

Tolkien il drammaturgo: revisioni di manoscritti e drammi feerici nel “Ritorno di Beorhtnoth”



ASSOCIAZIONE ITALIANA
STUDI TOLKIENIANI

di Anna Smol

Originally published in *Mythlore* Volume 43, 1 #7, Fall/Winter 2024 as “Tolkien the Playwright: Manuscript Revisions and Faërian Dramas in ‘The Homecoming of Beorhtnoth’”

Traduzione di Giampaolo Canzonieri



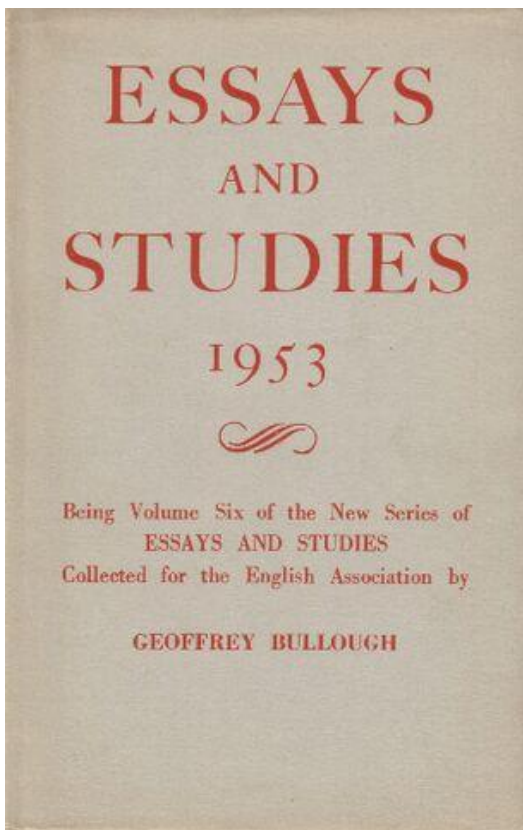
Alfred Pearse: *Battle of Maldon in 991*

Indice

<u>Tolkien il drammaturgo: revisioni di manoscritti e drammi feerici nel “Ritorno di Beorhtnoth”</u>	<u>2</u>
<u>Abbreviazioni</u>	<u>20</u>
<u>Opere citate</u>	<u>20</u>
<u>Link</u>	<u>22</u>

Tolkien il drammaturgo: revisioni di manoscritti e drammi feerici nel “Ritorno di Beorhtnoth”

Sebbene la sua *pièce* in versi “Il Ritorno di Beorhtnoth Figlio di Beorhthelm” sia un notevole esempio del suo impegno nel genere teatrale, Tolkien non è solitamente considerato un drammaturgo. Come rileva Richard West, “Il Ritorno” «sembra essere la sua unica opera teatrale pubblicata e il suo unico lavoro nel campo della narrativa storica» (WEST 2018 p. 340). Si tratta, inoltre, di un genere poetico e drammatico unico, una rappresentazione moderna in versi allitterativi che Tolkien sviluppò nell’arco di molti anni e attraverso numerose bozze. Tali revisioni mostrano che egli aveva immaginato l’opera quasi fin dall’inizio come una rappresentazione destinata



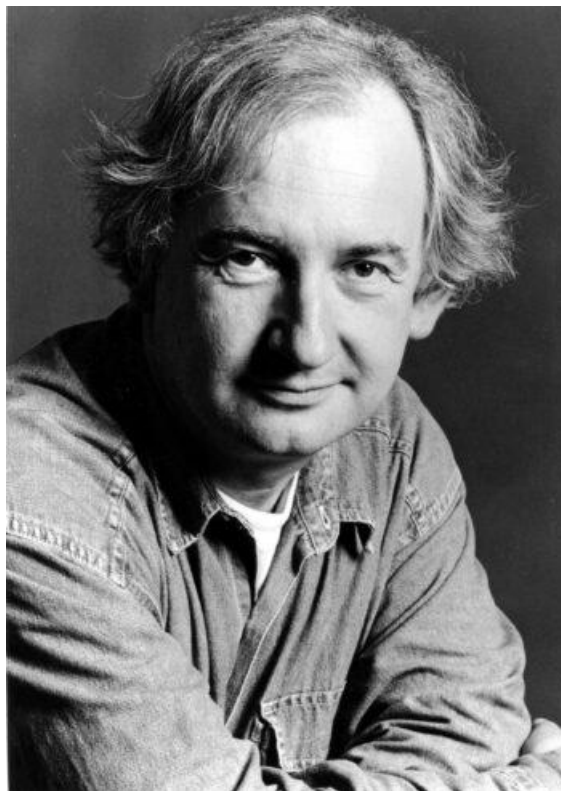
al palcoscenico, ma contro il riconoscimento di quell’intenzione giocarono diversi fattori, quali la collocazione originale dell’opera pubblicata, l’interesse suscitato negli studiosi dal saggio sull’“ofermod” che la accompagnava, l’interesse di Tolkien per il teatro sminuito oltremisura nella biografia di Carpenter e, infine, l’impressione trasmessa dalla produzione radiofonica della BBC e persino i commenti di Tolkien stesso. Un esame delle revisioni dei manoscritti ci consente tuttavia di tracciare all’interno della *pièce* stessa l’evoluzione delle indicazioni sceniche di Tolkien e il suo sviluppare tipi differenti di resa drammatica, inclusi la recitazione poetica e il dramma feerico.

Per prima cosa, consideriamo la collocazione della pubblicazione. La *pièce* apparve originariamente in una rivista per studiosi, *Essays and Studies*, nel 1953. Tolkien, come d’abitudine, aveva abbozzato e rivisto “Il Ritorno” forse fin dal 1931 o anche prima (SCULL & HAMMOND 2017, *Chronology* p. 167),¹ così, quando si trovò a dover consegnare qualcosa a *Essays and Studies*, come aveva promesso di fare, inviò loro “Il Ritorno”, che era ispirato al poema antico inglese “La Battaglia di Maldon”, aggiungendo nell’introduzione un commento sulla storica battaglia e un breve saggio su un termine antico inglese che compariva nel poema: *ofermod*, che tradusse con «soverchiante orgoglio» (RDB p. 16). Il saggio, intitolato “Ofermod”, non compare nelle prime bozze, ma lo si vede soltanto nel dattiloscritto della bozza finale dove ha l’apparenza di un’aggiunta dell’ultima ora. Come nota Honegger, sarebbe insolito che Tolkien non

¹ La Brotherton Library Special Collection acquistò la bozza B2 dalla famiglia Gordon datandola intorno al 1925. Scull e Hammond, tuttavia, ritengono che la datazione Brotherton sia errata e andrebbe spostata negli anni '30. Se davvero tale bozza è databile al 1925, allora le prime due conservate presso la Bodleian Library dovrebbero risalire naturalmente a prima di quella data.

avesse avuto altre bozze del saggio, e tuttavia altre copie non sono emerse (HONEGGER 2007 pp. 189-90). Tolkien spiega le ragioni per l'aggiunta del saggio come segue: «Per meritare un posto in *Essays and Studies*, tuttavia, suppongo debba contenere almeno implicitamente una critica della forma e del contenuto del poema anglosassone (o dei suoi critici)» (RDB p. 61). Ad attirare l'attenzione dei medievisti fu però il saggio critico, non la *pièce* stessa. L'attenzione all'interpretazione di Tolkien del termine “ofermod” come parte dello «spirito eroico nordico» (*Ibid.* p. 62) e alla sua applicazione di quell'idea alla “Battaglia di Maldon”, al *Beowulf* e al *Sir Galvano e il Cavaliere Verde* divenne il centro di decenni di dibattiti fra gli studiosi, in particolare riguardo alla “Battaglia”. George Clark ha schematizzato i modi in cui le idee di Tolkien sono state accettate e ripetute dai critici successivi (CLARK 1979 pp. 257-82) e Tom Shippey afferma che in un'edizione della “Battaglia” del 1981 «la visione di Tolkien era assolutamente dominante» (SHIPPEY 2007 p. 206).

Mentre i medievisti erano interessati principalmente alla visione di Tolkien sull’“ofermod” anziché alla *pièce* stessa, il suo biografo ufficiale, Humphrey Carpenter, minimizzava costantemente il suo interesse per il teatro a dispetto della presenza di prove del contrario. Quando Carpenter menziona un'opera che Tolkien scrisse nel 1912 per intrattenere dei parenti, ad esempio, aggiunge: «Più in là negli anni dichiarò di non apprezzare le commedie» (*Biografia* p. 96). Quando la biografia si spinge



Humphrey Carpenter

“più in là negli anni”, tuttavia, Carpenter riassume i ricordi dei figli di Tolkien che includono «Le serate a teatro, che il padre apprezzava, nonostante dichiarasse di non amare le commedie» (*Ibid.* p. 243). Disponiamo delle reazioni di Tolkien a un paio di visite a teatro che indicano il suo interesse critico per il genere, e a volte persino il suo apprezzamento per esso. Quando era un giovane di diciotto anni, egli vide a teatro il *Peter Pan* di J.M. Barrie con Pauline Chase ed esclamò nel suo diario: «Indescrivibile, ma non lo dimenticherò mai finché avrò vita. Vorrei che E. fosse stata con me» (citato in *Biografia* p. 78, t.n.). Più tardi, nel 1944, quando era cinquantenne, vide John Gielgud interpretare il suo acclamato *Amleto* e commentò: «è venuta fuori una rappresentazione molto emozionante», con «un giovane Amleto piuttosto feroce» e la «commovente» scena della follia di Ofelia (*Lettere* n. 76). È interessante che nella valutazione del dramma di Shakespeare Tolkien esprima l'opinione che è sempre preferibile vedere Shakespeare rappresentato piuttosto che leggerlo sotto forma di testo. Egli scrive, ad esempio, di aver sempre trovato «noiosa» la scena della follia di Ofelia nel leggerla, ma non così quando rappresentata in quella particolare produzione (*Ibid.*). Nello stesso anno, tuttavia, egli vide *Le Armie e l'Uomo* di George Bernard Shaw alla Oxford Playhouse e

dichiarò trattarsi di una «pessima rappresentazione» (*Ibid.* n. 82), mentre nel 1940 assisté a una rappresentazione del *Sogno di una Notte di Mezz'Estate*, anche se non conosciamo la sua opinione al riguardo (SCULL & HAMMOND 2017, *Reader's Guide I* p. 313). Come rilevano Scull & Hammond, «assistere a rappresentazioni teatrali, fossero esse interpretate da attori professionisti o da filodrammatiche del college o dell'università, era parte della vita sociale» (*Ibid.*). In generale, sappiamo dunque che Tolkien andava a teatro e possiamo risalire a diverse occasioni nell'arco di più decenni nelle quali le sue reazioni suggeriscono interesse e occasionale apprezzamento per l'arte drammatica.

Le reazioni di Tolkien al teatro sono però certamente miste, e una lettera scritta nel 1950 al giovane *fan* Hugh Brogan può dar sostegno alla valutazione di Carpenter. Nella lettera Tolkien esprime un'opinione negativa sul teatro, sebbene dal contesto dell'estratto proposto non risulti chiaro se stesse scrivendo in generale del teatro inteso come genere,



Christina Scull & Wayne G. Hammond

del leggere il testo di un'opera teatrale anziché vederla rappresentata sulla scena o del comporre un'opera teatrale egli stesso. In ogni caso, egli scrive: «Quanto al teatro, mi dispiace, ma, unico uomo in un'era segnata dall'amore per il palcoscenico, è una cosa alla quale sono cieco. Lo trovo noioso in tutto, eccetto (naturalmente) che nel calcare la scena di persona. Quello è davvero divertente» (*Lettere Rev.* n. 130a).²

Abbiamo, se non altro, ampia evidenza del fatto che Tolkien apprezzava il divertimento del recitare. A scuola, per esempio, aveva recitato in opere teatrali (SCULL & HAMMOND 2017, *Reader's Guide I* pp. 313-317) e

partecipato a dibattiti, spesso con discorsi umoristici che richiedevano di interpretare un personaggio nel prendere una posizione nella discussione (*Ibid.*, *Chronology* pp. 16-66). Nel tempo libero dalla scuola, Tolkien scriveva anche delle *pièce* per intrattenere i parenti (*Ibid.*, *Chronology* p. 42). Come rilevato da John Garth, «grazie all'allenamento preparatorio dei suoi primi esercizi come scrittore, fu in seguito in grado di applicare con assoluta *gravitas* quelle stesse qualità – più affinate, naturalmente – a materie della massima serietà» (GARTH 2014 p. 11).

² Il progressivo “130a” indica trattarsi di una delle lettere aggiunte nella nuova edizione riveduta e ampliata pubblicata nel 2023. Essendo tale edizione tuttora inedita in Italia, la traduzione è di chi scrive (*N.d.T.*).

Anche più avanti nel corso della sua vita troviamo prove dell'istinto di Tolkien per il teatro. Immaginatelo alle Oxford Summer Diversions del 1938,³ mentre recita a memoria il comico "Racconto del Cappellano della Monaca" di Chaucer: «Nella festosa occasione dell'estate del 1938 Tolkien si presentò sul palcoscenico in un costume da Chaucer, con una veste verde, un turbante, e baffi finti divisi nel mezzo simili alla barba forcuta raffigurata nei primi ritratti come quello di Ellesmere» (BOWERS 2019 p. 208). L'interpretazione ricevette buone recensioni nell'*Oxford Mail*. L'anno successivo Tolkien ritornò con l'interpretazione del "Racconto del Fattore", sempre di Chaucer, presentando questa volta una versione ridotta della storia, ristampata nel 2008 in un saggio dei *Tolkien Studies*, e assicurandosi di offrire un testo che enfaticasse il dialetto nordico dei personaggi (*Ibid.* pp. 208-211). Nella sua prefazione Tolkien identificò alcune delle caratteristiche di questo «dialetto comico» (TOLKIEN 2008 p. 173), che presumibilmente imitò nella sua resa interpretativa.

Le recitazioni di Chaucer da parte di Tolkien non sono le sole interpretazioni che il suo pubblico ricorda. Sebbene gli studenti lamentassero che durante le lezioni egli farfugliava ed era difficile da capire, era in grado di creare momenti drammatici memorabili.



Portrait of Chaucer, Ellesmere Manuscript

Quando durante le lezioni recitava versi del *Beowulf*, ad esempio, W.H. Auden ricorda di esserne stato «incantato» (citato in JONES 2006 p. 70). Analogamente, Nevill Coghill descrive l'apertura del *Valedictory Address*⁴ di Tolkien come segue: «entrò nell'aula come un fiume in piena urlando i versi di apertura del *Beowulf*» (citato in GLYER p. 26 n. 42). L'*Oxford Mail* descrisse variamente il discorso come «molto acceso», corredato di «a parte»⁵ per diminuire la tensione e declamazioni melodrammatiche in antico inglese» (SCULL & HAMMOND 2017, *Chronology* p. 572).

Per noi, d'altra parte, è sufficiente ascoltare Tolkien leggere "Indovinelli al buio" per udire la sua abile resa della voce di Gollum o, interpretazione ancor più confacente, la sua lettura del "Ritorno", una registrazione consegnata ai partecipanti alla Tolkien Conference del 1992 e ora più facilmente accessibile nell'edizione di Peter Grybauskas pubblicata l'anno scorso, alla cui edizione in cofanetto è allegato un CD. Łukasz

³ Rappresentazioni teatrali e musicali all'aria aperta tenute nei giardini dei *college* di Oxford tra il 1937 e il 1939 (*N.d.T.*).

⁴ Discorso d'addio pronunciato all'atto di lasciare una posizione o una carica. Nel caso di Tolkien si trattava della cattedra presso il Merton College di Oxford, lasciata per raggiunti limiti di età. Una versione riveduta del discorso è stata pubblicata in *MF* (*N.d.T.*).

⁵ Nel gergo teatrale un "a parte" è un passaggio recitato rivolgendosi direttamente al pubblico, come se gli altri personaggi in scena non lo sentissero (*N.d.T.*).

Neubauer sottolinea le abilità attoriali di Tolkien nella registrazione del “Ritorno”, descrivendo come egli differenzi le voci dei due personaggi oltre ad aggiungere alcuni effetti sonori (NEUBAUER 2019 pp. 222-227). Le esperienze di Tolkien attraverso una vita di dibattiti, spettacoli teatrali, lezioni e, senza dubbio, letture ai figli e attività di associazioni culturali di vario tipo – presentazioni di saggi, canzoni, recite – indicano un istinto per il teatro, una certa abilità interpretativa e un apprezzamento per alcune rappresentazioni, rendendo dunque discutibile la valutazione di Carpenter secondo cui Tolkien disprezzava il teatro.

Le basi della valutazione negativa di Carpenter stanno nella sua lettura e, direi io, nella sua errata applicazione delle opinioni di Tolkien sul teatro espresse nell’Appendice al



saggio “Sulle Fiabe”. Quando descrive il successo di Tolkien nelle sue interpretazioni pubbliche di Chaucer del 1938 e 1939, Carpenter afferma: «Non fu mai un appassionato della recitazione drammatica come forma d’arte, dal momento che la considerava noiosamente antropocentrica e limitante» (*Biografia* p. 325). Effettivamente Tolkien affermò che «il Teatro è antropocentrico» nell’Appendice F a “Sulle Fiabe”, ma non c’è nulla nel tono e nel contenuto di quel passaggio che indichi che lo considerasse “noioso”. Nell’Appendice F il paragone tra generi è esposto con chiarezza: «Il Teatro è antropocentrico. La Fiaba e la Fantasia non hanno bisogno di esserlo» (*MF* p. 271). Nel passaggio Tolkien spiega il suo punto di vista, secondo il quale il Fantastico è inadatto a essere rappresentato sul palcoscenico; non dice che il teatro in generale debba essere disprezzato. Egli conclude quell’Appendice sostenendo che il teatro «non può adattarsi bene» né a una

teoria scientifica né a una fiaba: esso deve riguardare gli esseri umani. Questo ci fa comprendere perché Tolkien non scrisse altre opere teatrali, e nessuna sulla Terra di Mezzo: era già occupato a sviluppare il suo mondo fantastico, che riteneva materia inappropriata per il genere drammatico. Considerate, ad esempio, come rispose alle proposte di adattare *Lo Hobbit* e *Il Signore degli Anelli* per il teatro, la radio o il cinema. Sebbene abbia acconsentito a dar via libera a un certo numero di tali proposte per ragioni finanziarie o per accondiscendere alle richieste dei suoi editori, non fu mai davvero contento dei risultati (SCULL & HAMMOND 2017, *Reader’s Guide I* pp. 8-26). Come scrisse a Terence Tiller, produttore di un adattamento radiofonico del *Signore degli Anelli* nel 1955, la storia era stata concepita «in forma non drammatica ma (in mancanza di un

termine più preciso) epica» (*Lettere* n. 194). Tolkien conclude affermando che: «Questo è un libro molto inadatto a rappresentazioni drammatiche o semidrammatiche» (*Ibid.*).

“Il Ritorno”, al contrario, è a tutti gli effetti concepito come un’opera teatrale e riguarda inoltre azioni di uomini del mondo primario, non di un reame fantastico. Tolkien basa i fatti storici della sua *pièce* sul poema antico inglese “La Battaglia di Maldon” e su antiche cronache inglesi. Secondo queste ultime, nel 991 d.C. ebbe luogo a Maldon, sulla costa orientale della Britannia, una battaglia tra forze inglesi capitanate da Byrhtnoth⁶ e un esercito vichingo invasore che sconfisse gli inglesi. Il poema antico inglese immagina la morte di Byrhtnoth in battaglia, la fuga di alcuni codardi della parte inglese e l’ultima eroica resistenza di alcuni dei più leali seguaci di Byrhtnoth. Tolkien basa la sua *pièce* su questo evento storico, adoperando dettagli prelevati dal poema e dalle cronache per immaginare il campo di battaglia a notte fatta dopo la fine del combattimento e la partenza dei vichinghi.

Nella sua narrazione, Tolkien introduce due servi che non hanno partecipato alla battaglia, uno di nome Torhthelm, o Totta in forma abbreviata, figlio più giovane di un menestrello, e l’altro un vecchio contadino chiamato Tídwald o Tída, inviati a cercare il corpo del loro signore Beorhtnoth per riportarlo all’abbazia di Ely per la sepoltura. La *pièce* di Tolkien, composta di oltre trecento versi, si occupa di questi due uomini e delle loro azioni e discussioni mentre cercano il loro signore tra i guerrieri morti, combattono e scacciano degli uomini venuti a spogliare i cadaveri, caricano il corpo di Beorhtnoth su un carro e tornano indietro sulla strada per l’abbazia. Eccetto che per lo svilupparsi di una scena visionaria che coinvolge Totta, “Il Ritorno” presenta azioni realistiche in un’ambientazione storica e, come ho osservato altrove, include caratteristiche che sono comuni negli scritti della Prima Guerra Mondiale e che potrebbero essere state influenzate dalle esperienze belliche dello stesso Tolkien (SMOL 2019 p. 263-265).

Naturalmente Carpenter ha ragione nel ritenere che Tolkien trovasse il teatro «limitante» (*Biografia* p. 325) quando tentava di rappresentare il Fantastico; nell’Appendice E egli discute la rappresentazione del Fantastico nelle «arti “figurative”»,



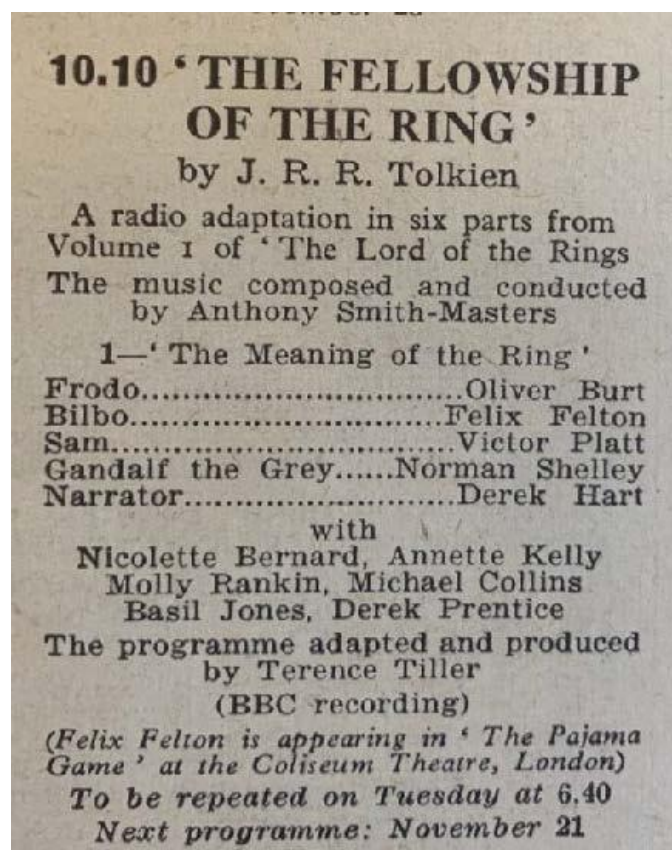
John Doubleday, *Statue of Byrhtnoth, Maldon, Essex*

⁶ Nei riferimenti al poema antico inglese si userà nel seguito la forma sassone occidentale *Byrhtnoth*, quella che si ritrova comunemente nelle sue edizioni, mentre in quelli al “Ritorno” si userà la forma di Tolkien, *Beorhtnoth*. Tolkien alterò la forma del nome per rappresentare il dialetto orientale dell’Essex.

fra le quali include il teatro, confrontando quella che chiama la «vera letteratura» con quelle «arti “figurative”» e sottolineando che queste ultime «impongono una forma visibile» mentre la letteratura «opera da una mente all'altra ed è dunque più fertile» (MF p. 270 t.n.).⁷

Nondimeno, con il suo affermare ripetutamente che Tolkien disdegnava o disprezzava il teatro ritengo che Carpenter nella biografia ne enfatizzi troppo la disapprovazione; in una biografia autorevole, opinioni così ripetute potrebbero benissimo spegnere ogni interesse nel Tolkien drammaturgo. Di certo Carpenter in qualche modo sminuisce “Il Ritorno”, chiamandolo una «commedia radiofonica» (*Biografia* p. 324) e una «recitazione drammatica di versi» (*Ibid.* p. 325) anziché riconoscergli lo *status* di opera teatrale a pieno titolo, ancorché breve.

Su un punto Carpenter ha ragione, quando chiama “Il Ritorno” una «commedia radiofonica»: esso fu messo in scena da BBC Radio nel 1954 e ritrasmesso nel 1955.



Annuncio del “Radio Times”
del 14 Novembre 1955

Tuttavia, per quanto ne sappiamo, quella registrazione originale non è più disponibile. È stato riferito che Tolkien non sarebbe stato contento della resa dei versi da parte degli attori, che li avevano recitati come fossero pentametri giambici mentre erano scritti in metro allitterativo (*Ibid.*). Tolkien preferiva la registrazione fatta da lui stesso differenziando le voci dei due personaggi mentre parlava in un registratore e usava una sedia da ufficio cigolante per ottenere qualche effetto sonoro. La produzione della BBC e la stessa registrazione di Tolkien rafforzano l'impressione che “Il Ritorno” fosse, come lo definì Carpenter, una «commedia radiofonica» o una «recitazione drammatica di versi» cui, secondo Carpenter, Tolkien non estese la sua generale avversione per il teatro (*Ibid.*).

Tolkien rafforza l'impressione che la sua *pièce* sia una recitazione drammatica

di versi scrivendo in una nota a piè di pagina della versione pubblicata del 1953 che il lavoro «in verità era inteso semplicemente come un dialogo recitato tra due persone. Due sagome “in penombra”, qualche raggio di luce, dei rumori appropriati e un salmodiare finale» (RDB p. 61 n. 1).⁸ Gli effetti sonori, il salmodiare e il dialogo sono certamente

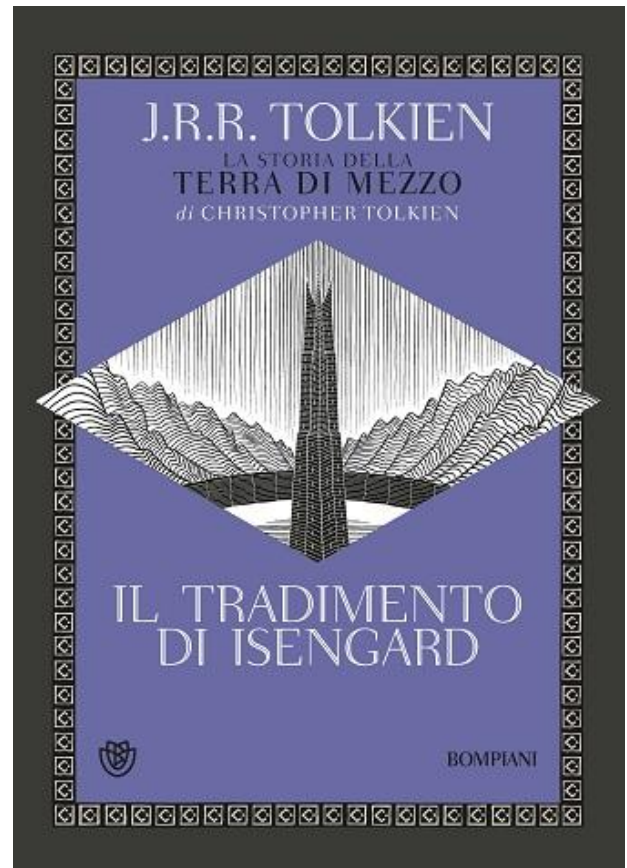
⁷ Tuttavia, come argomentato da me e Jeffrey MacLeod, Tolkien si esprime tramite arti figurative per tutta la vita, rappresentando aspetti del suo mondo secondario in forma visuale e usando schizzi pittorici per aiutare la sua immaginazione letteraria (MACLEOD e SMOL 2017 pp. 116-118).

⁸ È curioso che in tale nota, inserita nel saggio “Ofermod” che accompagna la *pièce*, Tolkien sembri dimenticare che nell'introduzione all'opera egli identifica una «terza voce inglese nell'oscurità» (RDB p. 39).

appropriati per una commedia radiofonica o una recitazione, ma le due figure in piedi «in penombra» e la presenza di «qualche raggio di luce» indicano che Tolkien immaginava la *pièce* come essa poteva apparire su un palcoscenico alla presenza di un pubblico. Un esame più ravvicinato delle bozze manoscritte e delle indicazioni sceniche in esse presenti rivela lo svilupparsi del pensiero di Tolkien riguardo alle possibilità per la messa in scena dell'opera.⁹

Thomas Honegger ha esaminato le bozze conservate presso la Bodleian Library di Oxford, etichettandone le versioni da A fino al dattiloscritto finale K, includendo fra queste la versione J, un frammento dattiloscritto. Un frammento più datato, risalente forse ai tardi anni '20 o primi anni '30, è stato pubblicato ne *Il Tradimento di Isengard* (TI pp. 138-139). Sottolineando il fatto che le prime bozze erano in distici a rima baciata e che nella versione E Tolkien riscrisse la *pièce* in metro allitterativo, Honegger ha concentrato la discussione sullo sviluppo dell'idea di Tolkien di orgoglio, o “ofermod”, in tali versioni. Nel 2015, tuttavia, diversi anni dopo l'articolo di Honegger, un'altra bozza della *pièce* è stata acquisita dalle Brotherton Library Special Collections dell'Università di Leeds per la *Tolkien-Gordon collection*, e tale bozza è particolarmente interessante per le sue indicazioni sceniche. Questa versione redatta con cura (ben differente dagli scarabocchi illeggibili di alcune altre) appartiene al primo gruppo di bozze in rima, le versioni dalla A alla D della Bodleian Library. Le revisioni della versione B della Bodleian sono incorporate nella bozza Brotherton, mentre la versione C della Bodleian ne aggiunge di nuove che si ritrovano poi nelle versioni successive. Per metterla in relazione allo sviluppo dei manoscritti della Bodleian farò dunque riferimento alla bozza Brotherton come versione B2, relazione accettata anche da Joseph Ricke e Peter Grybauskas.¹⁰

La versione A è una breve bozza che si farà più corposa nelle versioni successive, ma contiene quattro scene, o sezioni, etichettate da I a IV in una suddivisione che si conserverà fino alla versione C, inclusa la B2 Brotherton. La versione B della Bodleian aggiunge alcune indicazioni sceniche, ma queste si accalcano soprattutto nei margini



⁹ In un articolo del 2008 Marie Nelson ha rilevato che “Il Ritorno” possiede il potenziale per diventare una *pièce* in un atto (NELSON 2008 p. 65). Più recentemente, Janet Brennan Croft in “Giving Up Your Dead” ha discusso il potenziale drammatico dell'opera e l'ha paragonata al lavoro di Christopher Fry del 1951 che condivide temi analoghi.

¹⁰ Joseph Ricke e io siamo giunti indipendentemente alle identiche conclusioni riguardo alla collocazione della B2 Brotherton nella genealogia dei manoscritti, avendo presentato le nostre scoperte in interventi separati al Tolkien Symposium sponsorizzato dai Tolkien presso il gruppo Kalamazoo nel 2021 e nel 2022. Peter Grybauskas, nella sua recente edizione, concorda anch'egli con tale collocazione (GRYBAUSKAS 2020).

come fossero aggiunte successive rispetto al testo della *pièce*. Al contrario, la B2 Brotherton contiene le stesse indicazioni (a volte riviste cambiando solo una parola o due) e ne aggiunge un paio di nuove, ma in questa bozza in quasi tutti i casi le indicazioni non sono nei margini o tra le righe ma sono scritte con chiarezza a matita alternandosi con il testo scritto a penna (Brotherton Library MS 1952/2/1 fogli 1r–6r). La spaziatura e la grafia accurata di questa versione danno l'impressione che si trattasse di una bella copia.

La versione B2 Brotherton inizia con parole simili alla B della Bodleian, dando indicazioni su come debba apparire il palcoscenico: «Scena quasi interamente buia. Si intravedono corpi che giacciono a terra e un uomo che fruga tra essi. Un altro gli tiene dietro con una lanterna, velata al punto che si vede appena un bagliore» (*Ibid.* foglio 1r). Queste indicazioni spiegano quel che il pubblico vedrebbe sul palcoscenico e inquadrano il movimento di un attore che «tiene dietro». Indicazioni simili per i movimenti degli



*La strada rialzata di Maldon, dalla
terraferma all'isola di Northey*

attori si ripetono, a volte come semplici istruzioni di sollevare il corpo di Beorhtnoth o metterlo di nuovo giù, o di far avanzare il carro. Tuttavia, a volte le indicazioni inquadrano specificamente dei movimenti sul palcoscenico, suggerendo che Tolkien avesse in mente una rappresentazione teatrale. Tída, ad esempio (che in questo stadio iniziale è chiamato

Tudda), «si allontana verso il fondo del palco ed esce» (*Ibid.* foglio 4r). All'inizio della scena II, questa nuova indicazione scenica recita «sul fondo può intravedersi la testa di un ponte (sebbene la scena sia ancora buia) e un ~~carro~~ carretto [...] con un cavallo – ma di questo si può fare a meno se la scena è davvero buia. T & T entrano in scena di nuovo dal fondo attraverso il ponte» (*Ibid.*). La diversa indicazione all'inizio della scena – i due personaggi hanno lasciato il palco muovendosi verso il fondo e vi ritornano quindi sempre dal fondo nella Scena II – esprime uno spostamento nella prospettiva del pubblico riguardo ai movimenti dei personaggi, oppure uno scarto temporale. Ci si deve chiedere che tipo di cavallo Tolkien immaginava – un cavallo vero? Un mimo? Un pupazzo? È tuttavia significativo che egli pensi che del cavallo si possa fare a meno «se la scena è davvero buia». Fin dall'inizio la *pièce* è immaginata svolgersi di notte, e a questo riguardo Tolkien sta forse cercando di fare appello all'immaginazione del pubblico, allontanandosi da quella «forma visibile» che egli affermava il teatro (e le altre arti visuali) imponessero allo spettatore (*MF* p. 270). Il buio, con le sole forme indistinte dei morti sul terreno, contribuisce anche al senso di orrore trasmesso dalla scena, orrore del quale Totta, il personaggio più giovane, avverte il peso in tutte le bozze a inizio rappresentazione.

Il buio, presente all'inizio e lungo tutta la rappresentazione, è enfatizzato in ogni versione delle bozze, sia esso descritto come «quasi semibuio» (Bodleian Tolkien MS 5

foglio 5r), «quasi del tutto buio» (Brotherton MS 1952/2/1 foglio 1r), «buio completo» (Bodleian MS 5 foglio 9r) o «nell'oscurità» come nella versione pubblicata (*RDB* p. 41). Quel che il pubblico sperimenterebbe per prima cosa sarebbe dunque il rumore di Totta che si aggira nell'oscurità respirando pesantemente mentre la rappresentazione comincia, per poi scoprire la luce della lanterna e, subito a seguire, udire Tída incalzarlo affinché la copra di nuovo. La luce della lanterna appare e scompare in brevi istanti successivi, incrementando la spaventosa incertezza di questa scena che si svolge tra i cadaveri. I due personaggi sono tesi, specialmente il più giovane Totta che è spaventato da un gufo che bubola. L'uccello, menzionato solo come suono nelle versioni C e D, viene poi sviluppato in immagine visuale a partire dalla versione E (Bodleian MS 5 foglio 23r) e a seguire nelle successive, con parole diverse che indicano la sagoma di un uccello che vola attraverso un raggio di luce, fino alla versione finale pubblicata dove «Una forma scura svolazza attraverso il raggio» rovesciando la lanterna che è stata posata sul terreno (*RDB* p. 42). Più tardi, mentre il carro procede con sopra Totta e il corpo di Beorhthoth, «s'intravedono luci nella distanza» (*Ibid.* p. 57) mentre Totta si lancia nella descrizione della sua esperienza visionaria. Che le luci continuino a brillare o scompaiano è cosa che varia in ciascuna versione, ma dalla versione H fino alla pubblicazione finale il baluginare si spegne di nuovo mentre la visione onirica di Totta si intensifica con i versi: «È buio! È buio! Il fato ecco giunge! / Non c'è per noi luce?» (*Ibid.*). Non essendo presenti altre indicazioni sceniche, è possibile che i passaggi finali siano recitati nel buio o nella semi-oscurità. Dopo essersi ripreso dalla visione, Totta dice: «si gela ed è scuro» (*Ibid.* p. 58) e Tída descrive la scena: «È notte per certo; ma non ci son fuochi: / è buio dovunque» (*Ibid.*). E tuttavia della luce dev'esserci affinché la penultima indicazione scenica sia resa visibile; la pubblicazione finale include l'indicazione visuale: «La scena è attraversata da monaci che trasportano un catafalco fra candele votive» (*Ibid.* p. 59). Questa indicazione è sviluppata a partire dalla versione B, dove «nel buio una barca si avvicina» (Bodleian MS 5 foglio 8), mentre nella versione B2 Brotherton «una barca con a bordo diversi uomini giunge nel buio lungo il proscenio» (Brotherton MS 1952/2/1 foglio 6r). Nelle versioni F e G, «dei monaci che trasportano un catafalco e candele votive attraversano il retro della scena» (Bodleian MS 5 foglio 45r) o, più semplicemente, «attraversano la scena» (*Ibid.* foglio 61r), mentre le versioni successive dalla H in poi cambiano solo «e» in «fra» in accordo con la versione finale pubblicata citata sopra.



Bodleian Library, Oxford

Naturalmente un tecnico delle luci professionale crea l'illuminazione del palco interpretando le istruzioni del drammaturgo, potendo suggerire varie gradazioni di luce e oscurità controllando con queste quanto chiara o sfumata debba essere la percezione del pubblico delle figure sulla scena. Le indicazioni sceniche di Tolkien sono con tutta evidenza non basate su un'esperienza professionale, ma ci dicono come egli immaginava

che la sua opera potesse apparire agli occhi, non solo alle orecchie, e questo in modo esplicito quando fa riferimento a un vero palcoscenico, come nelle indicazioni della versione B2 Brotherton o della C della Bodleian, che recita: «C'è una pausa nel discorso mentre si muovono verso il retro dal proscenio» (*Ibid.* foglio 10v).

Seguire lo sviluppo di queste indicazioni visuali, così come di quelle per il tono della voce o gli altri suoni, attraverso le bozze fino alla versione pubblicata è interessante. In alcune bozze, in particolare la B2 Brotherton, Tolkien scrive indicazioni accurate per le azioni che immagina sul palcoscenico; in altre, incorpora informazioni ulteriori nel dialogo fra i due personaggi, eliminando il bisogno di indicazioni esplicite. Prendete ad esempio la scena di combattimento con gli uomini venuti a spogliare i cadaveri. Nella versione A della Bodleian a indicare l'azione che si sta svolgendo è solo il dialogo. Totta scopre gli intrusi ed esclama «Hey! Eccone uno, guarda! Uno! Due! / Due uomini!» (*Ibid.* foglio 2). Tída reagisce dicendo al compagno di metter giù Beorhtnoth e gridando: «vien fuori, o spada! Fuori!». Poi dà istruzioni a Totta: «Sgambettalo, avanti!» e quindi dice al pubblico: «il mio l'ho trafitto», prima di chiedere a Totta: «È morto il tuo?» (*Ibid.*). Nella versione B le indicazioni sceniche si leggono a volte a fatica, ma indicano che «si vedono uomini avvicinarsi» e «due uomini con spade vengono su dal basso nel buio» (*Ibid.* foglio 6). La versione B2 Brotherton elabora l'indicazione descrivendo una coreografia più precisa per Totta e Tudda/Tída. Mentre Totta raccoglie la spada di Beorhtnoth, lasciata cadere dal compagno, «in quella un uomo gli si fa addosso; egli lo prende per le gambe [...] e quindi lo trafigge» (Brotherton MS 1952/2/1 foglio 3r). Le indicazioni continuano per Tudda/Tída: «In contemporanea, Tudda ha incrociato la spada con un secondo – che [sa fuggire / volge in fuga?] quando vede che il compagno è caduto. Tudda lo trafigge da dietro» (*Ibid.*). In alcune versioni successive le indicazioni sono più minimaliste, come ad esempio nella versione C, un «rumore di schermaglia» (Bodleian MS 5 foglio 10v), o nella versione D, un «colpo e un grido» (*Ibid.* foglio 18r), o semplicemente «schermaglia» nella versione E (*Ibid.* foglio 26r). Nella versione F, tuttavia, il combattimento è preceduto da un'indicazione scenica più lunga, per poi continuare con parole analoghe fino alla pubblicazione finale, che qui si cita: «Si accucciano sul terreno. Il suono dei passi furtivi cresce e si avvicina. Quando le ombre sono a portata di mano Tídwald improvvisamente grida» (*RDB* p. 50). Anche in assenza, nelle bozze più datate, di tale indicazione esplicita di azione, suono ed espressione riusciamo lo stesso a comprendere in generale molta dell'azione attraverso il dialogo, come quando Totta scorge gli uomini, Tída gli dice di metter giù il corpo di Beorhtnoth, si rivolge alla propria spada, dice a Totta di sgambettare uno dei ladri ed esprime soddisfazione per averne ucciso uno lui stesso. Va notato, tuttavia, che sebbene Tudda/Tída e Totta combattano entrambi coi ladri in tutte le versioni, un cambiamento significativo nell'azione si verifica nella versione D dopo che Totta grida: «il mio l'ho trafitto / con la spada del signore» (Bodleian MS 5 foglio 18r). Per la prima volta nelle bozze Tudda disapprova, diversamente dalle versioni precedenti dove uccide egli stesso uno degli intrusi e si dice contento che Totta abbia ucciso l'altro. Il cambiamento evidenzia un chiarimento delle differenze tra il più anziano ed esperiente Tída e l'impetuoso uomo più giovane. In linea con questo cambiamento del personaggio, dalla versione C in poi quando Totta dichiara che vorrebbe aver potuto partecipare alla battaglia, il più anziano Tída risponde con

parole simili a quelle della pubblicazione finale: «Ne puoi parlar, Totta! Verrà il tempo tuo, / e non sarà come lo fanno i tuoi lai» (*RDB* p. 45). La conoscenza della battaglia da parte di Tida e la sua disapprovazione dell'uccisione non necessaria di membri del proprio popolo (sebbene approvi l'uccisione degli attaccanti invasori) trasmettono più chiaramente i suoi sentimenti di stanchezza per la guerra, basati sull'esperienza, in contrasto con l'inesperienza e l'idealismo di Totta.

Che i due uomini uccidano o meno i loro avversari, il loro dialogo, insieme a varie altre indicazioni sceniche, ci dà di solito una qualche idea di quanto sta accadendo. Quando la *pièce* stava per essere interpretata su BBC Radio nel 1954, il produttore Rayner Heppenstall chiese a Tolkien se volesse aggiungere alcune righe di dialogo per spiegare l'illuminazione della scena, ma Tolkien rispose che le indicazioni sceniche potevano essere trascurate (SCULL & HAMMOND 2017, *Chronology* p. 463). In effetti, quando Tida dice «Il lume nascondi!» (*RDB* p. 50) o Totta grida «È buio! È buio!» (*Ibid.* p. 57) sappiamo cosa dovrebbe star succedendo anche in assenza di indicazioni sceniche.¹¹



Eduard Sievers

Alcune indicazioni che compaiono solo in una versione, come quando Totta «si torce le mani, incapace di muoversi» (Brotherton MS 1952/2/1 foglio 1r), vengono scartate nelle versioni successive, presumibilmente perché il nervosismo del personaggio poteva essere espresso chiaramente dalle sue parole. Un'indicazione persistente dalla versione E fino alla pubblicazione finale riguarda tuttavia la voce del poeta Totta, e segnala i punti della *pièce* dove si collocano le recitazioni poetiche.

La versione E segna una revisione maggiore, essendo quella dove Tolkien passa dai distici rimati al metro allitterativo utilizzato dai poeti di lingua antico inglese. Da questo punto in avanti, Tolkien non solo scrive degli eventi descritti nel poema antico inglese “La Battaglia di Maldon”, ma usa anche lo stile di quel genere di poema nella sua composizione in inglese moderno. Gli antichi poeti medievali inglesi non hanno lasciato

documenti scritti su come componevano in quel metro, ma lo studioso del XIX secolo Eduard Sievers ha inferito dei modelli metrici ora conosciuti come i Cinque Tipi di Sievers. Prosodisti successivi hanno pubblicato revisioni al sistema di Sievers, ma al tempo di Tolkien la sua era la modalità di analisi accettata e, in effetti, i Tipi di Sievers sono ancora oggi oggetto di insegnamento in gran parte dei testi e dei corsi introduttivi come modello di scansione degli emistichi metrici in antico inglese. La *pièce* di Tolkien

¹¹ Nella sola versione C della Bodleian si parla di una «luce verde» che si vede tra i cadaveri (Bodleian Tolkien MS 5 foglio 9v). In assenza di un'indicazione scenica o una revisione del testo della *pièce* che lo menzionassero, tale dettaglio non emergerebbe.

è scritta in uno stile sciolto simile a quello della “Battaglia di Maldon”, ed egli mostra le sue abilità metriche anche creando delle “scene madri” che Totta recita in un metro allitterativo di stile retorico più elevato (SMOL E FOSTER 2021 pp. 11-13). Nella *pièce* di Tolkien Totta è in sintonia con questo stile poetico. Quando le bozze passano al metro allitterativo con la versione E, egli recita delle scene madri che alludono a veri poemi in antico inglese: *Beowulf*, “The Battle of Brunanburh” e “La Battaglia di Maldon”. Questi momenti di recitazione poetica, con l’eccezione del passaggio “Brunanburh”, sono

contraddistinti dalla versione E in avanti dall’indicazione scenica che Totta deve salmodiare i versi.¹² Tida accetta contro voglia le prime due recitazioni, che alludono al *Beowulf*, commentando: «Ben detto, ragazzo!» (RDB p. 46) e «Son belle parole, o mio menestrello!» (Ibid. p. 48). La terza salmodia, in versi adattati dalla “Battaglia di Maldon”, discussa più avanti, si colloca all’interno di una strana



Alfred Pearce, *The Great Battle of Brunanburh in 937*

esperienza visionaria che Tida trova più disturbante. Nella sua registrazione della *pièce*, Tolkien avvalora la sua idea che queste scene madri più retoriche debbano essere rese in modo differente dai versi allitterativi che le circondano, salmodiando egli stesso le parti di Totta e cambiando il tono e il ritmo del porgere le parole. Il salmodiare sembra essere riservato a composizioni speciali in poesia o canzone, inclusi i versi in latino che chiudono l’opera nella versione pubblicata, il “Dirige, Domine”. Il salmodiare, dunque, è un’altra forma di indicazione scenica che segna le recitazioni poetiche all’interno dell’opera.

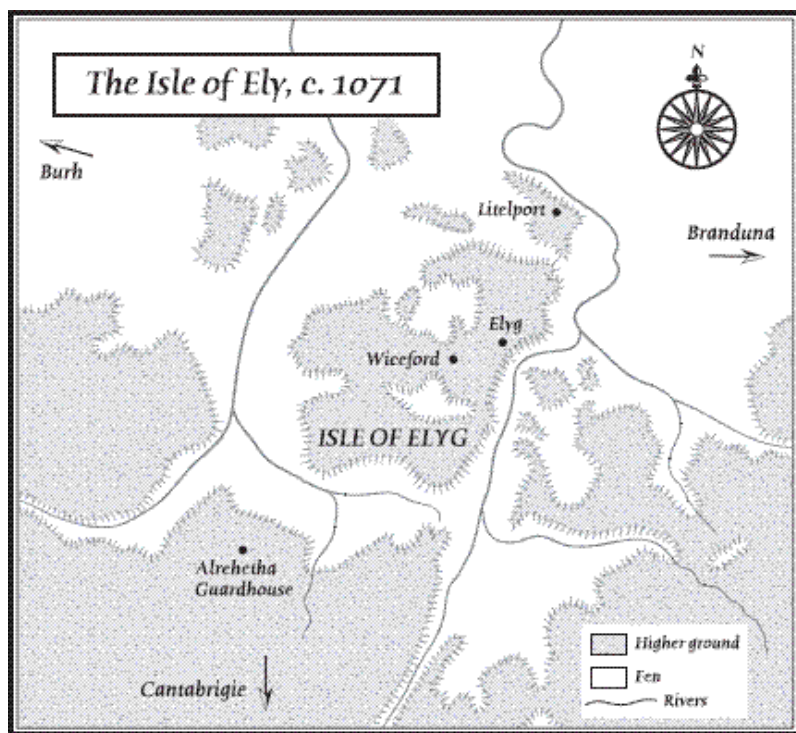
Gran parte della *pièce* mira a rappresentare il mondo primario, con un evento storico riconoscibile alle fondamenta e allusioni a testi del mondo primario stesso da parte di esseri umani che vediamo e sentiamo: un’arte «antropocentrica», come Tolkien la definisce (MF p. 271); tuttavia, con l’approssimarsi del finale, uno scostamento verso un’esperienza visionaria di Totta porta la *pièce* a sfiorare il Fantastico. Io sostengo che in questa scena visionaria Tolkien stia veicolando l’esperienza di Totta di un dramma feerico, o dramma elfico, spingendo così al limite i propri stessi criteri riguardo a cosa sia accettabile nel genere teatrale.

Tolkien definisce il dramma feerico in due punti diversi, e in entrambi i casi le definizioni creano spesso perplessità nei lettori riguardo a ciò in cui egli davvero crede. Nel saggio “Sulle Fiabe” egli spiega che questo genere di dramma è creato dagli Elfi e

¹² Sebbene l’allusione a “Brunanburh” non sia segnata da un’indicazione scenica di salmodiare i versi, Tolkien, nella sua registrazione, cambia leggermente il ritmo e il tono a suggerire una loro resa speciale.

fa sì che gli Uomini trascendano la credenza secondaria: «Se assisti al Teatro delle Fate, sei tu stesso, o pensi di essere, fisicamente all'interno del suo Mondo Secondario. L'esperienza può essere molto simile a quella del Sogno e (sembrerebbe) è stata spesso confusa con esso (dagli uomini)» (*Ibid.* p. 243). Una convinzione analoga è quella espressa dai personaggi di "The Notion Club Papers" quando discutono di «una sorta di dramma reso reale», o «Dramma Elfico» (*SD* p. 193), descritto come segue: «l'intera storia così com'è raccontata diventa visibile e udibile, e il suo autore è dentro di essa [...]. Le scene *sembrano* reali ma sono finte, e la composizione non è completa come potrebbe esserlo uno "spaccato di vita": si può presentarla in scene selezionate, oppure comprimerla (come un dramma)» (*Ibid.*).

Nel suo esame di diverse storie che potrebbero essere considerate drammi feerici, Janet Brennan Croft individua alcune caratteristiche comuni. Prima di tutto, l'obiettivo è «risvegliare nel testimone/partecipante un'apertura al Fantastico, all'Evasione, al Recupero e alla Consolazione, e alla possibilità dell'Eucatastrofe», includendo altresì «un fine specifico di insegnamento morale» (CROFT 2014 pp. 41-42). In secondo luogo, il «testimone/partecipante deve trovarsi in uno stato liminale e ricettivo» (*Ibid.* p. 42).



Terzo, il «partecipante deve credere pienamente alla realtà dell'esperienza mentre si trova immerso in essa. Il sognatore è sempre un personaggio che agisce nell'opera» (*Ibid.*). Infine, «L'esperienza del dramma feerico non può essere liquidata come un semplice sogno. [...] L'esperienza deve anche essere stata indirizzata a qualcosa che inquietava o turbava il sognatore» (*Ibid.*).

Possiamo esaminare più da vicino l'esperienza di Totta alla luce di questi criteri. Prima di tutto, mentre parla dal carro «con voce assonnata e quasi sognante»

(*RDB* p. 57), Totta si trova in uno stato liminale. Giacendo nel carro con il cadavere decapitato dell'amato signore, Totta si è impegnato a cercare di mettere insieme tutto quel che ha veduto nella sua prima esperienza di un campo di battaglia e che ha capito delle azioni degli uomini ivi compiute. Nel corso della *pièce* è stato turbato, sorpreso e spaventato, e ora solo lo scricchiolare sommesso del carro e il rumore dei cavalli sono rimasti a cullarlo inducendolo in uno stato ricettivo e quasi onirico. Sebbene secondo le indicazioni sceniche s'intravedano luci nella distanza, le parole di Totta indicano che egli sta vedendo e udendo dettagli molto più ravvicinati, probabilmente collocati nel prossimo futuro: «Candele nel buio e gelide voci. / Cantare odo messa al morto padrone / nell'isola d'Ely» (*Ibid.*). Questa percezione di cose viste e udite che sono ancora ben lontane dal

carro conduce a una visione ad ampio raggio di come «passa il mondo» (*Ibid.*), una visione descritta al tempo presente ma che si sporge verso il futuro.

Mentre la voce di Totta si fa più forte, le indicazioni sceniche ci dicono che la sua «è ancora la voce di chi parla in sogno» (*Ibid.*). Totta descrive quella che sembra essere la sua esperienza diretta di una scena. Come lettori o spettatori non vediamo la scena rappresentata, la comprendiamo soltanto attraverso le parole di Totta. Mostrare materialmente la scena sul palco sarebbe, secondo la visione di Tolkien, spingere avanti l'opera teatrale un passo di troppo oltre la credenza secondaria. Noi non entriamo in quel mondo terziario direttamente, ma non v'è dubbio che Totta si vede dentro di esso come un partecipante: «È buio! È buio! Il fato ecco giunge! / Non c'è per noi luce?» (*Ibid.*). Totta ode voci nel presente: «Ascolta! Li sento cantar nella sala» (*Ibid.*). In quel momento Totta stesso inizia a salmodiare, come se le voci nella sala giungessero direttamente attraverso lui mentre recita una versione di due versi più lunga del famoso passaggio della “Battaglia di Maldon”:

(*Canta.*) Più saldo sia il cuore, l'intento più fermo,
più fiero lo spirito se calan le forze!
Non ceda la mente, moral non vacilli,
se pur fato giunga e infin buio vinca.

(*RDB* p. 58)

A che genere di morale o di eucatastrofe potrebbe puntare questo *climax* poetico? Il punto di vista di Janet Brennan Croft sull'eucatastrofe in un'altra sua opera si applica altrettanto bene al “Ritorno”, in quanto qui riceviamo «un accenno di una singolare, tragica eucatastrofe nell'esser testimoni dei nostri eroi che fanno la cosa giusta e sfidano un ciclo di oppressione, persino quando questo si conclude con la distruzione di ogni cosa» (CROFT 2020 p. 11). Poiché Tolkien identifica i primi due versi come «un'antica e onorata espressione di volontà eroica» (*RDB* p. 38) possiamo assumere che Totta stia sentendo quel che Tolkien chiama un «vero e proprio condensato del codice eroico» (*Ibid.*) in una versione più completa. Tolkien, in altre parole, ha creato in questi versi un poema-asterisco, costruendo qualcosa che è inteso essere compreso come una versione precedente dei versi che potremmo riconoscere nella più tarda e più breve composizione della “Battaglia di Maldon”.¹³

Quest'idea di dramma feerico era evidente fin dalla versione A, sebbene non fosse pienamente sviluppata come fu in seguito. Nelle prime versioni, A, B e B2, Totta dice con voce assonnata: «Odo, sì, le belle, le fiere parole. / Ben detto, poeta!» (Bodleian MS 5, foglio 4), ma quelle parole noi non le sentiamo davvero fino alle versioni C e D, quando i due versi di “Maldon” sono pronunciati in antico inglese da una «voce solenne» che non è la voce di Totta (*Ibid.* fogli 12r e 21r). Dalla versione E, la prima revisione in metro

¹³ Il concetto di “poema-asterisco” adatta un termine coniato da Tom Shippey ne *La Via per la Terra di Mezzo* (SHIPPEY 2005 p. 45), dove egli osserva che, a volte, Tolkien ricrea in una «asterisco-realtà» un'origine perduta, così come i filologi ricreano le origini delle parole marcando tali ricostruzioni con un asterisco.

allitterativo, i versi di “Maldon” compaiono in inglese moderno con tre versi ulteriori aggiunti al canto, e il passaggio è recitato direttamente da Totta:

(*Canta.*) Più orgoglio nel cuore, l'intento più fermo,
più duro il volere se calan le forze!
Non ceda la mente, moral non vacilli;
se pur fato giunga e infin buio vinca,
e ceda la carne, noi fuoco accendiamo!

(*Ibid.*, foglio 29r)

Ad eccezione dell'ultimo verso, che viene cancellato, questa versione persiste nelle versioni F, G e H. Nella versione I e nelle seguenti i versi sono identici a quelli della versione finale pubblicata, citati sopra.

In altre parole, Tolkien immaginò fin dall'inizio che Totta avrebbe udito dei versi eroici tradizionali che venivano pronunciati altrove, e man mano che la scena si sviluppava egli divenne il tramite necessario perché il pubblico, testimone della sua partecipazione a un dramma feerico, potesse udire quelle voci. Questo dramma nel quale Totta è immerso non è presentato direttamente al pubblico come una scena fantastica, cosa che contraddirebbe il criterio tolkieniano di teatro antropocentrico. Come Tolkien afferma nell'Appendice F a “Sulle Fiabe”, «Il testo teatrale può basarsi sull'influenza nel personaggio umano di qualche evento della Fantasia, o del Mondo Fatato, che non richiede alcun meccanismo scenico, o del quale si può supporre o si può riferire che sia avvenuto» (*MF* p, 270). Totta riporta quello in cui è coinvolto senza l'aiuto di alcun meccanismo scenico o magia artificiale, e i versi che ode giungere nel suo presente dalla tradizione eroica del passato saranno quelli che farà pronunciare a Byrhtwold nel vicino futuro quando procederà a comporre il poema del mondo primario, “La Battaglia di Maldon”.¹⁴



Janet Brennan Croft

Condividere l'esperienza di un dramma feerico è possibile anche per il pubblico, come rileva Croft (CROFT 2020 p. 1), e questa è esattamente l'opportunità che Tolkien offre alla fine della sua *pièce*. Dopo che Tída e Totta escono di scena, e dopo un momento di silenzio, il pubblico si trova a sperimentare qualcosa di molto simile alla visione di Totta, per quanto di natura più quieta. Per prima cosa si ode il fievole salmodiare dell'Ufficio

¹⁴ Per una discussione su Totta come poeta di “Maldon” vedi GRYBAUSKAS 2020 pp. 163-178 e 2011 pp. 44-45, SMOL 2019 pp. 278-280 e SMOL e FOSTER 2021 pp. 14-15.

dei Defunti in latino, che invoca Dio perché mostri loro la via verso di lui: «Dirige, Domine, in conspectu tuo viam meam» (*RDB* p. 59). Udiamo quindi direttamente «Una voce nel buio» (*Ibid.*), in un momento nel quale il pubblico potrebbe facilmente esclamare, come prima Totta: «Ascolta! Li sento» (*Ibid.* p. 57). Di chi è questa voce? Il pubblico ode due versi e, secondo le indicazioni sceniche della versione finale, vede i monaci passare lungo la scena (*RDB* p. 59) fino a che il salmodiare dei versi latini diventa più forte e chiude la *pièce*. Il pubblico sperimenta una rappresentazione visuale e uditiva che non è veicolata dalle parole o dalle azioni dei due personaggi; ne fa esperienza diretta nel buio, come Totta, e ancora come Totta, che ode una versione più antica dei versi della “Battaglia di Maldon”, ode un distico rimato: «Dall’isola d’Ely un cantar s’ode fioco! / Uomini, ai remi! Ascoltiam per un poco!» (*Ibid.*). Questo distico precorre la versione più tarda, presente nella *Historia Eliensis* del mondo primario, che fa riferimento al re Cnut. Nel costruire questo passaggio Tolkien punta al futuro, spiegando egli stesso nell’introduzione che l’uso della rima presagisce «il progressivo dissolversi e scomparire dell’antico metro allitterativo eroico» (*Ibid.* p. 39).

In altre parole, per il tramite di questa visione Tolkien offre ancora al pubblico dei versi-asterisco, assicurandosi nell’introduzione di rendere identificabile il passaggio del



L'Abbazia di Ely nel Cambridgeshire

XII secolo che allude a re Cnut trasportato in barca all’abbazia di Ely, citandone persino i versi originali che iniziano con «*Merie sungen*» (*Ibid.*); anziché cantare “con lietezza”, tuttavia, i monaci del “Ritorno” elevano per il viaggio di Beorhtnoth all’abbazia un canto «fioco». In questo dramma feerico il pubblico può discernere la possibilità dell’eucatastrofe. Come rileva Richard West, l’allusione a Cnut rende la fine della *pièce* ambigua (WEST 2018 p. 353); sì, i danesi

devono essere temuti e la terra difesa come i nostri personaggi comprendono, e guerre e sollevazioni persisteranno per anni a venire proprio come essi temono, ma quel che non possono prevedere è che un re danese si farà cristiano e porterà infine la pace per qualche tempo. Il riconoscimento dell’allusione a futuri versi del XII secolo che descrivono il re Cnut trasportato nell’XI secolo all’abbazia di Ely, di cui era un patrono, può essere sovrapposto all’immagine del Beorhtnoth del X secolo, anche lui un patrono di Ely, che viene trasportato nello stesso luogo. Questa forma di palinsesto storico, che permette alle menti del pubblico di viaggiare nel tempo, offrirà una potenziale svolta verso l’eucatastrofe attraverso l’esperienza del pubblico stesso nell’ultima scena dell’opera: come Totta nel suo dramma feerico, il pubblico può viaggiare nel tempo grazie al riconoscimento della tradizione poetica che gli viene mostrata.

L'opera pubblicata termina con l'Ufficio dei Defunti in latino, che chiede al Signore di guidare il proprio cammino alla fine della vita ed è dunque appropriato sia per la prossima cerimonia funebre di Beorhtnoth sia come generale *memento* del cammino futuro che tutti dovremo percorrere.

Tuttavia, l'esperienza del viaggio nel tempo è rafforzata ancor di più da un finale diverso da Tolkien, in apparenza reso disponibile per la rappresentazione radiofonica della BBC. Sono in debito con Merlin DeTardo, che ha rilevato che Tolkien, nella sua registrazione, ha usato il canto del *Dies Irae*

aggiungendo solo in chiusura i versi finali del *Dirige* come presentati nella versione pubblicata (*RDB* p. 59), rafforzando così a uso del pubblico l'idea del viaggio nel tempo. I versi rappresentano il Giorno del Giudizio, con il mondo dissolto in fuoco e cenere, e possono ricordare al pubblico la visione del futuro di Totta quando questi esclama: «passa il mondo» (*Ibid.* p. 57).¹⁵ Neubauer commenta che in quest'ambientazione del X secolo i versi del *Dies Irae*, risalenti probabilmente al XIII, sono un anacronismo (NEUBAUER 2019 p. 230 n. 87), e questo avvalora ulteriormente l'idea che la conclusione della *pièce* guardi al futuro.

La rappresentazione radiofonica della BBC potrebbe effettivamente aver presentato al pubblico in ascolto una versione simile. Scull e Hammond riassumono una lettera di Tolkien al produttore della BBC Rayner Heppenstall e citano da essa: «i versi che ha selezionato dal *Dies Irae* “hanno senso, sono adatti e conservano lo schema della rima. Sono recitati parlando, o cantati in un tono o su un motivo semplice (che conserva il metro ed enfatizza la rima)”» (SCULL & HAMMOND 2017, *Chronology* p. 469).¹⁶ Non è tuttavia chiaro se la Voce o i versi che pronuncia siano stati effettivamente inclusi nella rappresentazione della BBC; Scull e Hammond riportano che in una visita di inizio novembre al produttore Tolkien accetta di lasciar cadere ogni riferimento alla Voce (*Ibid.* p. 467), ma che più tardi in quello stesso mese il produttore assume un attore per la parte (*Ibid.* p. 468). Scull e Hammond riportano anche che Tolkien «pensava che avessero concordato che la cosa migliore sarebbe stata omettere la “Voce nel Buio”», come egli stesso dice in una lettera (*Ibid.* p. 469), ma se la produzione sia andata avanti o no con la Voce non è chiaro.



¹⁵ Per una discussione dei temi apocalittici in quest'opera e ne *La Caduta di Artù* si veda LARSEN 2023, "The world withers".

¹⁶ Fino a "Dies Irae" le parole sono di Scull e Hammond (il soggetto di "ha selezionato" è Tolkien); le parole che seguono sono di Tolkien e citano la sua lettera a Heppenstall (*N.d.T.*).

In ogni caso, Tolkien, nella sua registrazione, alterna versi parlati in tono cantilenante a versi cantati, prima di chiudere con gli ultimi versi cantati del *Dirige* e il *Gloria Patri*, «parte obbligatoria di diverse pratiche liturgiche, recitato di solito alla conclusione di salmi e preghiere, sia pubbliche sia private» (NEUBAUER 2019 p. 230). Nell'enumerare i versi scelti dal *Dies Irae* per la registrazione, Neubauer ritiene che le aggiunte mostrino le capacità di improvvisazione di Tolkien e la sua esperienza nell'esecuzione di canti liturgici (*Ibid.* pp. 228-231).

Il fatto che il “Ritorno” sia stato ritrasmesso nel 1955 suggerisce che BBC Radio fosse quanto meno contenta della sua ricezione. La *pièce* funziona abbastanza bene come prodotto radiofonico o lettura recitata, se si ignorano le occasionali indicazioni visuali su luci e uomini ai remi presenti a ridosso della fine; inoltre, naturalmente, può essere letta con gusto da qualsiasi lettore. Tuttavia, le prime bozze indicano che Tolkien la immaginava per il palcoscenico, con specifiche indicazioni di movimento e di luci alcune delle quali persistono fino alla versione finale pubblicata. Anziché accettare l'opinione di Carpenter sull'avversione di Tolkien per il teatro in generale, dovremmo discernere con maggiore attenzione quel che Tolkien approvava o non approvava partendo dalle sue discussioni sul teatro, e lasciare che “Il Ritorno” stesso ci illumini sulla sua concezione originale. La *pièce* è al tempo stesso una narrazione storica e un'opera teatrale scritta in abili versi allitterativi moderni, una composizione che presenta dialogo conversazionale, azione e recitazioni poetiche e che trascina personaggi e pubblico in un'esperienza immersiva di dramma feerico.

Abbreviazioni

Biografia: CARPENTER 2009.
Lettere: CARPENTER e TOLKIEN 2017.
Lettere Rev.: CARPENTER e TOLKIEN 2023.
MF: TOLKIEN 2020.
MS: manoscritto.
RDB: TOLKIEN 2019.
SD: TOLKIEN 1992.
TI: TOLKIEN 2025.
 t.n.: traduzione nostra.

Opere citate

BOWERS, John M. (2019), *Tolkien's Lost Chaucer*, Oxford University Press, Oxford.
 CARPENTER, Humphrey (2009), *J.R.R. Tolkien. La biografia*, Lindau, Torino.
 CARPENTER, Humphrey e TOLKIEN, Christopher (a c. di) (2017), *Lettere 1914/1973*, Bompiani, Milano;
 — (2023), *The Letters of J.R.R. Tolkien: Revised and Expanded edition*, HarperCollins, London.
 CLARK, George (1979), “The Hero of Maldon: Vir Pius et Strenuus.” *Speculum: A Journal of Medieval Studies*, vol. 54, no. 2.
 CROFT, Janet Brennan (2024), “‘Giving Up Their Dead’: The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son and A Sleep of Prisoners,” *Journal of Tolkien Research*, vol. 19, issue 1, article 13, <https://scholar.valpo.edu/journaloftolkienresearch/vol19/iss1/13>;

- (2020), “Binding with Ancient Logics: The In/Per/Sub-version of Faërian Drama in *The Cabin in the Woods*.” *Journal of Tolkien Research*, vol. 10, issue 1, article 2. <https://scholar.valpo.edu/journaloftolkienresearch/vol10/iss1/2>;
- (2014), “Tolkien’s Faërian Drama: Origins and Valedictions.” *Mythlore*, vol. 32, no. 2, #124.
- DETARDO, Merlin (2021), “Re: My Theory about *Dies Irae* in *Homecoming*”, received by Anna Smol, 8 May 2021.
- GARTH, John (2014), “‘The road from adaptation to invention’: How Tolkien Came to the Brink of Middle-earth in 1914”, *Tolkien Studies*, vol. 11.
- GLYER, Diana Pavlac (2007), *The Company They Keep: C.S. Lewis and J.R.R. Tolkien as Writers in Community*, Kent State University Press, Kent (OH).
- GRYBAUSKAS, Peter (2020), “A Portrait of the Poet as a Young Man: Noteworthy Omission in *The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm’s Son*.” *Tolkien Studies*, vol. 17;
- (2011), “Dialogic War: From the Battle of Maldon to the War of the Ring.” *Mythlore*, vol. 29, no. 3/4, #113/114.
- HONEGGER, Thomas (2007), “*The Homecoming of Beorhtnoth*: Philology and the Literary Muse”, *Tolkien Studies*, vol. 4.
- JONES, Chris (2006), *Strange Likeness: The Use of Old English in Twentieth-Century Poetry*, Oxford University Press, Oxford.
- LARSEN, Kristine (2023), “‘The world withers and the wind rises’: Apocalyptic Language in ‘The Homecoming of Beorhtnoth’ and ‘The Fall of Arthur’,” *Journal of Tolkien Research*, vol. 18, issue 2, article 9, <https://scholar.valpo.edu/journaloftolkienresearch/vol18/iss2/9>.
- MACLEOD, Jeffrey J. e SMOL, Anna (2017), “Visualizing the Word: Tolkien as Artist and Writer.” *Tolkien Studies*, vol. 14.
- NELSON, Marie (2008), “‘The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm’s Son’: J.R.R. Tolkien’s Sequel to the ‘The Battle of Maldon’”, *Mythlore*, vol. 26, no. 3/4, #101/022.
- NEUBAUER, Łukasz (2019), “‘Testing the Whole Thing on Tape’: A Preliminary Insight into the Performative Dimensions of J.R.R. Tolkien’s Own Recording of ‘The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm’s Son’”, *Quaestiones Oralitatis*, vol. 4, <https://doi.org/10.34616/QO2019.4.211.235>.
- RICKE, Joseph (2022), “Re: draft essay”, received by Anna Smol, 5 May 2022.
- SCULL, Christina e HAMMOND, Wayne G. (2017), *The J.R.R. Tolkien Companion and Guide. Revised and expanded edition*, HarperCollins, London.
- 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);
- (2007), “Tolkien’s Academic Reputation Now.” *Roots and Branches: Selected Papers on Tolkien*, Walking Tree Publishers, Berne and Zurich.
- SMOL, Anna (2019), “Bodies in War: Medieval and Modern Tensions in ‘The Homecoming’”, “*Something Has Gone Crack*”: *New Perspectives on J.R.R. Tolkien in the Great War*, a c. di Janet Brennan Croft and Annika Röttinger, Walking Tree Publishers, Berne and Zurich.
- SMOL, Anna e FOSTER, Rebecca (2021), “J.R.R. Tolkien’s ‘Homecoming’ and Modern Alliterative Metre”, *Journal of Tolkien Research*, vol. 12, no. 1, article 3, <https://scholar.valpo.edu/journaloftolkienresearch/vol12/iss1/3>.
- TOLKIEN, J.R.R. (1992), *Sauron Defeated*, Houghton Mifflin, Boston (MA);
- (2008), “The Reeve’s Tale: Version Prepared for Recitation at the ‘Summer Diversions’ Oxford: 1939”, *Tolkien Studies*, vol. 5;
- (2019), *Il Ritorno di Beorhtnoth Figlio di Beorhthelm*, Bompiani, Milano;
- (2020), *Il Medioevo e il fantastico*, Bompiani, Milano;
- (2023a), *The Battle of Maldon together with The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm’s Son*, edited by Peter Grybauskas, HarperCollins, London;
- (2023b), *The Homecoming of Beorhtnoth*. Read by J.R.R. Tolkien and Christopher Tolkien, HarperCollins, London;
- (2025), *Il Tradimento di Isengard*, Bompiani, Milano.

- , “The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm’s Son.” Oxford University, Bodleian Library, Tolkien MS 5;
- , “The Home-coming of Beorhtnoth Beorhthelm’s Son.” University of Leeds, Brotherton Library, Tolkien-Gordon Collection, MS 1952/2/1;
- WEST, Richard C. (2018), “Canute and Beorhtnoth”, *A Wilderness of Dragons: Essays In Honor of Verlyn Flieger*, a c. di John D. Rateliff, The Gabbro Head Press LLC, Wayzata (MN).

Link

Saggio originale su *Mythlore* (2024): <https://dc.swosu.edu/mythlore/vol43/iss1/7>