*Thrain se ne andò il ventuno di aprile, facevano cent'anni giovedì scorso, e da allora non l'hai più rivisto*» (*LH* pp. 8, 26). Si noti che entrambi sono dati *comici*: il primo trae il proprio umorismo dal contrasto tra lo hobbit borghese e l'epica avventura norrena in cui viene trascinato e l'altro, «facevano cent'anni giovedì

scorso», dall'assurdità della specificità. Douglas A. Anderson, nello *Hobbit Annotato*, osserva che questa è una delle sole tre date esatte fornite nell'intero testo (*LHA* p. 70 n. 49), e apprendiamo da *The History of the Hobbit* di Rateliff che la data fu vittima dell'aggiustamento della cronologia da parte di Tolkien durante la stesura (RATELIFF 2011 p. 84 ss.), una rielaborazione che in questo caso si protrasse fino al testo finale, poiché la data era «il 3 marzo» fino alla revisione del 1951 (*LHA* p. 70 n. 49).

Perciò, i dettagli del giorno e della data forniscono in realtà una sorta di pseudo-specificità e, quando guardiamo ciò che *Lo Hobbit* dice sul quadro generale, l'ambiguità dello *status* del libro risulta rafforzata. Le prime parole della storia vera e propria dello *Hobbit* – ovvero *dopo* i cinque lunghi capoversi di spiegazione espositiva sugli Hobbit in generale e su Bilbo in particolare, che nessun autore si permetterebbe oggi – sono: «Per qualche curioso caso, un mattino di tanto tempo fa nella quiete del mondo, quando c'era meno rumore e più verde, e gli hobbit erano ancora numerosi e prosperi» (*LH* p. 5). *Tanto tempo fa nella quiete del mondo*. In altre parole, *C'era una volta*. È un'epoca magica e senza tempo.

Quindi, per quanto riguarda la questione se *Lo Hobbit*, o *Roverandom*, se è per quello, facciano parte del *Legendarium*, credo che il problema stia nel fatto che ci poniamo la domanda sbagliata e creiamo una dicotomia errata. Possiamo tracciare una linea temporale, dire che a un'estremità ci sono i Giorni Antichi e all'altra quella che in seguito verrà chiamata la Terza Era, e che *Lo Hobbit* deve trovarsi verso un'estremità o l'altra; con la composizione del *Signore degli Anelli* si è ovviamente stabilizzato sulla seconda estremità, ma durante la sua stesura lo vediamo oscillare avanti e indietro. Questa peculiare posizione mi fa dubitare che, all'epoca, Tolkien stesse ragionando in questi termini. Ritengo che la soluzione al nostro enigma risieda nel ruotare la linea temporale di 90 gradi e osservarla da un'altra angolazione. Noi pensiamo alla sub-creazione di Tolkien come a una storia ricca di luoghi e date precise che ricaviamo dalle Appendici e dai *Racconti Incompiuti*; eppure, il *Legendarium* si è evoluto in questo stato solo gradualmente, iniziando con gli Annali di Valinor e del Beleriand nei primi anni Trenta ma fiorendo pienamente solo con la composizione del *Signore degli Anelli*. Era iniziato come una mitologia, una sequenza di racconti senza tempo da narrare, molto meno specifici in termini di tempi e luoghi, e conservava gran parte di quel carattere quando *Lo Hobbit* vi rimbalzò sopra mutando direzione. La mancanza nello *Hobbit* di toponimi specifici, in contrasto con la profusione nel *Signore degli Anelli*, è stata notata da Shippey (SHIPPEY 2005 pp. 147, 153) e da altri studiosi, e questo è significativo per quanto attiene alla questione della collocazione dello *Hobbit*.

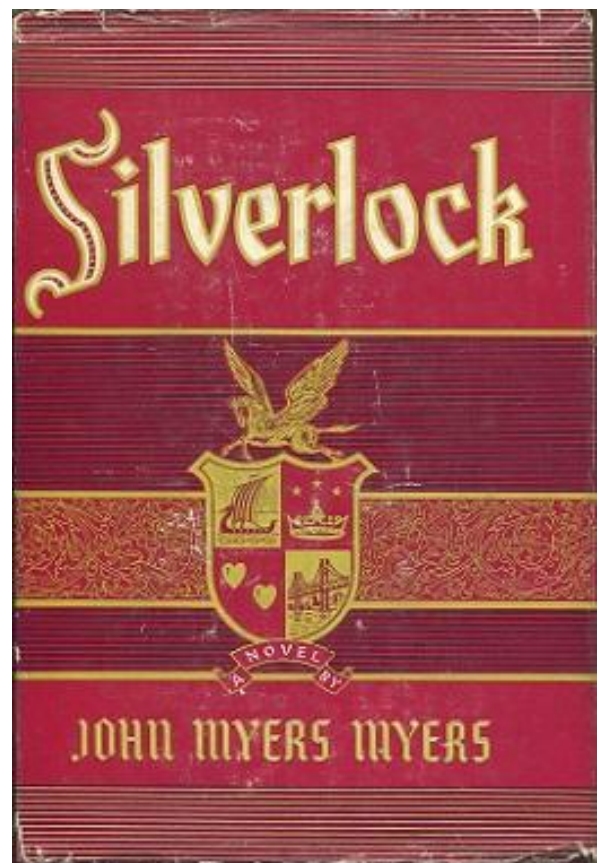
La forte impressione che ricavo dalle bozze dello *Hobbit* – e persino dal libro definitivo, senza l'ombra del *Signore degli Anelli* a oscurarlo – è che Tolkien avesse originariamente immaginato la sua storia come quella di uno hobbit nella terra delle fiabe. Bilbo lascia la sua comoda e circoscritta esistenza da piccolo borghese di campagna e viaggia verso una sorta di isola che non c'è, il Regno delle Fate. *Entra nel libro*. Se prendiamo in mano una copia stampata di una storia, possiamo aprire una pagina qualsiasi e trovarci lì, in quel luogo e in quel tempo, con gli eventi di quella parte della storia che si susseguono. Man mano che Bilbo procede nel suo viaggio entra gradualmente nella regione senza tempo dei Grandi Racconti e la cronologia non ha più

senso. A un certo punto può incontrare Thingol nel Doriath, in un altro momento può trovarsi molto tempo dopo la caduta di Gondolin, le cui spade diventano reliquie. Ma il Re degli Elfi che incontriamo non è poi così simile a Thingol. Assomiglia semmai a... Tinwelint. In altre parole, il mondo in cui Bilbo si imbatte è il mondo del *Silmarillion* delle origini, non dei testi successivi.

Anche Fabbro di Wootton Major entra nel Regno delle Fate; la differenza è che non ha nessun Gandalf né alcuna conoscenza personale della storia e delle tradizioni delle Fate a spiegargli cosa stia accadendo. E si può considerare *Roverandom*, con le sue visite alla Luna e sotto il Mare, allo stesso modo, con una certa esposizione come nello *Hobbit*, tranne per il fatto che – a parte il riferimento alle Terre Immortali – le sue favole non provengono dal *Legendarium* mentre la maggior parte di quelle di Bilbo sì. Persino quei personaggi dello *Hobbit* che non compaiono nel *Silmarillion* sono abitanti del mondo delle favole e alcuni di essi (i troll, i warg, Smaug) sono tipi di quelli che vi dimorano. E il resto? Che dire di Gollum? «Non so da dove fosse venuto, e nemmeno chi o cosa fosse» (*LH* p. 73). È un mostro delle fiabe, la cui origine è sconosciuta. «Molto più giù degli scavi più profondi dei Nani, creature senza nome rodono il mondo», dice Gandalf (*SDA* III, 5 p. 533), e Gollum è una di queste. Quel senso dell'ignoto e dell'inconoscibile ai margini della storia è fondamentale per il funzionamento della storia stessa ma lo è anche la sensazione che quelle creature appartengano a quel luogo, qualunque cosa siano. Solo in seguito sono state definite, è stato dato un nome al Gollum senza nome, quale parte del processo di rifinitura della storia e di chiusura di ogni questione che alla fine ha rappresentato il cambiamento principale nel modo in cui Tolkien ha trattato la sua sub-creazione, come ho detto in precedenza.

Non sono sicuro che la mia concezione di questo viaggio sfuggente sia chiara. Ho provato a pensare: esistono storie di altri autori che trattino la letteratura esistente nello stesso modo in cui credo che Tolkien trattasse il *Silmarillion* quando scrisse *Lo Hobbit*? Ne ho trovate tre, tutte successive a *Lo Hobbit*; perciò, non avrebbero potuto influenzare Tolkien e, poiché egli abbandonò questa concezione, è improbabile che ne siano state influenzate. Quella che più si avvicina a ciò che credo Tolkien cercasse di realizzare è *Silverlock* di John Myers (1949): in effetti, si potrebbe dire che, in un certo senso, Bilbo è Silverlock.

Silverlock è la storia di un uomo borghese e privo di immaginazione che acquisisce questo nome su un'isola chiamata Commonwealth nella quale incontra molti personaggi pittoreschi tratti dalla narrativa classica o dalle leggende; nel corso di questi incontri, egli diventa più aperto e comprensivo nei confronti della vita dell'immaginazione. *Lo Hobbit*



è riconosciuto, tra le altre cose, come un romanzo di formazione e Bilbo attraversa un'evoluzione simile. L'aspetto scherzoso di *Silverlock* è che non riconosce mai le persone che incontra per quello che sono, mentre Bilbo sa cosa sta vivendo e, quando non lo sa già, qualcuno – di solito Gandalf – glielo spiega. Ma la somiglianza, credo, è notevole. In *Silverlock* non c'è alcuna giustificazione; i personaggi sono semplicemente lì. E allo stesso modo, penso che sia un errore cercare – almeno nella stesura originale di Tolkien – una giustificazione su quando e come la storia di Bilbo si svolge e su come si sviluppa rispetto al *Legendarium*.

La seconda storia di questo tipo è *Are All the Giants Dead?* di Mary Norton (1975), in cui un ragazzo intraprende una missione morale per liberare una principessa da un incantesimo malvagio, in una terra i cui abitanti sono personaggi delle fiabe classiche. La grande differenza rispetto allo *Hobbit* e a *Silverlock* è che la storia di Norton è ambientata in un'epoca tarda. I suoi eroi delle fiabe sono tutti anziani in pensione, ben al di là dei loro anni migliori, pronti per un'ultima avventura. L'ambientazione di *Silverlock* è più puramente atemporale. Nello *Hobbit*, i famosi eventi cui si fa riferimento sono ambientati nel passato ma non c'è enfasi sul loro anacronismo in opposizione alla loro storicità, perlopiù perché gli Elfi (e forse anche i goblin) non invecchiano. Non sento l'interesse dello *Hobbit* per l'era del *Silmarillion* come una forma di nostalgia, il che è curioso perché *Il Signore degli Anelli* e altre manifestazioni delle leggende originali come *Il Libro dei Racconti Perduti* sono permeate di nostalgia o, più precisamente, di una forma di nobile rimpianto per il trascorrere dei tempi passati.

Il mio terzo esempio – che potrebbe essere più appropriato perché le fiabe si svolgono proprio nel presente – è il musical *Into the Woods* (1986) di Stephen Sondheim e James Lapine. Quest'opera mescola numerose fiabe in un intreccio narrativo, tanto che l'incongruenza della giustapposizione diventa il punto focale. Tuttavia, come esempio di ciò che sto descrivendo, manca un elemento essenziale presente in tutti gli altri: un protagonista che proviene dall'esterno del mondo delle fiabe.⁶

Non ho prove concrete che Tolkien pensasse in questo modo, ma credo che questo risolva in un sol colpo i problemi dell'ambientazione temporale della storia (l'ambientazione geografica è una questione più nebulosa), e soprattutto credo che sia in linea con il modo in cui Tolkien ha concepito la sua storia. Il libro di Verlyn Flieger, *Interrupted Music*, è essenzialmente una lunga meditazione sull'autoconsapevolezza di Tolkien in quanto narratore, e tutti conosciamo i momenti di autoconsapevolezza narrativa all'interno della storia, dai narratori di cornice nel *Libro dei Racconti Perduti*, alla conversazione tra Sam e Frodo nell'Ithilien sul trovarsi in una continuazione del *Silmarillion* (*SDA* IV, 8 p. 756 ss.), e nell'*Ainulindalë*, dove l'evoluzione di Arda viene mostrata come una visione agli Ainur prima ancora di verificarsi (*IS* p. 53 ss.). Tolkien è reticente su questi aspetti; non rompe mai la quarta parete; ma lo studioso di *Sulle fiabe* non è mai ignaro del tipo di storia che sta scrivendo.

Credo che Tolkien avesse in mente di prendere un personaggio con cui i bambini potessero identificarsi, un non-eroe a misura di bambino come Bilbo o come un cane

⁶ Ci sono state delle produzioni di *Into the Woods* in cui il Narratore è stato trasformato in una figura di questo tipo. È interessante che si sia avvertita la necessità di farlo.

giocattolo che prende vita, e lasciarlo esplorare, in parte seriamente e in parte scherzosamente, il paesaggio della sua stessa immaginazione come fonte di storie interessanti, come uno scherzo che solo l'autore avrebbe capito e come una figura infantile che potesse rimanere a bocca aperta di fronte alle leggende che gli si presentavano davanti, come Pippin e Merry nel *Signore degli Anelli* di fronte a Minas Tirith o ai Púkel.

Fu la pubblicazione dello *Hobbit* (certamente inaspettata all'epoca in cui lo stava scrivendo) a capovolgere completamente questo piano. Improvvisamente, questa appendice semi-fantastica del *Silmarillion* era emersa dalle profondità e si era arenata nella terraferma delle parole pubblicate: per usare una metafora, ora era la coda ad agitare il cane.⁷ Quando Stanley Unwin chiese un seguito dello *Hobbit*, potrebbe aver scambiato Tolkien per Hugh Lofting o L. Frank Baum, autori capaci di sfornare innumerevoli *sequel* su commissione; per Tolkien, però, la questione urgente era come armonizzare la nuova idea dello *Hobbit* come un concetto solido e un punto centrale invece che come un'appendice semi-fantastica della materia principale, del *Legendarium* così come lo aveva sviluppato. Quale fu la sua reazione istintiva al ricevimento di questa richiesta? «Completare e [...] riordinare la mitologia e le leggende dei Giorni Antichi che stavano prendendo forma già da qualche anno» (*SDA* p. 9). Tolkien non pensava di poter procedere ulteriormente in quella direzione finché non avesse chiarito *questo punto*. E quando si mise a lavorare seriamente a un seguito, uno dei suoi obiettivi era quello di chiarire e codificare il periodo storico – molto lontano nel tempo dal *Silmarillion* – in cui *Lo Hobbit* avrebbe dovuto svolgersi. Ciò comportò che *Lo Hobbit* venisse reinventato e riformulato completamente, come sarebbe avvenuto anche nella Quinta Fase del 1960, solo senza alcun ritocco del testo (tranne che per il capitolo cinque e alcuni punti minori). È a questo punto che un concetto completo di una Storia di Arda con Tre Ere emerse nel crogiolo della scrittura del *Signore degli Anelli* dalla graduale fusione di tre mitologie con ispirazioni originariamente separate: i Giorni Antichi nati da un seme di Eärendil che sfrecciava sul bordo dell'oceano, la Seconda Era númenóreana nata analogamente dal sogno di Atlantide di Tolkien, e la Terza Era germogliata da uno hobbit che viveva in una buca nel terreno.

3. CURSED FATE THAT GAVE THEE TO THE MOORE

Per il mio terzo argomento vorrei rivolgermi – lo so, piuttosto bruscamente – a C.S. Lewis e al più grande mistero della sua biografia, perché credo di averne trovato una spiegazione che nessun altro ha proposto. Questo mistero è la sua devozione alla signora Moore. Da quando Jack Lewis lasciò l'alloggio da studente universitario, visse in una “casa condivisa” con la signora Moore e con la figlia Maureen, finché quest'ultima non raggiunse l'età adulta; tale situazione rimase invariata per oltre trent'anni, fino al ricovero e alla morte della signora Moore nel 1950-51. Questo fatto lasciò perplessi tutti gli amici

⁷ Si noti la successiva lamentela di Tolkien nel dover adattare *Il Silmarillion* al *Signore degli Anelli* (ad esempio, *Lettere*, n. 247).

di Lewis e persino la persona a lui più vicina, suo fratello Warren, che si unì a quella casa condivisa dopo il suo ritiro dall'esercito nel 1932. Warren scrisse:

La cosa che più sconcertava me e gli amici di Jack era l'estrema inadeguatezza della signora Moore come compagna per lui. Era una donna dalla mente molto ristretta, e per temperamento decisamente autoritaria e possessiva. Ridusse al minimo le sue visite al padre, interferiva costantemente nel suo lavoro e gli imponeva un pesante fardello di piccole faccende domestiche. In vent'anni non l'ho mai vista con un libro in mano; le sue conversazioni riguardavano principalmente se stessa e, per il resto, erano un esempio di dogmatismo mal informato: la sua mentalità era di un tipo che lui trovava a malapena tollerabile altrove. [...] Ciononostante, continuò in questa servitù restrittiva e fonte di distrazione per molti dei suoi anni più fruttuosi. (LEWIS W.H. 1966 p. 12 ss.)

Non tutti concordano con la severità di questo ritratto – Owen Barfield, ad esempio, disse di apprezzarla – e il punto di vista di Warren potrebbe essere influenzato dal fatto che egli conobbe la signora Moore solo in tarda età, essendo entrato in famiglia solo quando lei aveva 60 anni. Ciononostante, nelle sue lettere, Jack alludeva ai fardelli che lei gli imponeva e fece alcune osservazioni piuttosto caustiche sulla madre del paziente nelle *Lettere di Berlicche* che alcuni hanno identificato con la signora Moore (CARPENTER 2011 p. 236 ss.), e in una lettera scritta pochi mesi dopo la morte di lei riferì di essere «(come il pellegrino di Bunyan) in viaggio attraverso una pianura chiamata Pace!»



Maureen Moore, Jack Lewis e Janie Moore nel 1927

(LEWIS C.S. 2000-2007 pp. 3, 123). Ciononostante, finché lei fu in vita, la devozione di Lewis nei suoi confronti fu indiscutibile. Quando Warren stava considerando di unirsi alla famiglia, Jack gli scrisse una lettera estremamente dettagliata assicurandogli che nulla avrebbe ostacolato la ripresa della loro stretta amicizia infantile ma lo avvertì

anche che niente avrebbe potuto interferire con il suo impegno nei confronti della signora Moore e di Maureen (*Ibid.* 1 pp. 865-872). Non spiegò mai il motivo di questa dedizione e si rifiutava di discutere la questione quando qualcuno la sollevava. Una volta, quando Jack non era presente, gli Inklings stavano discutendo di questo mistero e Hugo Dyson, che non era mai a corto di una citazione shakespeariana per ogni occasione, disse: «O cursed fate that gave thee to the Moor(e)» (*Otello* III, 3).⁸ Tutti risero, ma quando Jack sentì questa battuta si arrabbiò molto (WILSON A.N. 1990 p. 233).

Jack aveva conosciuto Janie Moore nel 1917, quando divenne compagno di stanza del figlio di quest'ultima, Paddy, nel Corpo di Addestramento Ufficiali a Oxford, e lei e Maureen si trasferirono nelle vicinanze (il padre di Paddy era assente da tempo, sebbene

⁸ In italiano «Destino maledetto, che ti ha dato al Moro!». Dyson gioca con la somiglianza tra “Moor”, “il Moro”, ossia Otello, e “Moore”, il cognome della signora (*N.d.T.*).

i Moore non avessero mai divorziato). Poiché il padre di Jack era distante sia emotivamente sia geograficamente, Jack si sentiva attratto dai Moore e tendeva a preferire la loro compagnia. In seguito, Maureen ricordò che Jack e Paddy si erano promessi che, se uno dei due fosse morto in guerra, l'altro si sarebbe preso cura del genitore rimasto (*Ibid.* p. 56). Paddy morì e la promessa viene spesso citata come una delle ragioni delle cure di Jack, sebbene sembri insufficiente a spiegare la convivenza forzata per tutta la vita e l'intensità della sottomissione di Jack alle richieste della signora Moore. Né Jack la citò mai personalmente.⁹

Negli anni successivi, Jack spesso descrisse o presentò la signora Moore come sua madre, senza spiegare che si trattava di un rapporto di adozione informale, cosa che causava occasionalmente confusione (la vera madre di Jack era morta quando lui aveva nove anni). Eppure, a dispetto della connotazione familiare del loro legame, molti studiosi di Lewis hanno ipotizzato, o addirittura posto in risalto, che agli inizi della loro conoscenza – quando si incontrarono, lui aveva 18 anni e lei 45 – ebbero una relazione sessuale. Non ci sono prove di ciò ma sembra essere un'ipotesi ora generalmente accettata (HOOPER 2021). Questo avvenne ovviamente molto prima della conversione di Jack al cristianesimo; all'epoca, si considerava ateo.

Ed è partendo dal presupposto che ci fosse una relazione sessuale che ho trovato una risposta al mistero, sia al motivo per cui Jack si sentì per tutta la vita in debito con la signora Moore, sia al motivo per cui si rifiutò di parlarne. Sono stupito che nessun altro sembri averlo scoperto, ma a quanto pare è così. Se mi sbaglio, fatemelo sapere. Sto presentando la mia idea al pubblico per la prima volta in questo momento.

Si trova nelle *Lettere di Berlicche* (n. 18). Berlicche sta tenendo una lezione a Malacoda sul sesso umano. Non si tratta di propaganda infernale; le parole di Berlicche sono presentate come fatti metafisicamente oggettivi della questione. Egli, infatti, chiarisce un'affermazione della Prima Lettera ai Corinzi che si sofferma sulle parole di Gesù nel Vangelo di Marco, secondo cui un uomo e sua moglie diventeranno una sola carne. Ai Corinzi, Paolo dice che ciò vale per qualsiasi unione sessuale, anche con una prostituta. E Berlicche lo interpreta in questo modo: «La verità è che, ogni volta che un uomo va con una donna, piaccia loro o non piaccia, sorge fra di loro una relazione trascendentale che deve essere eternamente goduta o eternamente sopportata» (LEWIS C.S. 2022 p. 78).

Se Lewis ebbe davvero una relazione sessuale, per quanto breve, con la signora Moore, non c'è dubbio che, almeno dopo la sua conversione al cristianesimo – e ricordiamo che si stava avvicinando alla fede già da alcuni anni –, egli provasse un senso di legame eterno, una relazione trascendentale tra sé e la signora Moore. Quella che forse era iniziata come una convivenza romantica e si era evoluta in una convivenza pratica si concluse forse, nella mente di Lewis, come un obbligo metafisico. E non c'è da stupirsi che, da cristiano, egli si vergognasse profondamente dei peccati del suo passato da non credente e delle conseguenze metafisiche di cui tutto ciò era una causa necessaria, né che non volesse parlarne con nessuno, nemmeno con suo fratello. Mascherare la signora Moore da madre, soprattutto dopo che di fatto era diventata per lui una figura materna,

⁹ Non è chiaro se la promessa fosse vera, ma risulta che la signora Moore abbia scritto, dopo la morte di Paddy: «Il mio povero figlio ha chiesto a [Jack] di prendersi cura di me se non fosse tornato» (citato in SAYER 1988 p. 75).

era la scelta più logica. Questo forse spiega anche perché Lewis non si sia mai sposato prima della morte della signora Moore e perché, nonostante fosse uno scapolo cinquantasettenne, fosse disposto a farlo. In senso trascendentale si era già sposato a 18 anni, quindi non era poi un vecchio scapolo così burbero.

4. MA AVRÀ MAI LETTO IL LIBRO?

Per il prossimo argomento, vorrei passare a un mistero più banale nella critica tolkieniana, ovvero la questione di Edmund Wilson.¹⁰ Questo critico letterario rinomato e stimato rivolse la propria attenzione al *Signore degli Anelli* nel 1956 e scrisse una recensione sprezzante sarcasticamente intitolata “Oo, Those Awful Orcs!”. Ciò che colpisce della recensione di Wilson è l’incapacità di vedere il libro davanti ai propri occhi. È piena di alcune delle osservazioni meno perspicaci mai fatte sul *Signore degli Anelli*.

Scrive costantemente Gandalf con il “ph” invece che con la “f”. Propone osservazioni sconcertanti come questa: «L’eroe non ha tentazioni serie; non è attratto da incantesimi insidiosi, né turbato da problemi seri [...]. Come personalità [i personaggi] non si impongono. Alla fine di questo lungo romanzo, non avevo ancora idea di chi fosse il mago Gandolph [...]. Questi personaggi che non sono personaggi sono coinvolti in avventure interminabili, la cui povertà di inventiva è, a mio avviso, quasi patetica» (WILSON E. 1965a p. 329). E così via. La cosa più sorprendente è che Wilson sembra essersi perso il momento in cui Frodo soccombe al richiamo dell’Anello sul Monte Fato, perché dice di essersi aspettato qualcosa del genere ma che ciò non accade mai (*Ibid.* p. 330).



Edmund Wilson

C’è da stupirsi, quindi, che alcuni si siano chiesti se Wilson abbia mai letto davvero *Il Signore degli Anelli* o se si sia limitato a sfogliarlo frettolosamente? Lo stesso Tolkien potrebbe averne dubitato. Infatti, diversi anni dopo, nella prefazione alla seconda edizione, scrive: «Alcuni di coloro che hanno letto il libro o che in ogni caso l’hanno recensito, l’hanno trovato noioso, assurdo o spregevole» (*SDA* p. 10).

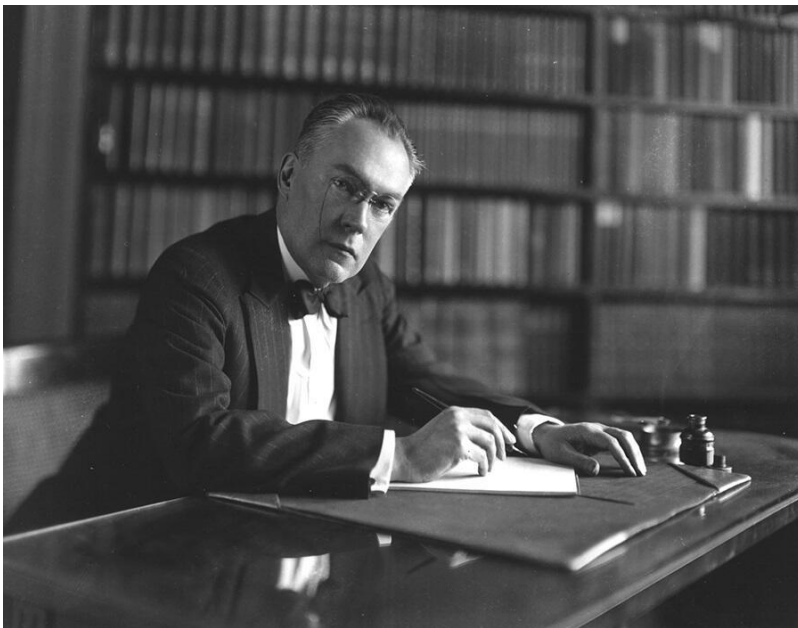
Nella sua recensione, però, Wilson afferma di aver «appena letto l’intera serie ad alta voce alla figlia di sette anni, che ha letto *Lo Hobbit* innumerevoli volte, ricominciandolo

¹⁰ Alcune parti di questa sezione sono tratte dal mio post sul blog “Inside Edmund Wilson” (BRATMAN 2018).

non appena lo finiva, e il cui interesse è stato mantenuto dai suoi successori più prolissi» (WILSON E. 1965a p. 327). Ciò non è inteso come un complimento; la spiegazione di Wilson per gli ammiratori adulti è che «certe persone [...] hanno un appetito perenne per la spazzatura giovanile» (*Ibid.* p. 331 ss.). In un momento davvero basso, non nella recensione ma nel suo diario privato pubblicato in seguito, Wilson spiega la presenza di W.H. Auden tra gli ammiratori di Tolkien affermando che gli omosessuali «non sembrano essere completamente maturati» (WILSON E. 1993 p. 642). Lasciamo perdere, d'accordo?

Il Signore degli Anelli non è l'unico libro ad essersi guadagnato il disprezzo di Wilson e della sua incapacità di comprendere. Egli non apprezzava H.P. Lovecraft più di quanto apprezzasse Tolkien (WILSON E. 1950a pp. 286-90) e uno dei suoi articoli più famosi è una denuncia radicale della narrativa poliziesca intitolata "Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?". Alcune delle accuse specifiche dell'articolo – Dorothy L. Sayers «non scrive molto bene», Margery Allingham «è completamente illeggibile [...] rigida e morta» (WILSON E. 1950b pp. 259-260) – suonano molto simili a «Il dottor Tolkien ha poca abilità narrativa e nessun istinto per la forma letteraria» (WILSON E. 1965a p. 329).

Questo mi fa pensare che Wilson soffra di un'allergia: un'allergia così intensa da impedirgli di assimilare, di ricordare i dettagli del libro appena letto ad alta voce



James Branch Cabell

abbastanza a lungo da poterne scrivere una recensione. A lui non importa chi abbia ucciso Roger Ackroyd o come Frodo abbia sconfitto Sauron e si considera superiore a chi invece se ne interessa. E questo spiega la sua incapacità di ricostruire i fatti con precisione o di cogliere gli aspetti più evidenti del libro.

Ma a cosa è esattamente allergico? In parte, certamente, alla prosa chiara e diretta. Ma nel caso di Tolkien, credo, anche all'elemento fantastico. È all'uso che ne fa Tolkien che Wilson riserva la sua critica più aspra:

«Un'impotenza dell'immaginazione mi sembra impoverire l'intera storia. Le guerre non sono mai dinamiche; le prove non trasmettono alcun senso di tensione; le belle dame non farebbero battere il cuore a nessuno; gli orrori non farebbero male a una mosca» (*Ibid.* p. 331).

Che Wilson non apprezzi il *fantasy* è celato nel capoverso finale del suo saggio, che inizia con: «Quanto a me, se proprio dobbiamo leggere di regni immaginari, datemi il Poictesme di James Branch Cabell». Seguono un paio di frasi di elogio per la profondità e la perspicacia di Cabell (*Ibid.* p. 332). Vedete? sembra dire: *mi piace il fantasy*, quando è ben fatto.

Ma la verità non è questa, come rivela una lunga analisi dell'opera di Cabell pubblicata da Wilson su «The New Yorker» una settimana dopo la sua recensione di Tolkien su «The Nation». Inizia raccontando la sua esperienza personale con Cabell. Aveva provato a leggere i suoi romanzi fantastici più importanti, come *Jurgen*, quando erano usciti negli anni Venti ma li aveva trovati assolutamente «non di mio gusto». Non specifica il perché, se non parlando di una «scrittura ampollosa»; la sua sembra un'allergia alla loro stessa natura (WILSON E. 1965b pp. 291-292). Ma vent'anni dopo, Wilson lesse – su consiglio di un amico – uno dei saggi di Cabell e ne fu talmente attratto da dedicarsi ad altri saggi dell'autore, poi ai suoi romanzi realistici e infine ai romanzi fantastici che aveva evitato, e con i quali, «deve ora ammettere», Cabell «ha scritto alcuni dei suoi libri di maggior successo, oltre che i più ambiziosi» (*Ibid.* p. 292).

Capite cosa è successo? Da un'iniziale opposizione al *fantasy* di Cabell, Wilson è arrivato ad ammettere che si tratta di gran parte della sua produzione migliore. E come è successo? Ha trovato un modo per entrare in contatto con Cabell. Trovando un libro che rifuggiva da ciò che non sopportava, Wilson è riuscito a cogliere e apprezzare la qualità della prosa di Cabell, la natura del suo pensiero. E così, con una nuova comprensione e un incontro di menti, è passato passo dopo passo dalla saggistica più personale ai romanzi realistici, fino al *fantasy*, e ora lo capisce. Se solo Tolkien avesse pubblicato qualcosa che Wilson potesse usare come trampolino di lancio per entrare nel suo mondo, forse alla fine avrebbe potuto apprezzare anche *Il Signore degli Anelli*. Non so quale libro avrebbe potuto raggiungere questo scopo. Da una delle frecciate nella recensione – «Malory e Spenser [...] hanno un fascino e una distinzione che Tolkien non ha mai raggiunto» (WILSON E. 1965a p. 332) – forse a Wilson sarebbero piaciuti *La caduta di Artù* o alcune parti dei documenti del *Silmarillion*, se avesse potuto leggerli. Non lo so.

Posso offrire minor comprensione a Michael Moorcock. Moorcock è uno scrittore britannico di *fantasy* e fantascienza, figura di spicco in un gruppo di autori – tra cui M. John Harrison e China Miéville – che sembrano considerare l'esistenza di Tolkien un affronto personale, che si comportano come se Tolkien fosse responsabile di tutte le terribili imitazioni sorte sulla sua scia e che sono disgustati dal fatto che apprezzare le opere di Tolkien equivalga ad approvare le sue implicite opinioni politiche, che essi associano speciosamente a un colonialismo aggressivo, una posizione che Tolkien ripudiava.

Moorcock ha scritto un articolo intitolato “Epic Pooh”,¹¹ che afferma ciò che il titolo lascia intendere: l'opera di Tolkien è infantile, «è Winnie the Pooh che si atteggia a epica» (MOORCOCK 1987 p. 125). È scritto nella «prosa della cameretta dei bambini. È una ninna nanna, ha lo scopo di calmare e consolare. [...] Spesso viene apprezzata non per le sue tensioni, ma per l'assenza di queste. Ti coccola, fa amicizia con te, ti racconta bugie confortanti» (*Ibid.* p. 122). Come per Wilson, ci si chiede quale libro abbia letto Moorcock, perché certo non è *Il Signore degli Anelli*. Avendo a disposizione più spazio di Wilson, Moorcock inserisce delle citazioni, anche se preferisce quelle da Winnie the Pooh piuttosto che da Tolkien, e la sua preferita è tratta dall'apertura in stile *Hobbit* del

¹¹ Originariamente pubblicato come opuscolo nel 1978, viene qui citato nella sua successiva inclusione come capitolo nel suo studio *Wizardry and Wild Romance*.

Signore degli Anelli; quando cita passi successivi del libro e afferma, come Harold Bloom in una missione simile, di averlo «aperto completamente a caso» (*Ibid.* p. 123), egli, ancora una volta come Harold Bloom, lo astrae completamente dal contesto.¹² Ancora più sorprendente è l'affermazione di Moorcock, in un articolo complementare, secondo cui la sua avversione per l'opera risiede principalmente nel fatto che «non vi è quasi traccia di ironia» (*Ibid.* p. 107). Non si è accorto che l'intera trama è costruita sulla più profonda delle ironie, che tutti quegli eserciti in lotta non contano nulla: il destino del mondo è legato a due tizi che si trascinano sconsolati a piedi verso est.¹³

Quindi Moorcock ha effettivamente letto il libro, anziché aprirlo a caso? A differenza di Wilson, non credo. Anni dopo, in un articolo non correlato, Moorcock rivelò di sfuggita che la lettura del *Signore degli Anelli* era stata per lui «una lotta insostenibile» (MOORCOCK 2005 p. 6) e ciò spiega, a mio avviso, le sue incomprensioni dell'opera.¹⁴ Non l'ha mai letto; non sa di cosa sta parlando.

5. IL PROBLEMA DI ÉOWYN

La mia ultima presentazione di oggi è piuttosto radicale, perché proporrò una mia teoria su quel che le altre persone, compresi forse molti di voi, pensano. È un'impresa piuttosto audace ma, poiché finora la mia reazione a questo fenomeno è stata di sconcerto e fastidio e ora penso di averne comprese le ragioni, la considero un passo avanti. Il mio modo naturale di parlare è di un'arroganza smodata ma intendo davvero presentare questa teoria con umiltà e chiedermi: sono sulla strada giusta? Ha senso?

Inizio con una scena cui ho assistito in più di un *Mythcon*. Una nuova leva negli studi tolkieniani, di solito una giovane donna, presenta una relazione su Éowyn. Éowyn è



Eowyn and the Nazgûl, art by the Brothers Hildebrandt

un raro esempio di donna guerriera nel *Signore degli Anelli*. Ma improvvisamente e inspiegabilmente abbandona la propria nobile vocazione per sposare un bel ragazzo di Gondor. La studiosa critica Tolkien per aver perso il coraggio, per aver sottratto questa singolare guerriera al suo legittimo destino.

¹² Per una discussione su Bloom, si veda BRATMAN E DE TARDO 2011 p. 249.

¹³ Per questa formulazione si ringrazia Ursula K. Le Guin (LE GUIN 1992 p. 103).

¹⁴ Precedentemente citato nel mio articolo "The Inklings and Others" (BRATMAN 2014 p. 332 n. 10).

La stanza esplode in una protesta. “Non è quel che Tolkien ha scritto”, la ammoniscono diverse figure più autorevoli. “Éowyn non ha una vera vocazione guerresca”, dicono. “Non è né Xena né la versione di Arwen dei film di Jackson. È stata spinta in battaglia dalla disperazione. Faramir le fa notare che la sua battaglia è finita: è ferita e non può più combattere. E quando la battaglia sarà vinta senza di lei, la disperazione non sarà più necessaria. È libera. Trova la speranza che le è mancata. Questo è ciò che ha veramente desiderato. Avrebbe sposato Aragorn se avesse potuto. Ora trova l’opportunità di essere una guaritrice e la possibilità di un nuovo amore”.

E hanno ragione: questo è ciò che dice effettivamente la narrazione. Quindi, cosa contesta la studiosa? (Non rispondete: è una domanda retorica. Ci tornerò più avanti.)

Permettetemi un altro esempio, questa volta tratto da Lewis: il problema di Susan. Nell’*Ultima battaglia*, il volume conclusivo di *Narnia*, apprendiamo che Susan Pevensie, una dei quattro bambini originali del *Leone, la strega e l’armadio*, «non è più un’amica di Narnia» (LEWIS C.S. 2025 p. 815) e non va con gli altri Amici di Narnia quando Aslan li porta nell’aldilà. È diventata un animale sociale che va alle feste e agli appuntamenti e preferisce dimenticare di essere stata a Narnia. Questo passaggio ha fatto infuriare molti lettori per anni. La posizione più estrema è che Lewis l’abbia condannata all’inferno perché è diventata sessualmente matura. Come per Éowyn, non è questo che dice effettivamente il passaggio. Ecco il testo completo:

“Oh, Susan!” disse Jill. “Ormai pensa soltanto a bei vestiti, trucchi e inviti alle feste. Del resto, è da quando eravamo piccoli che non vedeva l’ora di diventare adulta.”

“Si comporta da adulta, non c’è dubbio” fece Lady Polly. “Ma come vorrei che crescesse realmente. Ha sprecato tutti i suoi anni da ragazzina nel desiderio di avere l’età che ha adesso, e ora sprecherà il resto della sua vita nel tentativo di mantenerla per sempre. Secondo lei dovremmo correre a più non posso verso gli anni più stupidi della nostra vita, quelli pieni di sciocchezze, e farli durare il più a lungo possibile.” (*Ibid.* p. 815)

Susan non è condannata: è ancora viva e ha la possibilità di riscattare se stessa, anche se Polly dubita che ne sarà capace.¹⁵ E non è una questione di sviluppo o di attività sessuale: ha più a che vedere con gli orpelli collegati al *sex appeal* e alle sue manifestazioni sociali.

Ciò che Lewis intende sottolineare qui è un tema che ha spesso trattato nei suoi saggi: in realtà, cercare di sembrare adulti è una reazione infantile. È un’ansia di chi è consapevole di essere ancora bambino.¹⁶

La perdita della meraviglia dell’infanzia nel processo dell’adolescenza è un tema ricorrente nella narrativa. Lo ritrovo in un dipinto di Norman Rockwell del 1954, *Ragazza allo specchio*, che mostra una bambina, si direbbe appena preadolescente, con la sua bambola gettata in una posizione poco dignitosa di lato. Sta provando il rossetto, presumibilmente per la prima volta, e confronta il suo viso allo specchio con quello della

¹⁵ Lewis era più indulgente del suo personaggio. Scrisse a un giovane lettore: «Ma c’è un sacco di tempo perché lei si riprenda, e forse alla fine arriverà nel paese di Aslan, a modo suo» (LEWIS C.S. 2000-2007, 3 p. 826).

¹⁶ I veri adulti sono liberi di apprezzare le cose infantili perché non devono dimostrare quanto siano maturi. «Quando sono diventato uomo», dice Lewis, «ho abbandonato le cose infantili, inclusa la paura dell’infantilismo e il desiderio di essere molto adulto» (LEWIS C.S. 1982 p. 34). Inizialmente, tuttavia, l’adolescenza è dominata dall’abbandono degli aspetti della propria vita precedente ora considerati infantili, e questo include la meraviglia per altri mondi, che questa si collochi o meno all’interno di una storia in cui tali mondi sono reali.

foto *glamour* di una donna che tiene in grembo. Questa, ho pensato, è Susan nel momento in cui perde Narnia (ROCKWELL 1979 p. 155).

E non ho mai letto un concetto espresso meglio che nel romanzo *Doll Bones* di Holly



Girl at Mirror (1954), art by Norman Rockwell

Black, vincitore del Children's Mythopoeic Fantasy Award nel 2014. La storia narra di tre preadolescenti la cui amicizia è nata dall'improvvisazione di storie ambientate nel loro mondo immaginario condiviso. Ma ora la più giovane teme che gli altri due stiano crescendo e non ne abbiano più bisogno. Dice che il ragazzo «diventerà uno di quei tipi che va in giro con i compagni di squadra, esce con le cheerleader e non si ricorda più com'era inventare storie», e la ragazza «sarà troppo impegnata a pensare ai ragazzi e a fare i provini per le recite scolastiche e cose del genere per ricordarselo». Prosegue dicendo: «Odio che voi possiate fare quello che ci si aspetta da voi e io no. Odio che mi lascerete indietro. Odio che tutti lo chiamino crescere

ma sembra *morire*. Mi sembra che ognuno di voi sia posseduto e che tra poco toccherà a me» (BLACK 2023 pp. 199-200).

Non si tratta di sesso ma del carattere intrinseco dell'adolescenza e delle pressioni sociali che gravano su di essa. Perché, allora, così tante persone la pensano diversamente?

Credo che possiamo avvicinarci a una risposta a questa domanda prendendo in esame un momento altrettanto controverso in un testo completamente diverso: la morte di Tara nella serie televisiva *Buffy l'Ammazzavampiri*.¹⁷ Uno degli obiettivi del creatore della serie, Joss Whedon, nel realizzare *Buffy* era quello di rompere gli stereotipi, le aspettative sulla narrazione delle serie televisive in prima serata. Ad esempio, *Buffy* è stata una delle primissime serie ad introdurre archi narrativi che si sviluppavano per tutta la stagione (MOORE 2015 pp. 147-151).

Ma *Buffy* ha aperto nuove strade anche in altri ambiti. Tra le altre cose, ha offerto uno dei primi esempi di una coppia omosessuale empatica composta di personaggi principali, Tara e la sua ragazza Willow, su una grande rete televisiva. Era una scelta audace, soprattutto perché Willow – la cui possibile omosessualità era stata solo indirettamente

¹⁷ *Buffy* è diventata un testo problematico da quando il decantato femminismo del creatore e occasionale *showrunner* della serie, Joss Whedon, si è rivelato una facciata, una copertura per un tipico e patentato maschio egoista che ci prova con le donne. Ma l'opera rimane, e se siamo in grado di leggere Tolkien e Lewis senza curarci dell'autore, possiamo leggere *Buffy*.

lasciata intendere – era stata uno dei personaggi più importanti della serie fin dalla sua prima puntata. Poi Tara entra nella sua vita e improvvisamente volano le scintille, per non parlare dei distributori di bevande.

Un'altra audace innovazione di *Buffy* è stata quella di far morire i personaggi principali a cui ci si affezionava. Senza considerare i casi di morte dei personaggi Marvel (che muoiono ma tornano in vita subito dopo) e le finte morti di personaggi secondari che sembravano promettenti, questa pratica risale almeno alla morte improvvisa e brutale di Jenny Calendar nella seconda stagione. Anche in questo caso, un vero shock. Tecnicamente, Jenny non era un personaggio principale, eppure era spesso presente



Scena dalla serie TV *Buffy the Vampire Slayer*

sullo schermo ed era vitale per lo sviluppo della trama nonché per la vita sentimentale di Giles, il bibliotecario mentore, che era un personaggio principale e la cui nascente storia d'amore con lei veniva così crudelmente interrotta.

E così, dopo l'introduzione di Tara nella quarta stagione e dopo che la sua felice storia d'amore con Willow era stata messa a dura prova fino alla rottura a causa della dipendenza di Willow dalla magia – una metafora della tossicodipendenza, se mai ce n'è stata una – e dopo aver finalmente raggiunto la felice guarigione nella sesta stagione, Tara viene improvvisamente e bruscamente uccisa da un proiettile che non era nemmeno diretto a lei. *Puff*, sparita.

Ciò che gli *showrunner* non hanno capito (*o forse hanno capito fin troppo bene?*) è che questi due temi nuovi e audaci – la coppia omosessuale empatica e la mancanza di immunità dei personaggi principali dalla morte vera – una volta congiunti hanno messo in atto uno stereotipo molto vecchio, un tempo obbligatorio e molto tossico, che non avrebbe dovuto riapparire in televisione nel 2002. *Le lesbiche devono soffrire. Hanno peccato e devono essere punite.*

Per questo, ci sono state molte critiche alla serie e molti sguardi del tipo “Chi? Io?” da parte degli *showrunner*. Poco importa che non fosse quel che intendevano, se è quello che hanno detto.

Tutto questo è accaduto un bel po' di tempo fa ma, riconsiderandolo di recente, ho realizzato che è un indizio per comprendere Tolkien e Lewis. La lezione della morte di Tara è che, pur senza averne l'intenzione, si può creare un'impressione completamente diversa dagli elementi che la compongono. Tolkien non ha scritto di una donna in carriera che rinuncia al lavoro per sposarsi ma ci va molto vicino – l'unica vera differenza è se lei volesse davvero quel lavoro – e l'improvviso cambiamento di Éowyn e la condiscendenza con cui Faramir si rivolge a lei inquadrano la vicenda esattamente allo stesso modo che se Tolkien avesse scritto di una donna in carriera. Lewis non ha

condannato un'adolescente all'inferno perché si è interessata al sesso, eppure i suoi difetti sono legati al sesso e anche lui inquadra la vicenda come se parlasse di quello. I lettori vedono le calze di nylon e il rossetto di Susan come un codice per l'attività sessuale perché, nelle storie, lo sono spesso. Gli stereotipi qui accennati sono tossici e tutt'altro che obsoleti; l'immagine della donna punita per aver fatto sesso mentre gli uomini la fanno franca sta tornando alla ribalta proprio ora nei dibattiti sull'aborto – i lettori sensibili a questi temi non possono semplicemente ignorarli. È come se gli anticorpi percepissero un'infezione. Assolvere l'innocenza dell'intento autoriale di Lewis e Tolkien suona come un rozzo tentativo di coprire una ferita aperta. Qui il punto non è l'intenzione autoriale; il problema è la reazione del lettore. E questo, sospetto, è ciò che preoccupa veramente coloro che criticano Éowyn e Susan. Anche se ciò dovrebbe essere ovvio, a quel che ho visto non è stato esplicitato; è stato semplicemente dato per scontato. Quindi, sono sulla strada giusta?

Vi lascio con questa domanda. Grazie per aver trascorso quest'ora di speculazioni ad ampio raggio con me.

Abbreviazioni

IS: TOLKIEN 2001a.
Lettere: CARPENTER e TOLKIEN 2017.
 LH: TOLKIEN 2024b.
 LHA: TOLKIEN 2017.
 MR: TOLKIEN 1993.
 NME: TOLKIEN 2021;
 RI: TOLKIEN 2001b.
 RO: TOLKIEN 2024a.
Rover: TOLKIEN 1998.
 RP I: TOLKIEN 2022a.
 RP II: TOLKIEN 2022b.
 SD: TOLKIEN 1992.
 SDA: TOLKIEN 2020.
 SP: TOLKIEN 2023.

Opere citate

BLACK, Holly (2023), *Doll Bones*, McElderry.
 BRATMAN, David (i.c.s.), *Gifted Amateurs and Other Essays: On Tolkien, the Inklings, and Fantasy Literature*, Mythopoeic Press;
 — (2014), “The Inklings and Others: Tolkien and His Contemporaries”. In Stuart D. Lee (a c. di), *A Companion to J.R.R. Tolkien*, Wiley Blackwell, pp. 317–34;
 — (2018), “Inside Edmund Wilson”. *Tolkien Society Blog*, 17 gennaio 2018, <https://www.tolkiensociety.org/blog/2018/01/inside-edmund-wilson/>;
 — (2000), “Top Ten Rejected Plot Twists from The Lord of the Rings: A Textual Excursion into the History of The Lord of the Rings”, *Mythlore*, 22, 4, pp. 13–37.
 BRATMAN, David, DETARDO, Merlin (2011), “The Year’s Work in Tolkien Studies 2008”, *Tolkien Studies*, 8, pp. 243-95.

- CARPENTER, Humphrey (2009), *J.R.R. Tolkien. La biografia*, Lindau, Torino;
- (2011), *Gli Inklings*, Marietti 1820, Genova-Milano.
- CARPENTER, Humphrey e TOLKIEN, Christopher (a c. di) (2017), *Lettere 1914/1973*, Bompiani, Milano.
- FLIEGER, Verlyn (2005), *Interrupted Music: The Making of Tolkien's Mythology*, Kent State UP.
- HOOPER, Walter (2021), "Walter Hooper Interview", *Off the Shelf: Blog of the Marion E. Wade Center*, 8 dicembre 2021, <https://wadecenterblog.wordpress.com/2021/12/08/walter-hooper-interview/>.
- JORDAN, David S., KIMBALL, Sarah L. (1929), *Your Family Tree: Being a Glance at Scientific Aspects of Genealogy*, Appleton.
- LE GUIN, Ursula K. (1992), "Science Fiction and Mrs. Brown", in *The Language of the Night. Revised edition*, HarperCollins, pp. 97-117.
- LEWIS, C.S. (1982), "On Three Ways of Writing for Children", in *On Stories and Other Essays on Literature*, ed. Walter Hooper, Harcourt Brace Jovanovich, pp. 31-43;
- (2000-2007), *Collected Letters*, ed. Walter Hooper, 3 voll., HarperCollins;
- (2022), *Le lettere di Berlicche*, trad. di Annalisa Tecchi. Mondadori;
- (2025), *Le Cronache di Narnia*, trad. di Stefano Giorgianni e Edoardo Rialti. Mondadori.
- LEWIS, W.H. (1966), "Memoir of C.S. Lewis", in *Letters of C.S. Lewis*, ed. W.H. Lewis, Harcourt, Brace & World, pp. 1-26.
- MOORCOCK, Michael (1987), *Wizardry and Wild Romance: A Study of Epic Fantasy*, Gollancz, 1987;
- (2005), "The Hopkins Manuscript by R.C. Sherriff", *New York Review of Science Fiction*, 18, 1, pp. 1, 6-10.
- MOORE, Robert (2015), "How Buffy Changed Television", in *Joss Whedon: The Complete Companion. Revised and updated edition*, PopMatters, pp. 140-53.
- MYERS, John M. (1949), *Silverlock*, Dutton.
- NORTON, Mary (1975), *Are All the Giants Dead?* Harcourt Brace Jovanovich.
- RATELIFF, John D. (2011), *The History of The Hobbit*, HarperCollins.
- RILSTONE, Andrew (2021), "The Nature of Middle-earth", *The Life and Opinions of Andrew Rilstone*, 16 Novembre 2021, <https://www.andrewrilstone.com/2021/11/the-nature-of-middle-earth.html>.
- ROCKWELL, Norman (1979), "Girl at the Mirror", *The Norman Rockwell Treasury*, ed. Thomas S. Buechner, Galahad Books, p. 155.
- SAYER, George (1988), *Jack: C.S. Lewis and His Times*, Harper & Row.
- SHIPPEY, Tom (2005), *J.R.R. Tolkien: la via per la Terra di Mezzo*, Marietti 1820, Genova-Milano (trad. it. di *The Road to Middle-earth*, HarperCollins, London 2005);
- SONDHEIM, Stephen (1988), *Into the Woods: Original Cast Recording*, book by James Lapine, RCA Victor.
- TOLKIEN, J.R.R. (1992), *Sauron Defeated*, Houghton Mifflin, Boston (MA);
- (1993), *Morgoth's Ring*, Houghton Mifflin, Boston (MA);
- (1998), *Roverandom, Le avventure di un cane alato*, Rizzoli, Milano;
- (2001a), *Il Silmarillion*, Bompiani, Milano;
- (2001b), *Racconti Incompiuti di Númenor e della Terra di Mezzo*, Bompiani, Milano;
- (2017), *Lo Hobbit Annotato*, a c. di Douglas A. Anderson, Bompiani, Milano;
- (2020), *Il Signore degli Anelli*, Bompiani, Milano;
- (2021), *The Nature of Middle-earth: Late Writings on the Lands, Inhabitants, and Metaphysics of Middle-earth*, ed. Carl F. Hostetter. Houghton Mifflin Harcourt;
- (2022a), *Il libro dei racconti perduti, Prima parte*, Bompiani, Milano;
- (2022b), *Il libro dei racconti perduti, Seconda parte*, Bompiani, Milano;
- (2023), *La Strada Perduta e Altri Scritti*, Bompiani, Milano;
- (2024a), *Il Ritorno dell'Ombra*, Bompiani, Milano;
- (2024b), *Lo Hobbit*, Bompiani, Milano.
- WEST, Richard C. (1969-1970), "Progress Report on the Variorum Tolkien", *Orcrist*, 4 / *Tolkien Journal*, 4, 3, pp. 6-7.
- WHEDON, Joss (2002), "Seeing Red", *Buffy the Vampire Slayer*, st. 6, ep. 19, 7 May 2002.

WILSON, A.N. (1990), *C.S. Lewis: A Biography*, Norton.

WILSON, Edmund (1965a), “Oo, Those Awful Orcs!”, in *The Bit Between My Teeth: A Literary Chronicle of 1950-1965*, Farrar Straus and Giroux, pp. 326-32;

—— (1965b), “The James Branch Cabell Case Reopened”, in *The Bit Between My Teeth: A Literary Chronicle of 1950-1965*, Farrar Straus and Giroux, pp. 291-321:

—— (1990), *The Sixties: The Last Journal, 1960–1972*, ed. Lewis M. Dabney, Farrar Straus Giroux;

—— (1950a), “Tales of the Marvellous and the Ridiculous”, in *Classics and Commercials: A Literary Chronicle of the Forties*, Farrar Straus and Giroux, pp. 286-90;

—— (1950b), “Who Cares Who Killed Roger Ackroyd?”, in *Classics and Commercials: A Literary Chronicle of the Forties*, Farrar Straus and Giroux, pp. 257-65.

Link

Saggio originale su *Mythlore* (2022): <https://dc.swosu.edu/mythlore/vol41/iss1/2/>