

---

## Il mito (in Tolkien)

---

### *Tematica - Esposizione*

La letteratura nasce molte volte. Se la letteratura è un qualcosa che procede dal mito al romanzo, allora la letteratura nasce dal mito diverse volte, in un numero infinito di scrittori. Poiché ogni scrittore deve affrontare la questione. Quello che nasce è il romanzo. Ma in Tolkien la domanda riguarda il mito. Tuttavia, in Tolkien c'è da porsi la domanda sul mito e sulla funzione che il mito ha nel romanzo stesso.

Dal volume curato da Harold Bloom su Tolkien (*J.R.R. Tolkien*), si possono considerare questi tre saggi per un tentativo di discorso sul mito:

Marjorie Burns, *Skin-Changing in More than One Sense: The Complexity of Beorn*;

John C. Hunter, *The Evidence of Things Not Seen: Critical Mythology and The Lord of the Rings*;

Jane Chance, *The King under the Mountain: Tolkien's Children's Story*.

*Area 1 - Il saggio di Marjorie Burns:*

È stato rilevato più volte la semplicità dell'impianto ideologico e morale presente nei personaggi di Tolkien. «Tolkien's fiction seems unquestionably to have been created along these lines. It is not difficult to identify Tolkien's likes and dislikes, his values and preferences, his sense of who belongs where. All the usual clues mark his partialities: light and dark, ugly and fair, black and white, high and low, up and down (plus a few that are somewhat more peculiar to Tolkien: the superiority of North over South, of West over East, and the unadorned over the ornate).» (HB, p. 129).

Non tutto è però in Tolkien diviso tra bene e male. Alcuni personaggi si presentano con un aspetto sinistro, ma rivelano poi un fondo molto positivo: personaggi di questo genere sono Aragorn, Treebeard, Beorn (HB, p. 130). In particolare Beorn, Tom Bombadil e Treebeard sono figure che attingono dal passato pagano britannico (HB, p. 131). «But there are a good number of contradictions and considerable intricacy connected with Beorn; and these, for the most part, hinge on the previously mentioned dichotomies: North/South, East/West, comradeship and solitude, freedom and obligation, forest and garden, home and wayside, risk and security.» (HB, p. 131).

Beorn è saldamente legato al mondo pagano, soprattutto a quello scandinavo. Anche l'illustrazione di Tolkien raffigurante l'interno della sua casa lo conferma (HB, p. 132). «Tolkien's pencil-and-ink drawings of Beorn's hall are closely modelled after an illustration of a Norse hall interior done by his colleague, E.V. Gordon, and included in Gordon's 1927 *An Introduction to Old Norse*. For a comparison, see Wayne Hammond and Christina Scull, *J.R.R. Tolkien: Artist and Illustrator* (Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1995), 122–3.» (HB, p. 140, n. 3). (L'illustrazione nel libro di E.V. Gordon – *An Introduction to Old Norse*, Oxford University Press, Oxford New York, II ed. s.d. – può essere vista a p. 28, dove è riportata a proposito della *Hrólfs saga kraka*. Riproduce la tipica *langhús* di epoca vichinga.).

«He [Beorn] is, then, a being of two extremes: both ruthless and kind, bear and man, homebody and wanderer, berserker and pacifist in one.» (HB, p. 132).

Beorn ricorda Bertilak de Hautdesert di *Sir Galwain e il Cavaliere verde* (HB, p. 132). Il viaggio di Galwain per raggiungere il Cavaliere Verde è un viaggio verso nord che ha somiglianze con i viaggi narrati nello *Hobbit* e nel *Signore degli Anelli*.

Beorn ha pure delle somiglianze con Beowulf, finora poco notate: «What is less frequently and only briefly mentioned, however, are specific character similarities that link Beowulf and Beorn. Though Beowulf is not a shapeshifter like Beorn, something of an ursine nature is suggested in his name. *Beowulf*, in its literal translation, means *bee-wolf*; and, through the vagaries of poetic kenning (a form of metaphorical naming), *bee-wolf* stands for the one who is ravenous for honey and therefore represents the 'bear,' or, in its Anglo-Saxon form, beorn. It is for this reason that Tolkien, in his essay 'On Fairy-Stories,' refers to the young Beowulf as

‘the bear-boy’ (30) and in his essay ‘Sir Gawain and the Green Knight’ writes of the ‘Bear-boy’ that lurks behind Beowulf.» (HB, p. 135).

In antico inglese *beorn* significava anche *uomo*. Così Beorn ha la figura di un pacifico allevatore di api, e insieme di un individuo di grande forza e violenza, che abita in una casa di tipo nordico (HB, p. 135).

A differenza di quello che fa con altri suoi personaggi, Tolkien non dice molto riguardo a Beorn e anche quello che è a conoscenza di Gandalf è piuttosto limitato (HB, p. 136). «In Tolkien’s writings, terrain alone is often enough to establish character or intent. And, indeed, the extremes of terrain displayed in the chapter on Beorn do much to establish who he is» (HB, p. 136).

Circa la sua discendenza viene riferito che alcuni uomini furono giusti e leali come Beorn, ma altri malvagi. Nelle saghe islandesi c’è spesso una distinzione del genere a proposito di una discendenza. Nella *Egils saga Skallagrímssonar* i due figli di Kveld-Úlfr (egli stesso una persona in grado di mutare forma) sono uno di bell’aspetto e di carattere leale, l’altro piuttosto brutto e di carattere sinistro (HB, p. 137).

Ciononostante l’impressione che si ha di Beorn è quello di un personaggio proveniente dal mondo nordico. Beorn è anche caratterizzato da un forte senso di indipendenza e di solitudine, che lo isola da altri personaggi di Tolkien, più dichiaratamente legati al mondo cavalleresco e al ciclo della Tavola Rotonda (HB, p. 137). Così Beorn «represents the ideal Viking hero and fulfils what Tolkien refers to as the northern ‘theory of courage.’» (HB, p. 138).

Beorn non è completamente solo nella sua casa: «Beorn, the isolated Norseman, is neither truly alone nor truly self-sufficient. He has around him an entourage of servants, easy to disregard in their farm animal forms—ponies, dogs, and sheep that serve him silently and intelligently, setting tables, carrying in food, and no doubt washing up after meals:» (HB, p. 138). A prima vista essi potrebbero ricordare i servi della tipica fattoria d’epoca vichinga, eppure sono più simili ad animali domestici inglesi (HB, p. 138).

Concludendo: è proprio il carattere irrisolto della figura di Beorn a renderlo così interessante. Anziché essere un personaggio creato per una storia, è invece qualcosa lasciato lì, centro di molti punti di fuga.

### *Area 2 - Il saggio di John C. Hunter*

A proposito del *Signore degli Anelli* c’è da chiedersi: che cos’è il “mitico” dopo l’*Ulisse* e prima del “realismo magico” e la piena post-modernità? (HB, p. 141).

«Just a few years before *The Lord of the Rings* was published, Horkheimer and Adorno’s *Dialectic of Enlightenment* appeared with the thesis that turning points in the intellectual history of the West often coincide with a futile repression of the

mythic» (HB, p. 142).

La forza del *Signore degli Anelli* consiste nel resistere alla repressione del mitico nell'epoca moderna (HB, p. 142). Il fatto che l'aggettivo "mitico" sia usato per descrivere situazioni completamente diverse non è un ostacolo (p. 142). Il mitico non si può descrivere o identificare in alcun modo (p. 142). L'epoca moderna sembra così averla fatta finita col mito (HB, p. 143).

L'inconveniente più grosso appare allora quello di conciliare la caratteristica mitica di sfuggire a una collocazione temporale con quella del romanzo realistico, che collega uno o più avvenimenti a un determinato momento storico (HB, p. 143).

Questo contrasto è presente nel *Signore degli Anelli* nelle forme di Rivendell e Lothlórien. Rivendell, il luogo dove Bilbo si è rifugiato per scrivere le sue memorie, è da Bilbo stesso definito come fuori dalla storia, anche se ciò non impedisce la riflessione sulla storia. Lothlórien è invece una specie di macchina del tempo che offre visioni del futuro ma in immagini tra loro indipendenti (HB, p. 144).

Il mito deve essere "trasportabile" da una cultura ad un'altra, come dimostra il mito di Edipo (HB, p. 149).

In Tolkien il richiamo al mito è poi sempre unito a una tendenza storiografica, a un voler precisare cronologia e avvenimenti che di per sé ha poco di mitico: «More than anything else, this response stands as a confirmation that, since the Enlightenment and the rise of the novel as a form, Western culture has lost the capacity to represent experience that transcends the contingent without recourse to theological categories; as Horkheimer and Adorno put it, "Enlightenment regresses to the mythology it has never been able to escape".» (HB, p. 150, la citazione è dalla *Dialettica dell'Illuminismo*).

Il *Signore degli Anelli* si fonda così su una contraddizione di base: «In the end, *The Lord of the Rings* makes a strong statement about the impermanence of all human culture as human beings experience it, while its redemptive romance elements make us wish that it didn't.» (HB, p. 150).

Da una lettera di Tolkien: «I was from early days grieved by the poverty of my own beloved country: it had no stories of its own (bound up with its tongue and soil), not of the quality that I sought, and found (as an ingredient) in legends of other lands. There was Greek, and Celtic, and Romance, Germanic, Scandinavian, and Finnish (which greatly affected me); but nothing English [. . .] Do not laugh! But once upon a time (my crest has long since fallen) I had a mind to make a body of more or less connected legend, ranging from the large and cosmogonic, to the level of romantic fairy-story [. . .] which I could dedicate simply to England; to my country.» (HB, p. 151).

Un mito non ha mai una forma originaria (HB, pp. 151-2). Tolkien cerca di sfuggire a questa contraddizione precisando che egli è solo lo scopritore e non il creatore della Terra di Mezzo (HB, p. 152).

Egli, infatti, all'interno del suo progetto, è interessato a precisare che cosa è "England" (HB, p. 152).

È interessante che il saggio introduce adesso una breve una discussione su Tom

Shippey, che vede in Tolkien un autore che cerca di ritrovare un'Inghilterra incontaminata, senza intromissioni di altri popoli (HB, p. 153).

Il progetto di Tolkien coinvolge tre "nazioni" fantastiche: la Contea, Rohan, Gondor. «The three "nations" that the reader directly encounters are the Shire, Rohan, and Gondor, and each is distinctly different in its self-understanding and its relations with the "Englishness" that Tolkien wishes to recover.» (HB, p. 154). Le tre "nazioni" su cui si basa l'identità nazionale, secondo *Il Signore degli Anelli*, sono la Contea (corrispondente alle rurali Midlands inglesi), Rohan (corrispondente alla cultura anglosassone) e Gondor.

La Contea è presentata come il luogo più inadatto ad accettare i cambiamenti apportati dalla modernità e destinata pertanto all'estinzione (HB, p. 154).

Rohan è una cultura che vive nel ricordo del proprio passato eroico e delle canzoni che lo celebrano. La rinascita di questo passato si ha nell'ultima battaglia di Théoden. Rohan cade quindi nello scontro impossibile contro la storia. «The two most "English" cultures in the novel are thus the two that must face the impossibility of any unchanging way of life or identity.» (HB, p. 155).

Gondor è la cultura dotata dell'ordinamento politico più sofisticato e ricca di una letteratura scritta. Dopo un periodo di decadenza essa è ritornata grande. È quindi in grado di rispondere ai cambiamenti e ai pericoli rappresentati dalla modernità (HB, p. 155).

Ma – questo il saggio non lo nota a sufficienza – è anche la meno inglese: la meno germanica. La sua forma è rivolta più al mondo greco-semite. Niente costruzioni in legno, tutto in pietra e marmo, recinzioni come a Tebe, ecc. Siamo in un altro mondo rispetto ai due precedenti.

Il viaggio degli *hobbits* è costellato dai segni del disfacimento dell'Occidente, e il senso del viaggio è proprio quello di potersi riunire ancora una volta in un regno (HB, p. 156).

Una possibile definizione del *Signore degli Anelli* sembrerebbe quindi essere questa: «[...] not a reflection of the fundamental mysteriousness of the mythic, but of our desire to preserve a space where the most pressing spiritual and material problems of modern life cannot plague us.» (HB, p. 157).

### *Area 3 - Il saggio di Jane Chance*

L'etica pagana nel *Beowulf* maschera un proposito cristiano, così come la storia per bambini dello *Hobbit* maschera un proposito di letteratura per adulti: «Their different genres affect the nature of the dual levels in each: the explicit Germanic-heroic ethic and culture of *Beowulf* masks a very Christian purpose, just as the explicit children's story framework of *The Hobbit* masks a more "adult" and serious purpose.» (HB, p. 62).

Il *Beowulf* è diviso idealmente in due parti, dominate dagli scontri del protagonista con le due figure mostruose: contro Grendel e la madre di questi, nella giovinezza di Beowulf; contro il drago nella vecchiaia di Beowulf (p. 64).

Una simile bipartizione si può notare nello *Hobbit*:

- gruppo 1: capitoli 1-8 (fino alla battaglia contro i ragni di Bosco Atro);
- gruppo 2: capitoli 9-19 (dalla fuga dagli Elfi Silvani dentro i barili sino alla conclusione) (HB, p. 64).

Le due creature mostruose del *Beowulf* possono essere viste in Gollum e in Smaug (HB, pp. 64-5). Gollum rappresenta i desideri più elementari legati al corpo, soprattutto nella forma della fame e dell'attaccamento egoistico al sé (HB, p. 65). Smaug è legato a una visione più spirituale dei desideri: è preoccupato della propria fama, è vanitoso, tanto da rivelare a Bilbo, senza accorgersene, il suo punto debole, dove poi Bard, sfruttando, inconsapevolmente, la scoperta di Bilbo, lo colpirà a morte (HB, p. 65).

Analoga struttura si riconosce nelle altre creature del libro, mostruose e no: quelle della prima parte (troll, *goblins*, lupi mannari, ragni) sono legate ai bisogni più immediati del corpo, soprattutto alla golosità; quelle della seconda (elfi dei boschi, uomini di Dale, nani) al potere dell'oro, quindi a ciò che va oltre il corpo (HB, p. 66-7).

Alla fine del romanzo, lo stesso Bilbo occupa la posizione di drago e la sua caverna hobbit è devastata da avvocati che vendono all'asta i suoi beni (HB, p. 68).

«At the very beginning of *The Hobbit* Bilbo acts as a “King under the Mountain” when he hoards his wealth—food in the Hobbit world—against depletion by strange intruding Dwarves.» (HB, p. 68).

Smaug è paragonato al serpente biblico quando tenta Bilbo dicendo che i nani non rispetteranno gli accordi presi con lui (HB, p. 72).

Tutte le avventure del romanzo uniscono il lato Took (avventuroso) a quello Baggins (casalingo), dominante nel primo capitolo. Il capitolo finale ripropone il tema della visita inaspettata (adesso nella forma “semplificata” di Gandalf con due nani), ma mentre nel primo capitolo Bilbo era infastidito e non voleva condividere le sue vivande con loro, adesso invece offre la borsa del tabacco a Gandalf. Anche il sottotitolo, *There and Back Again*, sembra suggerire che l'azione principale si svolga nella Contea.

Il Narratore della fiaba per bambini è un personaggio che, attraverso i suoi commenti, entra spesso in scena nello *Hobbit*. È un personaggio ben definito: è l'esponente di un modo di vivere pacifico e ben consolidato. Pensa che tutto il suo pubblico debba condividere le sue idee, censura o plaude al modo di agire dei personaggi. Non ama tanto le creature piccole di statura, nani e *hobbit*, che tende sempre a vedere con circospezione. Alla fine è però zittito dalla risposta che Bilbo dà a Gandalf, dopo che questi gli ha fatto notare che non è un caso se le leggende e le canzoni di gesta finiscano per avverarsi e che anche un essere piccolo e apparentemente insignificante come lui può giocare un ruolo importante: con grande

spontaneità Bilbo ringrazia per essere solo un personaggio di piccola statura in un modo molto vasto.

È da notare l'articolazione del saggio che, dai mostri puri e semplici, passa a Bilbo, che si trova così ad occupare una posizione a dir poco sinistra, per finire poi col Narratore, che occupa a sua volta una posizione sinistra. Infatti ognuno giunge ad occupare una posizione che in qualche modo ha della natura del mostro, del "Re sotto la Montagna".

### *Tematica - Ricapitolazione e oltre*

In Tolkien il mito fa la sua comparsa attraverso una pratica letteraria che si manifesta nella forma del "macchinoso", evidente soprattutto nel *Signore degli Anelli*.

In Joyce il mito è una chiave nascosta usata per investigare la modernità. Ciò che si ottiene è allora una enciclopedia del caos, la quale tuttavia mantiene una ambigua somiglianza col mito.

Quello che dunque è da controllare riguarda l'insieme costituito da caos e macchinosità, come punto di controllo della debolezza della letteratura. Cioè di ciò che nasce periodicamente come letteratura.

L'unico uso della caotica ambiguità del mito in Tolkien è rappresentato dal personaggio di Beorn (saggio 1). Anche Bilbo, tuttavia, in quanto Re sotto la montagna (saggio 3), ha qualcosa che lo accomuna all'ambiguità del mito.

Il mito chiama – il mito è ciò che chiama. Ma il mito chiama ciò che deve ritornare. Poiché è proprio di qualcosa che è destinato a ritornare che il mito tratta. Perché Beorn risulta così incompleto come personaggio che ha il suo saldo posto nello *Hobbit*? È un qualcosa legato al fatto che non si può dire ciò che il mito chiama.

Sembra che, più che esistere un tempo del mito, esista un'arte del mito, funzionante nella possibilità di combinare dati del mito con ciò che è ad esso estraneo. Questa è la strada percorsa da Joyce. L'arte del mito diventa allora il ritorno del mito, ma il mito che chiama all'ora del ritorno dell'arte è ciò che pone la domanda riguardante il ritorno dei miti e quindi di come ritorna ciò che è ormai estinto.

Noi siamo i custodi del mito. Anche quando la questione sembra essere: c'è mai stato, il mito? Il mito è adesso solo ciò che viene usato. E il mito si nasconde. Il mito è ciò che ama nascondersi. Infatti il mito è ciò che adesso deve nascondersi. Così dobbiamo chiederci: "Che cosa c'è che, nel mito, fa sì che esso si presenti, nella nostra epoca, come ciò che deve essere nascosto?"

Se il mito è solo un dettaglio che può presentarsi nella nostra epoca – e può presentarsi solo nella forma di ciò che deve nascondersi – allora c'è da porsi la domanda: "che cosa è che, nella nostra epoca, deve presentarsi solo come ciò che deve essere tenuto nascosto e che, grazie al mito, può presentarsi in una forma appe-

na timida?”

Il mito si profila così come un pensiero capriccioso che è sempre pronto a serpeggiare, se attentamente colto. È ciò che coglie in fallo, ma è esso stesso il fallo, cioè il punto debole, che si determina come oggetto del desiderio della posta messa in gioco.

Là dove il mito serpeggia non si ha mai una vicenda ordinata. Posto che il mito si determini come ciò che, nella nostra epoca, si nasconde, c'è allora da chiedersi: “Che cosa succede al mito, quando viene raggiunto dalla certezza che anche il mito muore?” È la questione già raccolta come «un problema silenzioso»: Nietzsche, *Genealogia della morale*, I, § 5 (FN, p. 228). Infatti il mito è un problema silenzioso. È qualcosa che deve vivere di nascosto. Deve nascondersi. Deve fingere di non essere mai nato. Il mito è ciò che non deve comparire. Perché proprio nell'Occidente e nella nostra epoca, epoca che si è sempre contraddistinta come l'epoca che conferisce parola a ogni istanza, proprio il mito ha così tante difficoltà per giungere alla piena concessione della parola? Una risposta potrebbe essere che il mito non è parte della vita moderna. Eppure il mito ritorna nella vita moderna. Lo si è visto ritornare nella forma dell'*Ulisse* di Joyce e nella forma del *Signore degli Anelli* di Tolkien. È quindi da indagare perché il mito sia soggetto a una forma di censura. Ritorniamo al testo di John C. Hunter.

Nel saggio viene considerato uno dei testi fondamentali della letteratura islandese medioevale, la *Egils saga Skallagrímssonar*. La *Egils saga Skallagrímssonar* presenta il caso di due fratelli, Þórólfr *inn fagri* e Egill *inn svarti*. Se l'antico islandese *inn svarti* può essere tradotto con “il nero”, e *inn fagri* con “il bello”, il testo aggiunge altre sfumature ai due personaggi: Þórólfr è di carattere leale, aperto, gentile, ha bei capelli biondi; Egill è invece brutto, sgraziato, di carattere sinistro, e, prima di diventare precocemente calvo come il padre, è *svarttr á hárr* (dai capelli neri); il capitolo 55, precisa alcuni caratteri fisici di Egill e in una frase, adesso di difficile interpretazione, consegna un diverso modo di quello che noi, adesso, definiamo come il modo pacifico di mettersi a tavola: «*Egill var svarteygr ok skolbrúnn.*» (ES, p. 143). Solo una discussione per specialisti? La questione è questa: che cosa dicono quelle due parole – *svarteygr* e *skolbrúnn* – in quel contesto? Perché risultano – adesso – di così difficile interpretazione? Il mito si rintraccia sempre in una difficoltà, in un inciampo nelle cose della quotidianità. Che è la resa dei conti con le parole. Il mito è una invadenza che ha dalla sua parte solo la timidezza. La timidezza del passo di colomba su cui avanzano le idee che cambiano il modo. Così, come succede con la filosofia, anche il linguaggio del mito è un inciampo nella vita di tutti i giorni.

Che cosa disturba, allora, a questo punto, la convivialità del mettersi a tavola?

La contrapposizione *inn fagri/inn svarti*, comune alla letteratura medioevale islandese, nasconde una differenza tra due tipi razziali: un tipo autenticamente germanico (definito *fagr*), un tipo straniero (definito *svarttr*). Viene in mente un passo della *Genealogia della morale*: «In latino, *malus* (al quale metto accanto μέλας) potrebbe essere designato l'uomo volgare, in quanto individuo dal carattere

scuro, soprattutto nero di capelli («*hic niger est*»), l'autoctono preariano del suolo italico, che per il colore della pelle si distaccava, con la massima evidenza, dalla bionda razza dominante, cioè quella ariana dei conquistatori: il gaelico mi ha quanto meno offerto il caso esattamente corrispondente – *fin* (per esempio nel nome *fin-Gal*), il termine distintivo dell'aristocrazia e infine il buono, nobile, puro, originariamente la testa bionda in antitesi agli scuri abitanti primevi dai capelli neri.» (FN, Prima dissertazione, § 5, p. 229).

Sta prendendo la parola quello che già Nietzsche definiva «un problema silenzioso» (FN, p. 228). Le due note finali del saggio di John C. Hunter gli fanno cenno:

Nota 12: «Jane Chance has correctly pointed out that the heroes of *The Lord of the Rings* are all somehow of mixed race, but this in no way cancels out the discourse of racial purity that recurs in the text as well.» (HB, p. 158).

Nota 13: «Even sympathetic critics of *The Lord of the Rings* have had to admit that the novel contains some “troubling racial attitudes” (O’Hehir), but they must be balanced against some notable expressions of tolerance in the letters (e.g. *Letters* 37–38, 73).» (HB, p. 158).

Gli fanno segno, purtroppo senza consegnarlo alla parola che è ormai obbligata: «La libertà di narrazione, sembra, in Occidente, non avere più limiti, se non forse quelli posti dalla democrazia stessa. Un racconto che in tutta serietà esaltasse il razzismo o auspicasse i campi di concentramento, avrebbe anche da noi vita difficile.» (IR, p. 154).

Se i romanzi di Tolkien, come notato, presentano personaggi e situazioni a volte abbastanza scontate, le sue lettere annunciano diversi casi che possono essere rilanciati come pedine di quanto sinora messo qui in gioco. Questo perché il mito è sempre la nuova terra da scoprire. E terre da scoprire richiedono viaggi di pericolo in mari concreti.

Lettera 53 (a Christopher Tolkien, 9 dicembre 1943): Tolkien parla del mondo che sta diventando tutto uguale, e conclude: «Ad ogni modo, questo dovrebbe essere la fine dei grandi viaggi. Non ci saranno più posti dove andare. E così la gente (penso) andrà più veloce» (JRRT, p. 76), e poco dopo, come conseguenza di quanto appena rilevato, aggiunge: «non sono del tutto sicuro che una vittoria americana a lunga scadenza si rivelerà migliore per il mondo nel suo complesso piuttosto della vittoria di —» (*ibid.*). Il nome di Hitler, poiché di quello si tratta, non viene pronunciato graficamente. Viene nascosto. Il mito è ciò che riporta alla luce. La gallina Bidy, con cui anche Tolkien ha avuto a che fare (Lettera 63, a Christopher Tolkien, 24 aprile 1944, JRRT, p. 86), dissotterra la lettera che è tutt'uno con il testo che la ospita. Il testo riproduce il mondo capovolgendone qua e là l'assetto, come *La svastica sul sole* di Philip K. Dick capovolge gli equilibri del mondo usciti dalla guerra dopo aver capovolto l'esito del conflitto, ponendo il dubbio su chi dei due abbia realmente vinto la guerra. Ma la possibilità di pensare in un romanzo un mondo in cui il nazismo abbia vinto non apre alla possibilità di pensare una

saggistica nella quale il nazismo abbia vinto. Infatti quello che manca alla saggistica è una pratica simile a ciò che Bachtin ha rintracciato come polifonia del romanzo.

Lettera 210 (a Forrest J. Ackerman, non datata: giugno 1958): Tolkien critica fortemente la riduzione cinematografica del *Signore degli Anelli* ad opera di Morton Grady Zimmerman; si dimostra contrario ai “castelli fiabeschi” messi disinvoltamente qua e là nella sceneggiatura (quindi è possibile parlare di una tendenza realistica nelle dimore in Tolkien, come già notato a proposito della casa di Beorn?); descrive l’aspetto degli orchi in questi termini: «tozzi, larghi, con il naso piatto, la pelle giallastra e bocche larghe e occhi obliqui: una versione in brutto dei tipi mongoli meno gradevoli a vedersi (per gli Europei)» (JRRT, p. 309). Pensare a come versioni a fumetti e cinematografiche abbiano fatto di questi orchi semplicemente dei mostri: da una opposizione di tipo razziale circa il bello e il brutto, presente nelle intenzioni di Tolkien, si passa a una opposizione del tipo umano/non umano.

Succede agli orchi di Tolkien quello che succede a Monostatos in alcune rappresentazioni moderne del *Flauto magico*: diventano mostri. Questo perché non viene più accettata la possibilità che un gruppo razziale sia avvertito come brutto agli occhi di un altro.

Lettera 256 (a Colin Bayley, 13 marzo 1964): «Ho iniziato una storia che si svolge circa cento anni dopo la Caduta (di Mordor), ma si è rivelata sinistra e deprimente. [...] Ho scoperto che anche in epoche così antiche ci fu un fiorire di trame rivoluzionarie, incentrate su una religione satanica segreta; mentre i ragazzi di Gondor giocavano a travestirsi da orchi e andavano in giro a fare danni. Avrei potuto ricavarne un thriller con il complotto e la sua scoperta e la sua sconfitta – ma non ci sarebbe stato altro. Non ne valeva la pena.» (JRRT, p. 387). Viene da pensare al *Pendolo di Foucault* di Umberto Eco e alla narrativa di quel tipo. È importante che Tolkien dica: «Non ne valeva la pena». Il mito, a differenza della sola letteratura, è ciò che presenta ciò di cui vale pena. Una contaminazione tra mito e letteratura può portare a effetti notevoli, la letteratura come applicazione del solo gioco della letteratura è disdicevole. L’arte di scrivere è l’arte che, tra tutte le arti, deve essere tenuta nascosta, poiché nella letteratura c’è qualcosa di negativo. Ma questo è proprio ciò che costituisce l’arma a doppio taglio. Notare che Tolkien riconosce il possibile culto degli orchi nei «ragazzi di Gondor». Gondor è il luogo che, nella narrativa di Tolkien, maggiormente apre a una commistione di civiltà diverse. È ciò che (saggio 2) ne costituisce la possibilità di sopravvivenza. È una grande città che ha le sue radici in una tradizione esterna a quella germanica a cui Tolkien apparteneva e alla quale egli voleva rifarsi attraverso la sua narrativa. La grande città è pure il luogo dove nasce la letteratura. Ma questo perché la letteratura è inutile, mentre il mito tratta ciò di cui vale la pena.

Così il mito può apparire, nell’epoca della letteratura, come ciò che è originario e che preserva dalla cattiva letteratura. I miti si parlano tra loro attraverso gli uomini; la letteratura tende alla costruzione di un’opera attraverso un autore. Più

l'autore rinuncia alla funzione di costruire qualcosa, più la sua opera può propendere verso il mito; più l'autore si avvale della possibilità di costruire un'opera, meno la sua opera tenderà verso la parte del mito. La letteratura popolare (di consumo, ecc.) è allora il trionfo della costruzione da parte dell'autore. Tutta la narrativa postmoderna si fonda su questa infinità possibilità di costruzione.

Sulla questione del "culto degli orchi" è anche da vedere la lettera 338, a fratello Douglas Carter, 6 (?) giugno 1972: «[...] sono nate società segrete che praticano riti oscuri, e culti degli orchi fra adolescenti.» (JRRT, p. 471).

Se gli orchi, secondo quanto precisato da Tolkien, hanno soltanto dei tratti fisici che li possono far giudicare più brutti rispetto a un tipo soltanto più comune in un dato luogo («una versione in brutto dei tipi mongoli meno gradevoli a vedersi (per gli Europei)»), allora la questione si sposta verso una opposizione del tipo straniero/autoctono, che si è già notata a proposito della letteratura islandese (*inn fagril in svarti*). Il saggio 2 (John C. Hunter) contiene una breve discussione su alcuni testi di Tom Shippey, dove Tolkien veniva interpretato come un autore alla ricerca di una Inghilterra incontaminata, senza intromissioni dovute a popoli stranieri: «Defining the historical evolution of a nation through time and encounters with other cultures as "corruption" and "confusion" is the vocabulary of only the most intolerant, xenophobic forms of nationalism, but it has direct and regrettable analogues in *The Lord of the Rings*: one thinks of the narrator's disparagement of those who are reckoned citizens of Gondor even though "their blood was mingled," to say nothing of the "short and swarthy folk among them" who have even more dubious origins; Prince Imrahil, however, "was of high blood, and his folk also, tall men and proud". Shippey also remarks that Tolkien "was in some ways what would now be called an 'ethnic' writer, though the rule for 'ethnicity' seems to be that anyone can have it *except Anglo-Saxons*". Neither Tolkien nor Shippey would (one hopes) ever endorse any real-world versions of this ethnocentric approach to human identity, but such naïve and unpleasant nonsense is inevitable whenever one tries to reify a nation based on linguistic or ethnic lines.» (HB, p. 153).

È il piano del discorso, così delineato, a non essere adeguato. Non è la nazione a impoverirsi nei confronti di una semplice tradizione ad opera di elementi stranieri. È lo strato legato al mito a venire meno per la presenza di intromissioni giunte dall'esterno con lo scopo di distruggerlo, come dimostrano i casi dell'India vedica con l'arrivo dell'induismo, dell'antico Iran con l'arrivo dell'islam, del paganesimo europeo con l'arrivo del cristianesimo. Un discorso sul mito deve ritornare a questa lotta.

Ogni cosa che chiama le parole va al di là delle parole. La letteratura è in quel legame tra ciò che chiama le parole e ciò che va oltre. Il mito si firma in una inesistenza tra ciò che viene chiamato alla parola e ciò che non può essere chiamato più alla parola.

Poiché il mito è ciò a cui si deve ritornare. L'*Ulisse* nasconde in sé *Finnegans Wake*. Il mito è ciò che insegue la letteratura.

Lettera 95 (a Christopher Tolkien, 18 gennaio 1945): «[...] sono le cose che hanno significato razziale e linguistico ad attirarmi e a restarmi nella memoria.» (JRRT, p. 125).

Ma il mito introduce qualcosa che non è una domanda. Che suona come un fastidio nell'orecchio, un ronzio che bisbiglia una bestemmia destinata a ritornare: "Se Hitler avesse avuto ragione... Ci sarebbe molto da fare, adesso..."

- HB H. Bloom (Editor), *J.R.R. Tolkien*, Bloom's Literary Criticism, New York 2008
- ES *Egils saga Skalla-Grimssonar*, Íslenzk fornrit, Reykjavík 1988
- FN F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, VI/2, Adelphi, Milano 1976
- IR Walter Siti, *Il romanzo sotto accusa*, in AA.VV., *Il romanzo. I. La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001
- JRRT J.R.R. Tolkien, *La realtà in trasparenza. Lettere 1914-1973*, Bompiani, Milano 2001