



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
magistrale  
in  
Filologia e letteratura  
italiana

Tesi di Laurea

# Un'Iliade con la polvere da sparo

Sopravvivenze epiche nella  
letteratura di destra del primo  
dopoguerra

**Relatore**

Ch. Prof. Mimmo Cangiano

**Correlatori**

Ch.ma Prof.ssa Andreina Lavagetto

Ch. Prof. Valerio Vianello

**Laureando**

Gianluca De Zen

Matricola 869757

**Anno Accademico**

2021/ 2022

## Indice

<i>Un'Iliade con la polvere da sparo: introduzione</i> .....	2
Nelle tempeste d'acciaio: la fredda epica della forma.....	8
<i>Il Signore degli Anelli: un'epica per il XX secolo</i> .....	59
Ricognizioni per un'epica fascista: il caso Volt.....	112
Bibliografia.....	160

## *Un'Iliade con la polvere da sparo: introduzione*

Quasi a segnalare l'inizio del secolo breve, nel gennaio del 1900, durante una conferenza ai compagni universitari dello University College di Dublino, James Joyce, che avrebbe compiuto diciotto anni solo il mese successivo, disse: "Ai nostri giorni la vita è effettivamente assai spesso una gran noia [...] Gli apparati di vigilanza e controllo rendono impossibile la selvaggia vitalità dell'epica".<sup>1</sup>

Sulla scia delle coeve idee sul genere epico anche Joyce, come avrebbero fatto poi i principali critici, constata un rapporto impossibile, o quantomeno conflittuale o di opposizione, tra epica e modernità. L'idea che l'avvento della modernità renda impossibile il racconto epico è in realtà antica, già Ludovico Ariosto, nel IX canto dell'*Orlando Furioso*, mostra l'incompatibilità dell'archibugio con l'eroe epico, con il cavaliere: *Per te son giti et anderan sotterra/ tanti signori e cavallieri tanti, prima che sia finita questa guerra,/ che 'l mondo, ma più Italia ha messo in pianti;/ che s'io v'ho detto, il detto mio non erra,/ che ben fu il più crudele e il più di quanti mai furo al mondo ingegni empïi e maligni,/ ch'imaginò sì abominosi ordigni.*<sup>2</sup> La tecnica, attributo caratteristico e principale della modernità, appiattisce e rende impossibili le imprese dell'epica. Un elemento simile si ritrova anche nelle parole di Ernst Jünger, che danno il titolo alla tesi:

La realtà letteraria, a differenza della vita concreta, era inevitabilmente destinata a essere dissolta dalla trasformazione tecnologica del mondo. Di qui il mio tentativo di elevare la letteratura a esperienza di vita prima che si avverasse definitivamente quanto Marx aveva previsto, e cioè che non sarebbe stato più possibile concepire un'Iliade dopo l'invenzione della polvere da sparo.<sup>3</sup>

Si stabilisce un rapporto di incompatibilità tra modernità ed epica. Difatti il genere epico, l'epopea in senso stretto, non è un genere vitale per quel che riguarda la moderna letteratura occidentale. I critici che si sono occupati dell'epica in senso stretto tendono a chiudere la stagione del genere, già influenzata pesantemente nelle

---

1 James Joyce, *Drama and Life*, in E. Mason e R. Ellmann (a cura di), *Critical Writings*, Viking Press, New York 1964, p. 45.

2 Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, BUR, Milano, 1997, p. 320.

3 Ernst Jünger, citato in Antonio Gnoli, Franco Volpi, *I prossimi titani. Conversazioni con Ernst Jünger*, Milano, Adelphi, 1998, p. 12.

sue fasi finali dal modo romanzesco, con il suo totale capovolgimento avuto nel *Don Chisciotte*, o altre volte con il *Paradiso perduto* di Milton. Allo stesso modo però l'epica ha lasciato tracce e frutti importanti nella letteratura contemporanea, come nota uno studioso del genere come Sergio Zatti:

Il romanzo, soprattutto un certo tipo di romanzo, resta, nonostante tutto, erede di quella tradizione di racconto che ha scortato la letteratura attraverso i secoli, dall'età classica a buona parte dell'Ancien Régime: a opere come Moby Dick o Ulysses ognuno sarà disposto a riconoscere, sia pure per ragioni diverse, un carattere in senso lato 'epico'.<sup>4</sup>

Il lavoro di tesi tenta di andare alla ricerca di elementi o di narrazioni epiche nel primo dopoguerra, per comprendere se sia realmente impossibile un'Iliade con la polvere da sparo. Sarà necessario definire però quali siano le caratteristiche del genere epico, la sua essenza costitutiva, in modo tale da verificarne la presenza in narrazioni cronologicamente recenti. Guido Mazzoni nella recente *Teoria del romanzo* sintetizza l'essenza del genere e il suo ruolo nella storia del romanzo. Sulle tracce della filosofia del giovane Lukàcs, Mazzoni individua una delle caratteristiche fondamentali dell'epica nella contrapposizione tra comunità ed individuo: "Da questa teoria sarebbe nato un *topos* della critica letteraria novecentesca, cioè l'idea che la differenza tra epica e romanzo segua la frontiera fra la chiusura comunitaria e l'apertura individualistica, fra il pubblico e il privato, fra la varietà e l'unità."<sup>5</sup> Il romanzo, costituito da elementi definiti *romance* o *novel*, si presenta come il genere dell'individualità e della singolarità. Il *novel* è la tipologia in cui i protagonisti del romanzo si muovono sullo sfondo di necessità e finalità individuali: "il *novel* è il genere dei nomi propri: narra storie di persone private e situate in uno spazio e in un tempo simili a quelli di cui facciamo esperienza ogni giorno"<sup>6</sup>. In maniera apparentemente opposta si pone lo spazio del *romance*, infatti sebbene i personaggi del *romance* siano solitamente eroi o personaggi mitici, o comunque protagonisti di avvenimenti straordinari e avventurosi, essi presentano i tratti dell'individualismo tipici del romanzo. I cavalieri dei romanzi d'avventura si pongono in uno stadio intermedio tra l'epica e il *novel*, ma la loro cerca si caratterizza per essere, in linea

4 Sergio Zatti, *Il modo epico*, Laterza, Bari, 2000, p. 7.

5 Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il mulino, Bologna, 2011, p. 150.

6 Ivi p. 96.

tendenziale, dettata da motivazioni private, e in ciò si può già misurare un'importante distanza dall'eroe epico. L'*epos* si pone infatti in antitesi con il romanzo in quanto le ragioni dell'agire dei personaggi riflettono i valori della comunità di riferimento. Se il *novel* è il genere dei nomi propri, dell'individualità e del quotidiano, l'epica è invece il genere dell'archetipo, dell'eroe che rappresenta tutta la comunità che ascolta e che si riconosce nella narrazione. Gli eroi dell'epica si muovono infatti verso finalità comunitarie e sovraindividuali, in loro rivive un intero *ethos*, rappresentano la totalità della loro cultura:

I generi nobili della cultura antica, l'*epos* e la tragedia, narrano trame incentrate su conflitti sovraindividuali; i loro eroi non sono esseri privati qualsiasi; il loro mondo è retto da fini collettivi e reso universale dalla mitologia o dalla storia pubblica. Se alcune opere finiscono per indugiare sui dissidi interni degli eroi, come accade in Euripide o in Virgilio, la realtà morale in cui i personaggi si muovono resta governata da un solido *ethos* comunitario.<sup>7</sup>

Nell'epica rivivono i valori fondanti di una cultura, è infatti il genere delle origini, vi si narrano conflitti e vicende che abbiano una qualche significazione nella costruzione della comunità, spesso gli eventi storici che hanno portato, in maniera storicamente accurata o meno, alla fondazione della civiltà che la produce. L'epica perciò porta con sé anche un rapporto con la Storia, da cui infatti trae la sua materia, ma pone però il significato di tali eventi in un contesto mitico e al di fuori delle contingenza. Il senso delle azioni epiche, delle gesta degli eroi è infatti sovramondano, risiede e quindi mostra una totalità extrastorica, dato che "l'epopea configura una totalità vitale in sé conclusa".

Si può quindi avere epica nel momento in cui, come sostiene Lukàcs, nelle azioni che i personaggi compiono si può vedere una corrispondenza con una totalità sovramondana, e ciò è possibile solo nel caso in cui tale totalità sia reale e concepibile sul piano storico. La frammentazione moderna, il progresso che distrugge e rende non più proponibile un'idea di totalità fa dunque anche in modo che il genere epico cessi di esistere nella sua interezza, e si sviluppi, pur con elementi spuri e sopravvivenze dell'epica, il modo romanzesco. In tal senso va letto l'*incipit* della *Teoria del romanzo* di Lukàcs:

---

7 Ivi p. 149.

Tempi beati quelli in cui è il firmamento a tracciare la mappa delle vie accessibili e da battere, rischiarandole alla luce delle stelle. Tutto è nuovo in essi e però familiare – avventuroso e insieme avito. Vasto è il mondo e tuttavia non più della propria casa, giacché il fuoco, che brucia nell'anima, divide la sostanza con le stelle; un taglio preciso separa il mondo dall'io, la luce del fuoco, eppure esso non è tale da renderli per sempre stranieri; il fuoco, infatti, d'ogni luce è l'anima, e ogni fuoco di luce riveste.<sup>8</sup>

Solo in questi tempi storici, definiti beati, è possibile l'*epos*, poiché il legame con l'universale è reale e tangibile, il medesimo fuoco delle stelle brucia all'interno di ogni anima. La poesia è perciò necessariamente universale e quindi epica. Il legame è ancora intatto, ma Lukàcs fa comprendere che tale contesto storico, "l'età universale dell'*epos*", è terminata, e al suo posto la frammentazione, la dissociazione con l'intero, la nostalgia per la totalità perduta fanno sorgere quella che Hegel ha definito la "moderna epopea borghese", ossia il romanzo. Il romanzo, al contrario dell'epica, fa sue caratteristiche come la varietà, l'individualità, la polifonia e procede allontanandosi sempre più dall'*epos*. La tradizionale teoria letteraria vede in rapporto antitetico modernità ed epica, il romanzo diviene così il genere in cui si esemplificano le istanze moderne e l'epica resta un genere arcaico non più vitale, in quanto non è più concepibile una società coesa e organica, in altre parole, una totalità epica.

Esiste però una cultura che riflette sul progresso e sulla modernità in maniera critica, e propone propugna la necessità di ritorno ad una società organica e coesa, ossia la cultura di destra. Il lavoro di tesi tenta di scoprire se esistano sopravvivenze, nella letteratura del primo dopoguerra, del genere epico, ma lo fa concentrandosi sulla cultura di destra, in quanto più propensa a riflettere sui concetti di totalità in filosofia e in politica e dunque forse anche nella letteratura prodotta in seno a questa cultura. Furio Jesi in un'intervista avuta nel 1979 definisce la cultura di destra come:

La cultura entro la quale il passato è una sorta di pappa omogeneizzata che si può modellare e mantenere in forma nel modo più utile. La cultura in cui

---

8 György Lukàcs, *Teoria del romanzo*, SE editore, Milano, 1999, p. 18.

prevale una religione della morte o anche una religione dei morti esemplari. La cultura in cui si dichiara che esistono valori non discutibili, indicati da parole con l'iniziale maiuscola, innanzitutto Tradizione e Cultura ma anche Giustizia, Libertà, Rivoluzione.<sup>9</sup>

Furio Jesi, uno dei massimi studiosi della cultura di destra, individua il suo elemento principale, caratteristico, nell'idea di un complesso di valori non negoziabili in cui una comunità si riconosce. La cultura di destra quindi ripropone l'idea di una totalità, che può avere caratteristiche e forme differenti e contenere valori e idee anche distanti tra loro, come scrive anche Cangiano in *Cultura di destra e società di massa*:

la cultura di destra (anche liberal-conservatrice) replica, almeno nelle sue componenti maggioritarie, formulando l'immagine epica di un intero (può essere il passato come la nazione, l'etnia, la tradizione, la forma ecc..) teso a rispondere agonisticamente a ciò che viene avvertito innanzitutto come frammentazione, vale a dire come disgiunzione del particolare dal suo fine universale.<sup>10</sup>

Dato che la cultura di destra si rifà, politicamente, ad un'idea di totalità è probabile che in seno ad essa gli scrittori tendano a riprodurre una totalità epica letteraria. Per tale ragione l'indagine sulla presenza di elementi epici in romanzi del primo dopoguerra verrà svolta all'interno del contesto culturale della destra europea. Si procederà all'analisi attraverso tre romanzi della letteratura europea scritti nel primo dopoguerra. Il primo è *Nelle tempeste d'acciaio* di Ernst Jünger, scritto partendo dall'esperienza personale dell'autore durante il primo conflitto mondiale. Nel romanzo l'esperienza personale come sottotenente si lega ad una filosofia che vede nella guerra il primo luogo in cui si manifestano delle trasformazioni epocali che porteranno ad una nuova totalità. Si cercheranno poi elementi di epica nel romanzo *Il Signore degli Anelli* di J.R.R. Tolkien. L'opera si caratterizza per l'ambientazione fantastica e per aver trasposto in un passato mitico *topoi* della tradizione epica nordica, materia di studio e passione per l'autore. Vi entrano poi tematiche

---

9 Furio Jesi, *Cultura di destra*, Nottetempo, Milano, 2011, p. 285.

10 Mimmo Cangiano, *Cultura di destra e società di massa*, Nottetempo, Milano, 2022, p.438.

moderne legate alla cultura cattoliche e conservatrice di Tolkien che si mescolano alla tradizione epica medievale, creando così un *unicum* letterario che ben si presta ad un'analisi alla luce dell'epica. Il terzo capitolo sposterà il *focus* sull'Italia, nel dopoguerra infatti, la cultura di destra vive il fermento della nascita del fascismo. Si procederà all'analisi del romanzo *La fine del mondo*, pubblicato nel 1922 da Vincenzo Fani Ciotti sotto lo pseudonimo di Volt. Il romanzo afferisce al genere fantascientifico, ma in esso Fani Ciotti mette in scena i conflitti, le problematiche della contemporaneità. La rivoluzione fascista che l'autore narra porterà a mutamenti epocali che muteranno l'assetto societario in maniera definitiva, l'analisi cercherà di comprendere se tale assetto può essere inteso come totalità epica.



## ***Nelle tempeste d'acciaio: la fredda epica della forma***

*Nelle tempeste d'acciaio* uscì per la prima volta nell'agosto del 1920, appena due anni dopo il rientro dal fronte del venticinquenne sottotenente Ernst Jünger, costretto a tornare alla casa paterna per ferimento prima del termine delle ostilità. Fu pubblicato a spese del padre dell'autore in una edizione fuori commercio, a tiratura molto esigua, duemila copie esaurite in poco tempo, l'editore, Robert Meier altri non era che il giardiniere di casa. Il libro fu però oggetto di continue e ripetute revisioni e riedizioni, a tal punto che l'*editio princeps* contava appena 180 pagine, contro le quasi 330 delle edizioni correnti. Questo fatto testimonia un continuo interesse, innanzitutto di pubblico, ma prima ancora dell'autore, nei confronti di questa sua, a tutti gli effetti prima, prova letteraria, sentita sicuramente come uno snodo focale del proprio percorso artistico-letterario, ed anche filosofico.

Il racconto è essenzialmente autobiografico e copre tutta l'esperienza bellica dell'autore. Ha il suo *incipit* con l'ingresso di Jünger come soldato semplice volontario nel 73esimo reggimento fucilieri dell'Hannover, detto, per meriti bellici passati, "Gibraltar", e terminerà nel 1918, più precisamente il 22 settembre, con il telegramma del generale von Busse che informa che: "Sua Maestà l'Imperatore vi conferisce la Croce *pour le mérite*. A nome di tutta la divisione vi porgo le mie felicitazioni."<sup>11</sup>

Il *focus* non si sposta mai dall'azione diretta del soldato Jünger, di cui si adotta totalmente prospettiva e visione, sono rare notizie su altri fronti della guerra, su altri luoghi della Germania, nemmeno dei periodi di licenza viene raccontato nulla: nelle *Tempeste* al lettore viene concesso solo lo sguardo sul campo di battaglia posto di fronte al soldato-autore, al limite può allargarsi al battaglione o al reggimento e a qualche riflessione di Jünger. All'interno dell'opera troviamo venti sezioni, che portano il nome del luogo in cui si svolge l'azione o più raramente di qualche avvenimento particolare e degno di nota.

Il libro ebbe una diffusione considerevole, ma altalenante e settoriale; fino al 1928 fu letto quasi esclusivamente in ambienti nazionalistici e militaristi, da quell'anno raggiunse poi un pubblico più vasto. È innegabile che il libro presenti la

<sup>11</sup> Ernst Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio*, Parma, Guanda, 2021, p. 329.

guerra come un fatto eccitante e inebriante, ma non tocca altri elementi della retorica nazionalista come la giustificazione della stessa o le sue cause politiche, economiche; solo nella versione del 1924, in concomitanza con l'impegno politico dell'autore, vengono inserite riflessioni sulla patria, eliminate già nella versione del 1934. Anche autori dall'altro versante dello schieramento apprezzarono i libri di Jünger, come Erich Maria Remarque che affermò esercitarono “un influsso più pacifista di tutti” a causa dello sguardo freddo e aderente alle realtà anche le più impietose. Tra gli altri si espresse in favore del libro anche l'avvocato ebreo-tedesco Paul Levi, deputato del Reichstag per il Partito Socialista, il quale scrisse:

Forse nessuno ha descritto in questo modo tutto l'orrore di questa esperienza, non si può trovare una denuncia più terribile della guerra di quella contenuta in questo libro scritto da un uomo che aveva nei confronti della guerra un atteggiamento “positivo”.<sup>12</sup>

Ernst Jünger ebbe dunque critici ed estimatori da tutti i lati dello schieramento politico e culturale, ma *Nelle tempeste d'acciaio* ebbe in ogni caso il merito di far conoscere, seppur polarizzando tra sostenitori e detrattori dell'estetica jüngeriana, l'autore al pubblico. L'interesse per l'opera era però solo in minima parte di carattere letterario e si rivolgeva principalmente, e a lungo Jünger verrà considerato dai più solo come tale, verso il racconto del reduce, verso quindi il genere della memorialistica. Ma *Nelle tempeste d'acciaio* appartiene a diversi generi letterari e rinchiuderla nell'angusta gabbia del racconto autobiografico di guerra sarebbe un errore. Come ha ampiamente dimostrato Helmuth Kiesel nel suo articolo dedicato ai Diari di guerra di Ernst Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio*, sebbene sembri un'opera diaristica, è un oggetto letterario di difficile identificazione con elementi di vari generi e che necessita di ulteriori analisi.<sup>13</sup>

Al ritorno della guerra il padre consigliò al figlio di trasformare le sue annotazioni in un libro, anche per superare le difficoltà psicologiche dovute al ritorno dal fronte e alla mancanza della comunità delle trincee, disagio comune a molti reduci della Prima Guerra Mondiale. Il sottotenente Jünger ha infatti per tutto

---

12 Giuliana Gregorio Sandro Gorgone, *Sismografie. Ernst Jünger e la Grande Guerra*, Udine, Mimesis Edizioni, 2019.

13 Helmuth Kiesel, *I diari di guerra di Ernst Jünger*, in *Sismografie. Ernst Jünger e la Grande Guerra*, a cura di Giuliana Gregorio e Sandro Gorgone, Udine, Mimesis Edizioni, 2019.

il suo periodo di servizio annotato scrupolosamente dei diari dal fronte, da cui ha origine *Nelle tempeste d'acciaio*. I *Diari di guerra 1914-1918* raccontano tutte le vicende del fronte e possiedono infatti una mole di tre volte superiore all'opera in questione. Nei *Diari* accade ciò che non accade altrove, si registrano le tantissime giornate che si susseguono senza alcun evento della guerra di posizione e, con precisione da sismografo, le minime variazioni di posizione delle truppe, delle macchine, financo del menu. Il passaggio dai *Diari* a *Nelle tempeste d'acciaio* porta con sé delle scelte che permettono di capire la distanza tra un resoconto memorialistico e l'opera di Jünger, la quale acquista così statuto romanzesco a tutti gli effetti. Molte innanzitutto le esclusioni, determinate dalla volontà di dipingere gli eventi, e il protagonista, secondo delle lenti particolari. Per motivi di gusto e leggibilità e godibilità vengono, come è stato detto, esclusi gli eventi quotidiani e monotoni della guerra di posizione, i quali sono stati accorpati nel racconto, comunque sempre esaustivo, della quotidianità in trincea. Inoltre sono state accorpate molte riflessioni estemporanee su questioni generali e riportate a discussioni e riflessioni di portata più ampia. In altri casi vengono sistematicamente eliminati avvenimenti o atteggiamenti, anche reiterati e dunque facenti parte del *modus vivendi* del soldato, e più specificamente del soldato Jünger, ma che nell'ottica scelta dall'autore per l'opera non sono ritenuti efficaci o opportuni, oppure sono sentiti addirittura come contrari al piano del libro e del personaggio. Per precisa scelta letteraria dunque Jünger ha eliminato ciò che non riteneva adatto al personaggio, tutto ciò che avrebbe minato l'immagine marziale, soldatesca e ferrea che gli eventi avrebbero dovuto restituire. Gli eccessi alcolici, gli incidenti disciplinari e gli atti di teppismo, i litigi interni agli ufficiali, le avventure erotiche, le possibili malattie veneree, ma anche riflessioni sulla patria, sul disgusto per la guerra e il conseguente desiderio di fuga, nonché la ricerca di coleotteri tra le trincee, tutti questi elementi sono esclusi, probabilmente percepiti come imbarazzanti (alcune furono aggiunte nelle edizioni successive oggi correnti) e sono invece tutte presenti nei *Diari*. Inoltre anche sul piano della struttura del libro vengono operate scelte ignote al genere diaristico, viene persa infatti, tranne che in una breve sezione, la distinzione giornaliera a vantaggio di una modalità più narrativa.

La selezione sul piano degli eventi non fa venire meno il carattere autobiografico dell'opera né la pretesa jüngeriana, espressa fin dalla prefazione, di

dare uno sguardo oggettivo sulla guerra, né di dare al lettore un “ricordo glorioso” dei caduti del “più splendido esercito” e del “combattimento più imponente che sia mai stato combattuto”. *Nelle tempeste d'acciaio* è però un oggetto difficilmente definibile nel panorama letterario, è frutto della risistemazione dei *Diari di guerra* che raccontano un'esperienza autobiografica dell'autore, il quale però opera omissioni e scelte che donano all'opera carattere più letterario che documentaristico.

La presente analisi si propone di ricercare all'interno di opere letterarie elementi definibili epici. È perciò necessario, oltre a quanto trattato in precedenza, definire la nozione di epica. Come ha puntualizzato Corrado Confalonieri nel suo recente *Torquato Tasso e il desiderio di unità*, le teorie dell'epica dei principali critici di riferimento prendono le mosse dal rapporto tra epica e romanzo, ma, preoccupati più della storia del romanzo danno per assodate le nozioni su cosa sia l'epica:

Separata in via costitutiva dal suo oggetto dichiarato, dall'epica come genere letterario di cui fanno parte una serie di opere, la teoria dell'epica nasce con il romanzo e con la teoria del romanzo, e ciò comporta che la sua validità non debba essere misurata con il criterio dell'adeguatezza descrittiva della teoria rispetto ai testi. Se così fosse, sarebbe facile rivolgere alla teoria dell'epica l'accusa di anacronismo e delegittimarne il discorso critico che, per l'analisi, si serve di categorie estranee alla composizione dei testi che prende in esame.<sup>14</sup>

Nonostante il *focus* delle teorie dell'epica sia dunque il romanzo, esse sono fondamentali per l'analisi del genere epico classico che resta comunque da prendere in esame *iuxta propria principia*, senza legarne la sorte al romanzo. Come ricorda anche Sergio Zatti, il genere epico non è più vitale, almeno in Occidente, ma sicuramente un modo epico, vale a dire una serie di elementi epici, una modalità appunto di raccontare, sono descrivibili e riconoscibili anche in opere appartenenti ad altri generi letterari.<sup>15</sup> Gli elementi di questo modo sono quelli che andremo a ricercare nell'opera di Jünger.

Cercando di definire i caratteri generali di questo modo è comunque utile tornare alle teorizzazioni che prendono in esame il problema della continuità, o della discontinuità tra epica e romanzo. Il romanzo è il genere che nella modernità

---

<sup>14</sup> Corrado Confalonieri, *Torquato Tasso e il desiderio di unità*, Roma, Carrocci, 2022, p. 8.

<sup>15</sup> Sergio Zatti, *Il modo epico*, Bari, Laterza, 2015, p. 5.

ha lentamente cancellato le distinzioni di genere, l'epica invece rientra nelle classificazioni tradizionali dei generi. Tra le molteplici caratteristiche che narrano lo scontro tra questi due generi letterari vi è il conflitto tra individuale romanzesco e il collettivo epico, che al netto delle semplificazioni è in grado di spiegare diverse differenze tra i generi. Nell'opera di Jünger, infatti, è l'idea di una collettività che si fa strada nella narrazione fino a far mutare di segno e di valore le dinamiche dell'individuo, tipicamente di matrice borghese.

I due generi alti della classificazione tradizionale, la tragedia e l'epica, incentrano i loro racconti su conflitti sovraindividuali: gli eroi sono individui con motivazioni private, ma che si muovono su un terreno di finalità collettive retto da un coerente e coeso *ethos* comunitario, hanno scopi collettivi e sostanziali. I personaggi del romanzo, ad esempio quello cavalleresco, agiscono per scopi privati e insostanziali. Questo slittamento tra i generi del *romance* serio e i generi dell'*epos* sarà il fulcro attorno a cui si muove la critica che ha cercato di definire questi due generi letterari. In *Teoria del romanzo* Guido Mazzoni riordina le varie interpretazioni di questo conflitto:

Da questa teoria sarebbe nato un *topos* della critica letteraria novecentesca, cioè l'idea che la differenza tra epica e romanzo segua la frontiera fra la chiusura comunitaria e l'apertura individualistica, fra il pubblico e il privato, fra la varietà e l'unità. Il confronto fra i due generi che troviamo in *Teoria del romanzo* di Lukàcs o in *Epos e romanzo* di Bachtin è una rilettura di questi temi e un'antitesi simile attraversa ancora, in forme molteplici, il discorso critico contemporaneo.<sup>16</sup>

Il concetto è estremamente chiaro in Lukàcs, il quale nella sua *Teoria del romanzo* chiarifica, a partire da questi medesimi dati, le specificità del romanzo e dell'epica. In particolare dà una teorizzazione completa dell'epica su base tanto storicistica quanto metafisica. L'epica secondo Lukàcs appartiene ad un passato, ad un'altra età con caratteristiche differenti. L' "età universale" dell'*epos*, per avvalersi delle parole dello stesso autore, non è ovviamente recuperabile e riproponibile nel presente, ma si identifica con un preciso periodo storico,<sup>17</sup> ogni età del mondo produce infatti i

---

16 Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il mulino, 2011 p.154.

17 Gyorgy Lukàcs, *Teoria del romanzo*, Milano, SE editore, 1999, p. 24.

propri generi letterari, secondo una concezione che fu anche di Giambattista Vico. Entrambi sostengono che l'età primigenia dell'uomo sia quella in cui l'epica è possibile, anzi rappresenti il modo naturale di poetare. L'epica è infatti il genere della fondazione e dei miti originari, l'età dell'epica ignora la filosofia o, per meglio dire, non ha alcuna necessità di essa, poiché non si è ancora prodotta la frattura che genera il dissidio e la necessità di riflettere per comprendere il senso dell'essere dell'uomo e delle sue azioni.

L'uomo vive nell'età universale dell'*epos* da filosofo, in armonia col mondo perché conosce naturalmente il suo ruolo e il senso del suo agire, Lukàcs scrive infatti: "Il Greco conosce solo risposte, non domande, solo soluzioni (sebbene enigmatiche), nessun enigma – solo forme, niente caos."<sup>18</sup>

Lukàcs identifica nell'età dell'epica i "tempi beati" del celebre incipit della sua *Teoria del romanzo*, poiché in essi è il firmamento a tracciare la mappa delle vie accessibili all'uomo, ogni azione umana trova dunque il suo compimento nel mondo, ma il suo senso nel sovra-mondo, il tutto però senza ambiguità o difficoltà. L'utente dell'epica (probabilmente Lukàcs aveva in mente in modo particolare l'epica popolare e orale) non ha difficoltà a riportare le azioni degli eroi al sovra-mondo, per lui è evidente, poiché, secondo quanto sostiene l'autore, per essi è ancora possibile scorgere nell'opera letteraria e nel mondo una totalità, la totalità dell'esistenza.

Abbiamo dunque epica dove non vi è dissonanza tra io e mondo. Questa è l'alterità che fa nascere il romanzo, nel momento in cui non è più possibile riconoscere e mostrare la totalità deve nascere un nuovo genere letterario che racconti il dissidio, lo scollamento. Se l'epica è la rappresentazione della totalità, il romanzo è la ricerca e il rimpianto per la totalità perduta. Utilizzando queste categorie sarà possibile fare nuova luce sull'opera di Jünger.

Il concetto di totalità è utilizzato anche da Ernst Jünger ne *L'operaio*, saggio uscito nel 1932 e oggetto di diversi rimaneggiamenti e riedizioni. Il saggio, nonostante il titolo suggerisca una riflessione socio-storica di una classe sociale, ha la sua patria nella metafisica, come Martin Heidegger, studioso e copioso annotatore del volume jüngeriano, ha dimostrato:

---

18 Ibidem.

In conformità a quest'ultima (*la metafisica ndr*) tutto l'ente, mutevole e mosso, mobile e mobilitato, è rappresentato a partire da un "essere che è in quiete», e questo anche là dove, come in Hegel e in Nietzsche, l' "essere" (la realtà del reale) è pensato come puro divenire e assoluta mobilità. La forma è "potenza metafisica"<sup>19</sup>

Esiste perciò un essere, un ente che ha la propria rappresentazione e oggettivazione in una forma, una *Gestalt*, che è fuori dal tempo e dallo spazio, ma che si vedrà in che modo si manifesta nel tempo e nello spazio. La forma a cui Jünger dedica lo studio e l'analisi è la forma dell'operaio. Ernst Jünger ritiene evidente la perdita di terreno della vita borghese, e la conseguente ascesa dell'erede designato, l'operaio, già dal XIX secolo, specie laddove, come in Germania, i caratteri tipicamente borghesi non sono mai stati assunti in tutto e per tutto come stile di vita. Le colonne su cui si regge la vita borghese e gli avversari principali dell'analisi di Jünger sono la sicurezza e la libertà. La libertà borghese secondo l'autore mal si adatta ai rappresentanti della nazione germanica:

In questo paese, infatti, è impraticabile un concetto di libertà che si voglia applicare, come una misura immutabile e indifferente ai propri contenuti, a qualsiasi grandezza si pretenda di adattargli<sup>20</sup>

In Germania si è sempre imposta la misura di libertà, che corrisponde esattamente alla misura degli obblighi e della responsabilità che si assegna a questa libertà, la quale si presenta come solida e possente laddove chi la detiene è cosciente del fatto che è data in feudo. Anche la qualità tipica del tedesco, ossia l'ordine, non è che un riflesso della libertà, riflessa però in uno specchio d'acciaio. La libertà tedesca è di conseguenza il riflesso della capacità di ubbidire ed accogliere il comando, un intreccio indissolubile di responsabilità e libertà, poiché "servizio e dominio sono tutt'uno e la medesima cosa" e il "*fuhrer* è riconoscibile dal fatto che egli è primo servitore, il primo soldato e il primo operaio." Tenendo a mente queste caratteristiche sarà evidente il perché il tipo umano dell'operaio si manifesterà con

19 Annalina Grasso, *L'operaio, il trattato filosofico e metafisico di Jünger. L'operaio come forma sovraindividuale, lontano da qualsiasi ideologia, prima che divenisse categoria sociale*, 14-01-2018, 900 letterario, <https://www.900letterario.it/opere-900/loperaio-junger-forma-sovraindividuale/> [11/01/2023].

20 Ernst Jünger, *L'operaio. Dominio e Forma*, Parma, Guanda, 2015, p. 40.

particolare forza in Germania. La nazione tedesca è infatti, data la sua storia e le sue caratteristiche, più adatta a mostrare l'ente e l'uomo nuovo che a quell'ente corrisponde, poiché è vero che in Germania le virtù borghesi attecchirono, ma mantenendo in vita un tipo di libertà differente, sempre percepita tutt'uno con il dovere.

I due ideali che guidano il borghese nella vita vengono identificati da Jünger in morale e ragione, questi due impulsi restituiscono un modo borghese di reagire al pericolo che lo svaluta, poiché riflesso nello specchio della ragione appare come un errore. Dalla necessità di identificare ciò che è morale con ciò che è razionale deriva il culto borghese per la sicurezza. Essa è appunto garantita dalla ragione, che permette di mascherare il lato pericoloso dell'esistenza, sempre presente in quanto naturale, di volta in volta dietro diversi principi. L'esempio più eclatante si ha nella guerra: rigettata la guerra offensiva perché contraria ai principi di sicurezza e razionalità, e dunque di moralità, il borghese la ricopre di motivazioni umanitarie e difensive. La forma borghese ha sistematicamente rigettato tutto ciò che poteva rendere evidente il lato pericoloso della vita accantonandolo o addomesticandolo, credendo che il progresso e la tecnica potessero permettergli una vittoria dopo l'altra, e una vittoria della tecnica equivale per il borghese a una vittoria della comodità e della sicurezza:

Il trionfo del mondo borghese si è espresso nello sforzo di creare parchi nazionali in cui l'ultimo residuo del pericoloso e dello straordinario viene conservato come curiosità. Non c'è differenza tra la conservazione dell'ultimo bufalo in Yellowstone Park e il mantenimento di quella variopinta categoria di uomini il cui compito consiste nell'occuparsi di mondi diversi da quello borghese<sup>21</sup>

Le forze che il borghese allontana vengono raccolte da Jünger nella categoria di "elementare". La differenza principale tra la forma dell'operaio e il borghese è infatti che il primo è in contatto con "forze elementari di cui il borghese non ha mai avuto neppure il presentimento":

---

21 Ivi p. 75.



Negando la pericolosa realtà dell'essere, lo spirito borghese sospinge le forze elementari nel dominio dell'errore, dei sogni o di una cattiva volontà che non può non essere cattiva, ed anzi esso la interpreta come dissennata assurdità. La taccia di stoltezza e d'immoralità è qui decisiva, e poiché la società si appella ai due supremi principi della ragione e della morale, questo rimprovero mosso dal borghese rappresenta il mezzo con cui ogni oppositore viene emarginato dalla società, e quindi dall'umanità e dalle sue leggi.<sup>22</sup>

Eppure, nonostante la messa al bando e l'allontanamento sistematico della sfera delle passioni, degli impulsi, del pericolo, dell'elementare appunto, il borghese non è riuscito ad eliminare l'elementare, ed anzi è proprio nel momento in cui sono in atto "le fasi più cruente delle guerre di marca borghese" che egli dichiara abolita la pena di morte e fa sue le teorizzazioni sull'assurdità della guerra e la fratellanza universale. Nel borghese non vi è secondo fine in questo comportamento, per Jünger la questione è sita in un rapporto problematico con l'elementare. Il borghese sente e nota nel mondo impulsi che provengono da una sfera a lui completamente ignota ed estranea, non essendo razionale, e che non ha capacità di fronteggiare poiché le sue forze non sono adatte. La reazione è quella già analizzata di sgomento, allontanamento "poiché egli è costruito per natura tale da escludere tutti gli elementi propriamente guerreschi".<sup>23</sup>

L'Operaio invece porta con sé un nuovo rapporto con l'elementare, il quale non è semplicemente accettato, ma vissuto dove si presenta e ricercato dove è stato occultato dal borghese. Va da sé che non può che esserci scontro tra questi due modi di intendere la vita. Lo sforzo borghese per eliminare la realtà elementare può anche raggiungere un alto grado di intensità (che sarebbe infatti stata massima alla fine del XIX secolo), ma essa è imperitura e sempre presente, anche laddove viene celata. L'impulso elementare ha infatti una duplice matrice, una parte si trova nel mondo, l'altra è in ogni individuo, il quale cerca infatti avventura, amore, ebbrezza e al quale una condizione "di assicurata e difesa garanzia appare, a buon diritto, una condizione incompleta". Jünger ricorda che è il XIX secolo ad aver mostrato l'operaio come il rappresentante di una nuova società, ma è durante il primo conflitto mondiale, "la nostra guerra, il maggiore e fatale conflitto di

---

22 Ivi p.45.

23 Ivi p. 46.

quest'epoca" che la distanza tra il borghese, incapace di destreggiarsi tra le forze elementari scatenate dallo scontro, e, per converso, la capacità di questo nuovo tipo umano di maneggiare le forze telluriche si è mostrata in tutta la sua abissale contraddizione. La Prima Guerra Mondiale si può allora porre come inizio del manifestarsi della forma dell'Operaio, inizio dunque della fine dell'interregno del nihilismo, la terra di nessuno nella quale la forma precedente mantiene ancora formalmente il dominio e l'organizzazione del mondo senza averne più la possibilità, ma in cui la transvalutazione dei valori non si è ancora compiuta e non si può ancora apprezzare il manifestarsi della forma nuova che comincia appena a muovere i suoi passi. Si tratta, come definisce Luisa Bonesio, del "dominio dei nuovi Titani", che si delinea appena dopo il tramonto del borghese. Questi viene spazzato via dalla mobilitazione totale ad opera della tecnica e del lavoro che sono gli epifenomeni della trasmutazione metafisica della Terra e dell'uomo. La destabilizzazione dell'ordine borghese è evidente nel manifestarsi, appunto dell'elementare: "È l'incontro con l'arcaico, con un elementarità che storicismo ed evolucionismo avevano creduto di potersi lasciare per sempre alle spalle, a sorprendere come un incubo"<sup>24</sup>

Il Titano che riesce a governare lo scenario elementare e plutonico dei campi di battaglia delle Fiandre è il primo rappresentante della forma dell'Operaio. Una definizione del concetto di elementare risulta in ogni caso problematica, in quanto, come nota Domenico Conte, esso è definito da Jünger più in via negativa. Questo vale a dire che tale concetto è da cogliersi nella sua carica polemica e distruttiva,<sup>25</sup> nel "fuoco di devastazione" lanciato contro il mondo borghese, così da riuscire a cogliere cosa l'elementare non sia. Il mondo borghese, dove l'elementare è nascosto, taciuto, misconosciuto è caratterizzato da umanitarismo, dal comfort, dalla sicurezza, dalla narcosi, l'Operaio invece dai loro contrari e questi contrari fanno parte dell'elementare. È assolutamente necessario sgombrare il campo da un equivoco comune quando ci si rivolge alla categoria di operaio: l'idea che le qualità principali del tipo umano, manifestazione della forma, siano di natura socio-economica. Ernst Jünger rifiuta un'analisi materialistica della realtà, ma riconosce come un pensiero economico stia alla base delle valutazioni del terzo stato, il quale

---

<sup>24</sup> Luisa Bonesio, *Geografie dell'elementare* in *La mobilitazione globale*, a cura di Maurizio Guerri, Udine, Mimesis Edizioni, 2012, p. 48.

<sup>25</sup> Domenico Conte, *Ernst Jünger fra "Mobilitazione Totale" e "utopia della stabilità"*, in *La mobilitazione globale* ed. Maurizio Guerri, Udine, Mimesis Edizioni, 2012.

vede nell'operaio e nella sua lotta, non la lotta delle *forme*, ma una rivendicazione di stampo economico. Da questo equivoco si ha che il borghese non riesca a vedere le manifestazioni della forma nel carattere di lavoro che diventa universale. Le caratteristiche della forma sono infatti degli *a priori* e come tali non dipendono dall'azione sul piano sociale ed economico, in altre parole non dipendono dai rapporti di forza economici tra le classi sociali. Il carattere di lavoro totale, infatti, non è più evidente laddove il proletariato è più forte, ma si mostra sia ad Occidente nel fordismo, sia ad Oriente nei piani quinquennali, entrambi sono manifestazioni della forma dell'operaio che mobilita e cambia il mondo. Il borghese però, incapace di vedere l'identità di questa mobilitazione, sostiene la presenza di una differenza che in realtà non esiste. Inoltre, dove il borghese percepisca il pericolo derivato dall'Operaio, è nel suo interesse mantenere lo scontro all'interno del campo dell'economia, perché ciò vuol dire non mettere in dubbio la gerarchia e dunque il dominio borghese (di cui anche il marxismo, filosofia dell'economico, sarebbe parte). Quando invece l'Operaio riconosce l'origine del pensiero che lo vede subordinato o addirittura prodotto dai processi economici è indotto a rigettare questa interpretazione e a spostare il perno della lotta non verso una maggior libertà o potenza economica, né verso una maggior libertà *tout court* (poiché sarebbe una riproposizione dei valori borghesi), ma verso una rivendicazione di superiorità in quanto manifestazione della nuova *forma* del mondo, così facendo scardina totalmente gli ancoraggi dell'avversario e apre la strada al dominio della *forma*. Il concetto di forma esula totalmente da spiegazioni e analisi sul piano materiale, *L'operaio* si colloca su un versante di analisi metafisica e il mondo altro non è che il teatro delle forme e delle loro relazioni:

Nella forma è racchiuso il tutto, che comprende più che non la somma delle proprie parti (...) Una parte è certamente lontana dall'essere forma, come una forma è lontana dall'essere una somma di particolari<sup>26</sup>

La forma è dunque un ente che contiene la somma delle parti, ma acquista un valore maggiore, è eterna e immutabile, si manifesta nel mondo reale dando, appunto, forma alla storia, alla politica, all'economia ecc. Il secolo della borghesia e della razionalità ha bollato come evidentemente prive di basi qualunque teoria si

<sup>26</sup> Ernst Jünger, *L'operaio* (op.cit.) p. 57.

appellasse a un più della somma delle parti, ad una totalità. Ma per Jünger tutto ciò che accade all'inizio del XX secolo può essere letto come l'avvicinarsi della forma dell'operaio, dal costume alla politica, dalla mutata tecnica bellica all'organizzazione dei partiti. La forma per manifestarsi nella sua concretezza ha bisogno di un rappresentante, ossia il tipo, in questo caso il tipo umano dell'operaio. Tra forma e tipo il rapporto gerarchico è quello di sigillo e impronta, la forma è il sigillo che dà al tipo la sua impronta. La forma ha già acquistato il suo seggio, mentre il tipo, concretamente sta iniziando a mostrarsi e trasmutare le regole, i valori, per permettere il suo dominio. È storicamente e geograficamente individuabile il luogo in cui il tipo ha fatto per la prima volta la sua comparsa e ha iniziato così a delinearci: è tra le trincee della Prima Guerra Mondiale che una nuova stirpe di uomini temprati dalla guerra di posizione e dalla battaglia di materiali ha fatto la sua comparsa, germogliata tra la gioventù del tardo mondo borghese. Lì le manifestazioni umane della forma ebbero luogo per la prima volta, e Jünger le rintraccia in molteplici caratteristiche:

È mutato anche il volto che ci guarda da sotto l'elmetto d'acciaio o da sotto il casco protettivo. Come si può osservare [...] nella gamma dei suoi atteggiamenti quel volto ha perduto in multiformità e, di conseguenza, in individualità, mentre ha guadagnato nell'incisività del taglio e nella nitidezza con cui ciascuno è marcato<sup>27</sup>

Oppure in *Nelle tempeste d'acciaio*: "Fu il primo soldato tedesco che abbia visto con l'elmetto d'acciaio e mi parve subito l'abitante di un mondo diverso e più duro".<sup>28</sup>

Tra le caratteristiche del tipo vi è innanzitutto, come si è già detto, un rapporto mutato con la realtà elementare, che è reso visibile da Jünger dall'ampio uso di similitudini e paragoni bellici. Dato, però, il carattere di totalità che ha la forma e di conseguenza il tipo che ne è la manifestazione umana, tutto quanto muta al mutare di essa. Nel tipo dell'operaio si può vedere ad esempio un mutato rapporto con il corpo o con l'esteriorità. Tutto nel tipo concorre ad una maggiore chiarezza, che appare anche come uniformità. Jünger analizza fin nei dettagli la fisionomia dell'operaio:

---

<sup>27</sup> Ivi p. 124.

<sup>28</sup> Ernst Jünger, *Nelle tempeste* (op cit.) p. 85.

Ciò che colpisce, anche soltanto nella mera fisionomia, è la rigidità del volto, simile a una maschera, che da un lato esiste come carattere proprio, dall'altro è accentuata e accresciuta da elementi esteriori come l'assenza di barba, la foggia dei capelli e copricapo aderenti. Il fatto che questa rigidità di maschera, negli uomini metallica e nelle donne rivestita di cosmesi, si riveli un cambiamento radicale, è già dimostrato dal modo con cui essa comincia a levigare e a smussare persino le forme in cui il carattere sessuale differenzia le fisionomie.<sup>29</sup>

Anche l'abbigliamento necessariamente cambia e lo fa partendo dal primo teatro di manifestazione del tipo, ossia la battaglia, dove si registra la scomparsa di giubbe militari con colori vivaci per passare alla monotonia e all'indifferenziazione, diviene il simbolo della casta dei guerrieri, ma, si vedrà tra poco, comincia ad apparire come una variante dell'abito da lavoro. Vengono meno le distinzioni nell'abito di classe sociale o di status e si va verso una maggiore uniformazione anche nell'abito. Jünger nota infatti, a titolo di esempio, come la toga o il manto d'ermellino, abiti tipici di un determinato *status* sociale, ancora comuni nella satira del secolo precedente, perdano nei primi anni del secolo il loro potere rappresentativo e rimangano nell'immaginario come feticci e maschere completamente svuotate di significato.. Inoltre l'abito borghese è divenuto una delle uniformi da lavoro, come lo è quella militare, come lo è la tuta dell'operaio. La differenza è ancora una volta tra tipo e classe sociale: chi identificasse il modo di vestire dell'operaio come modo di vestire del proletariato non individuerebbe il differente rapporto che vi è tra individuo e massa nel mondo borghese e tra singolo e costruzione organica quando si osserva il mondo con la lente delle forme:

Mentre l'abito borghese si è evoluto partendo dagli antichi costumi distintivi di classe o categoria, il costume da lavoro o l'uniforme da lavoro possiedono un carattere in sé autonomo e assolutamente irriducibile al altro (...). Il loro compito non è di porre in risalto l'individualità, bensì di sottolineare il tipo umano – motivo per cui essi compaiono anche dovunque si formino nuove compagini organizzate come avviene fra i combattenti, nello sport...<sup>30</sup>

---

29 Id., *L'operaio* (op. cit.) p. 132.

30 Ivi p. 136.

Anche nelle arti si comincia a delineare il tipo, ad esempio nella fotografia. La fotografia delle origini mutuava il proprio linguaggio dalla pittura ed infatti i primi ritratti fotografici rappresentavano perfettamente il carattere individuale. Il linguaggio fotografico si distacca invece dalla pittura mano a mano che il tipo si fa più evidente. È certo che vi siano anche delle ragioni tecniche e storiche che hanno reso autonomo un procedimento dall'altro, così come accadde nel rapporto tra cinema e teatro, ma per Jünger non esiste legge che non sia subordinata al manifestarsi della forma e del tipo, perciò i rapporti di causa-effetto non sono da considerare: tutto concorre contemporaneamente alla manifestazione della forma. La fotografia perciò ha trovato modi e meccanismi per rappresentare il tipo sull'individuo, così come fece il cinema. Il teatro è invece il luogo dell'esperienza unica e irripetibile, e perciò particolare e non assoluta, è il corrispettivo sul palcoscenico del romanzo borghese, il quale racconta l'esperienza unica di un individuo, che è il compito dell'attore teatrale. Scrive a proposito: "L'attore cinematografico è soggetto a un'altra legge, in quanto il suo compito consiste nella rappresentazione del tipo umano. Perciò gli si richiede non unicità irripetibile, ma evidenza."<sup>31</sup>

I mutamenti epifenomenici analizzati fin qui portano con sé una questione più grande, ossia il mutato rapporto quantitativo che prima poteva essere espresso in termini di massa e individuo ed ora invece di singolo e comunità organica o tipo umano. La concezione dell'individuo viene per Jünger dal tempo dell'assolutismo monarchico, in cui l'individuo appariva plasticamente sullo sfondo naturale e sociale, ma tramite il concetto di libertà diviene uno dei cardini del pensiero borghese, il quale, almeno nella propria autocoscienza, esalta le capacità individuali sulla nascita, sul censo. Allo stesso modo anche il concetto di massa deriva dal pensiero borghese, che ha la pretesa di universalizzare il proprio stile di vita, così facendo nasce il suffragio universale, l'istruzione universale, la Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo. Allo svanire del concetto di libertà svanisce anche però una simile concezione dell'individuo come ente unico e dotato di capacità uniche. Con l'avvento del nuovo tipo l'individuo viene sostituito dal singolo, il quale rappresenta in tutte le sue manifestazioni i caratteri propri della sua forma, ossia i caratteri di *lavoro* totale. Il singolo infatti presenta la tendenza a uniformarsi, a

---

31 Ivi p. 142.

presentarsi dovunque come parte di un organismo che è superiore alla somma delle sue parti, a differenza della massa che è uguale alla somma della parti. La fisiognomica si uniforma, la moda si uniforma, la divisa militare si uniforma, nessuna individualità spicca sulle altre, ma tutti concorrono sia singolarmente, sia in organismo, necessariamente alla realizzazione dei caratteri del tipo:

È una struttura percepibile in filamenti, graticci, catene e strisce di volti umani, che scivolano via con velocità del lampo; la scorgiamo anche nelle colonne marcianti simili a file di formiche, il cui movimento in avanti non è più a discrezione di ciascuno, ma segue una disciplina da automi.<sup>32</sup>

I cambiamenti esteriori nel volto, nell'abbigliamento, sono conseguenza di questo diverso rapporto tra singolo e comunità organica, che a sua volta è conseguenza del mutato carattere di lavoro. L'importanza della riflessione sul lavoro nell'opera di Jünger è enorme: esso è l'espressione attraverso cui viene alla luce la nuova forma dell'operaio, nel lavoro esiste "l'arsenale dei mezzi e dei metodi" attraverso cui si possono riconoscere i rappresentanti della forma. Il lavoro viene definito un principio nuovo, un nuovo modo di vivere che ha per soggetto l'operaio e per oggetto tutto il mondo. Riconoscere nel lavoro un nuovo principio significa abbandonare le categorie passate poiché non più funzionali a descrivere il mondo.

Individuando nella parola *lavoro* un significato simile, Jünger pone in atto uno slittamento semantico che va approfondito. Egli non intende con lavoro l'attività economica, per quanto non neghi che abbia degli aspetti economici, ma ridurlo a ciò vorrebbe dire ridurre l'operaio a proletariato, né intende un'attività tecnica, la quale, estremamente importante nella riflessione jüngeriana, nei confronti del lavoro non è che lo strumentario. Il lavoro non è quindi un'attività per l'operaio, bensì il suo modo stesso di vivere, in questo senso non esiste momento della giornata, spazio o altra condizione che non venga concepita dall'operaio come lavoro, non esiste un contrario del lavoro, in quanto "la giornata lavorativa ha ventiquattro ore":

un esempio pratico di ciò può essere il modo in cui già oggi gli uomini si ricreano nel tempo libero. Esso può avere in sé, come nello sport, uno

---

32 Ivi. p.116 .

scoperto carattere di lavoro, oppure può rappresentare, come nel divertimento, nel carattere festoso della tecnica utilizzata per gli svaghi, nel soggiorno in campagna, un contrappeso dalle tinte giocose all'interno del lavoro, ma in nessun caso il contrario del lavoro.<sup>33</sup>

Assumendo il punto di vista dell'autore si ha dunque che nel lavoro possa essere riconosciuto il carattere totale dell'esistenza, il lavoro è perciò totalità sotto almeno due punti di vista. In primo luogo possiamo notare come anche nel lavoro si osservi quel processo di uniformazione che ha coinvolto tutta la vita dell'operaio: dal costume alla politica all'arte militare. Jünger nota, già a quell'altezza temporale, l'identità dei procedimenti che materialmente vengono compiuti a tal punto che un occhio estraneo non saprebbe distinguere le professioni o gli impiegati dagli operai:

Come potrebbe Ahasvero distinguere se egli si trovi in uno studio fotografico per una posa o se stia per sottoporsi a una visita medica in una clinica per malattie interne, se egli stia attraversando un campo di battaglia o una zona industriale<sup>34</sup>.

Questo succede poiché i mezzi tecnici mutano, ma anche perché da un carattere di lavoro individuale si passa a un carattere di lavoro totale, dove l'operaio lavora come cellula di un organismo nel quale non è essenziale a quale individuo sia assegnato il compito. In secondo luogo il carattere di lavoro è totale nel senso che Jünger attribuisce al concetto di mobilitazione totale nell'omonimo scritto del 1930.

Il concetto di mobilitazione totale viene introdotto da Jünger negli anni 30 come teoria e spiegazione di ciò che ha potuto vedere sui campi di battaglia durante la Prima Guerra Mondiale. Rappresenta la principale differenza che fa della guerra in questione un cambiamento epocale e, come si è visto, la manifestazione della nuova forma. A quest'altezza temporale i concetti di tipo e di forma non erano ancora stati chiariti come avverrà con la pubblicazione, due anni più tardi de *L'operaio*, ma al lettore di entrambi i testi risultano chiare le vicinanza e le somiglianze, motivo per cui si possono utilizzare entrambi i testi per cercare di

---

33 Ivi p. 107.

34 Ivi p. 118.



comprendere a pieno il pensiero di Jünger negli anni '30. Il concetto di mobilitazione è infatti ben presente all'interno dell'*Operaio*.

La peculiarità dell'“ultima guerra” è che in essa sono stati congiunti il “genio della guerra” e il “genio del progresso”. Jünger nota allora che la fede nel progresso che è “la grande religione popolare del XIX secolo, la sola a godere di una vera autorità e di una fede senza limiti”. Fino alla Prima guerra mondiale la guerra era organizzata attorno alla Corona, la monarchia la percepiva come uno sforzo occasionale, che interessa una determinata casta di guerrieri, concezione sopravvissuta da un sistema a tre stati. Il venir meno del sistema dei tre stati e il progredire della tecnica rende inutile questo tipo di mobilitazione, che è definita parziale. La difesa, il combattimento diventa compito di ogni cittadino idoneo alle armi. L'avvento della prima guerra mondiale fa sì che dall'immagine del campo di battaglia la visuale debba ampliarsi e trasformarsi in un gigantesco paesaggio da officina. Fa dunque la comparsa l'esercito del lavoro, per cui oltre ai combattenti in prima linea vi sono tutta un'altra serie di attività che concorrono all'economia di guerra:

Nell'ultima fase, già adombrata verso la fine della Guerra mondiale, non vi è più alcun movimento – foss'anche quello di una lavoratrice a domicilio dietro la sua macchina da cucire – che non possieda almeno indirettamente un significato bellico<sup>35</sup>

La Mobilitazione Totale è la forza che trasforma stati industriali in fucine che annunciano l'età del lavoro. Ogni azione, ogni elemento dello stato è parte dell'economia di guerra. Se tutto il popolo è mobilitato allora anche la distinzione tra obiettivi civili e militari viene meno e il modo in cui vengono condotti i bombardamenti ne è la prova, in tal senso è da leggere la frase secondo cui “la mobilitazione totale si estende anche al bambino nella culla”.<sup>36</sup>

Si commetterebbe un errore pensando che tale mobilitazione sia un fatto straordinario che ha il suo termine con la fine della guerra, la mobilitazione totale si compie da sé, sia in pace che in guerra, non è messa in atto coscientemente dagli organi di stato, i quali, come è stato detto, non la immaginavano, essa è il destino,

---

35 Ernst Jünger, *La mobilitazione totale* in *Foglie e pietre*, Milano, Adelphi 1997 p. 105.

36 Ivi p. 107.

misterioso e inesorabile dell'età del lavoro ed è quindi la condizione del tipo umano dell'Operaio.

Quello analizzato nella prima parte dello scritto jüngeriano è il lato prettamente tecnico della mobilitazione, ma una visione del genere ridurrebbe il tutto a una visione meccanicistica, a una “turbina alimentata a sangue”. È vero però che la logica rigorosa porta l'impronta dell'operaio. L'analisi del lato tecnico è corretta, ma, secondo Jünger, non è la questione decisiva per comprendere la Prima guerra mondiale e tutte le guerre dell'età del *lavoro*. Il presupposto fondamentale lo si può trovare nell'*agency* dell'operaio e nella disponibilità alla mobilitazione. Il primo conflitto mondiale ha avuto una straordinaria popolarità, almeno nelle prime fasi, facilmente riscontrabile nel grosso numero di volontari, soprattutto giovani. La popolarità è imputabile a “quel miscuglio di emozioni brutali e sublimi che è nell'uomo, e che lo rende accessibile in ogni tempo all'appello della guerra” ossia al rapporto dell'uomo con quello che altrove Jünger chiama elementare. Questo fatto non può però spiegare la differenza nella disponibilità ad essere mobilitati, che, secondo quanto spiega Jünger, rappresenta la differenza fondamentale tra Intesa e Imperi. Il fatto che le potenze dell'Intesa fossero più vicine al linguaggio del progresso, della *Zivilisation*, fece sì che poterono contare su una mobilitazione totale. Dove tramite il culto del progresso si è provato a mobilitare totalmente la società si è trovato una stirpe di uomini disponibili ad essere mobilitati. Gli Stati Uniti poterono far procedere la mobilitazione con misure drastiche che non sarebbero state possibili in uno stato militare e autoritario. Infatti negli Imperi centrali, stati autoritari e militari, non riuscirono ad andare oltre una mobilitazione parziale. Si instaura così un nesso tra disponibilità alla mobilitazione e fede nel progresso.

La Mobilitazione Totale fu più forte laddove il progresso aveva maggior terreno. Solo la *Zivilisation*, al contrario della *Kultur*, sa parlare il linguaggio del progresso, delle metropoli, dove come in Francia era presente un letterato della *Zivilisation* come Barbusse era chiaro che le possibilità di mobilitare erano maggiori. Al contrario dove si è provato, come negli Imperi centrali, a utilizzare il linguaggio della *Kultur* a fini propagandistici si è fallito.

In questo senso all'interno di ogni paese belligerante ci furono vinti e vincitori, ma fu il presupposto attraverso cui cominciarono a imporsi i nuovi caratteri di lavoro totale. Nella prima guerra mondiale il tipo umano dell'operaio si

manifestò e per la prima volta il mondo cominciò a mutare mostrando il paesaggio da officina: “è uno spettacolo grandioso e terribile vedere i movimenti delle masse sempre più omologate, su cui lo spirito del mondo getta la sua rete”.<sup>37</sup>

Un'altra questione si è finora insinuata nell'analisi senza venire mai specificata nonostante sia di capitale importanza. Si tratta del ruolo della tecnica nella filosofia jüngeriana, essa è un tema che ha interrogato i principali filosofi del secolo ventesimo, in particolar modo afferenti alla cultura di destra, ed è un punto di snodo nella filosofia della forma dell'Operaio. I movimenti della mobilitazione, il nuovo rapporto uomo-massa, tutti i cambiamenti del tipo, nonché il cambiamento del dominio della forma nel mondo utilizzarono, anche se si vedrà che il termine non rende giustizia, lo stesso *medium*, ossia la tecnica. Jünger spiega l'essenza della tecnica attraverso un *leitmotiv* che torna spesso ne *L'Operaio* a testimoniare l'importanza e il potere di sintesi dell'espressione: “La tecnica è il modo e la maniera in cui la forma dell'operaio mobilita il mondo.”<sup>38</sup>

La filosofia del Novecento ha guardato alla tecnica come strumento o come entità autonoma: come lo stesso Jünger nota le altre teorie pongono l'uomo in diretto contatto con la tecnica, ora come strumento nelle mani dell'uomo, che spesso non è però in grado di maneggiarlo a pieno, e si avrebbe la teoria che Michela Nacci denomina della “serva-padrone”,<sup>39</sup> la tecnica da strumento rischia di divenire autonoma e quindi padrona, o viceversa come datrice di progresso infinito e paradisi artificiali. Per Jünger la tecnica non è uno strumento a servizio dell'uomo, ma il borghese, che vede nella tecnica lo strumento del progresso, pensa di poter servirsene. Egli è invece costitutivamente impossibilitato sia a dominare la tecnica, come ogni uomo in quanto non è uno strumento, sia a comprenderla, in quanto estraneo alle manifestazioni della tecnica, ossia il carattere di lavoro totale e l'elementare.. La tecnica è invece autonoma rispetto all'uomo, ma è il modo e la maniera attraverso cui la forma imprime il suo sigillo al mondo. A differenza di altre concezioni della tecnica, in Jünger essa non va identificata né con il progresso, né con uno strumento a servizio dell'economia, la tecnica appartiene al mondo delle forme. Per questa ragione un tecnico non è in grado di comprendere quello che ritiene essere l'oggetto del suo lavoro, il tecnico non ha rapporto con il carattere di

---

37 Ivi p. 120.

38 Ernst Jünger, *L'operaio* (op.cit) p. 162.

39 Michela Nacci, *Pensare la tecnica. Un secolo di incomprensioni*. Bari, Laterza, 2000 p. 25.

lavoro totale che è portato nel mondo dalla tecnica. La tecnica, come l'operaio, non ha dunque a che fare con l'economia né direttamente con il progresso, viceversa essa ha a che fare con il potere. La capacità trasformativa di imprimere il sigillo della forma muta la realtà e permette di aprire al dominio della forma. Va da sé che non sia possibile considerare la tecnica una forza neutrale che muta di segno al mutare di chi la maneggia, dato che non esiste chi possa maneggiarla davvero.

La questione della tecnica fu di capitale importanza per la riflessione di tutta la cultura di destra contemporanea a Ernst Jünger. In essa le correnti antimoderniste vedono una delle cause delle fratture del mondo moderno, che porta alla dissoluzione di quell'unità, intero o totalità ormai perduta. La capacità tecnica, l'azione pratica porta il reale ad essere misurabile, razionale, calcolabile, di conseguenza conoscibile nel particolare, nella frammentazione pena la perdita dei valori della comunità. La tecnica è il veicolo di una cultura massificata e materialistica che conduce alla perdita della spiritualità e della tradizione. Rispetto a queste problematiche scrive Cangiano:

la cultura di destra (anche liberal-conservatrice) replica, almeno nelle sue componenti maggioritarie, formulando l'immagine epica di un intero (può essere il passato come la nazione, l'etnia, la tradizione, la forma ecc..) teso a rispondere agonisticamente a ciò che viene avvertito innanzitutto come frammentazione, vale a dire come disgiunzione del particolare dal suo fine universale.<sup>40</sup>

La tecnica viene intesa quindi come veicolo di questa frammentazione e di questa decadenza e perciò, lungi dall'essere neutrale, la cultura di destra assegna segno negativo al tema della tecnica. Jünger invece giunge a uno scollamento rispetto agli altri intellettuali di destra, dovuto anche a una diversa interpretazione del fenomeno tecnico, fino ad assegnarle addirittura un valore positivo. La manifestazione della tecnica è infatti la manifestazione della forma dell'operaio che grazie ad essa mobilita il mondo e apre la strada al proprio dominio. La tecnica risulta in questa visione il veicolo dell'abbattimento dei valori borghesi. Il concetto di individualità non è infatti sostenibile in un mondo dove è infinita la riproducibilità tecnica, il concetto di "pezzo unico", l'artigianalità vengono eliminati e sostituiti da una

---

40 Mimmo Cangiano, *Cultura di destra e società di massa*, Milano, nottetempo, 2022 p. 438.

riproduzione in serie e con essi viene sostituito anche il concetto borghese di individuo con quello del singolo e del tipo. La tecnica è poi per Jünger tutt'altro che veicolo della decadenza. Se da un lato essa è comunque in un primo momento concorde con la razionalità borghese, ci si trova ancora in un momento di passaggio da cui però si può già guardare oltre. Proprio la tecnica permetterà di andare "oltre la linea", usando il titolo di un saggio di Jünger, ed è visibile nell'elementare che si è mostrato sui campi di battaglia proprio grazie ai mezzi tecnici:

Ripudio del sangue per lo spirito, ricerca spasmodica della sicurezza, controllo delle passioni, negazione della guerra: alla civiltà borghese manca il rapporto con le forze elementari con le quali invece è in contatto il lavoratore e proprio grazie alla tecnica. <sup>41</sup>

La tecnica quindi, pur nel suo bifrontismo, rimane lo strumento della forma per imprimere il sigillo. Grazie alla tecnica e alla perdita di centralità dell'individuo potrà essere costruito il futuro mondo del lavoro. I valori che la tecnica permette invece di manifestare a pieno saranno l'uniformità, la serie, il livellamento, l'anonimato, il tipico. La nuova stirpe potrà grazie alla tecnica trasformare il mondo:

Il mondo della tecnica è il mondo del tipico e del superamento dell'individuo, è il mondo dell'ordine, dell'eroismo, della costruzione organica, della grandezza, della stabilità, dell'eternità, del sacrificio, dell'officina e della mobilitazione totale, della guerra,, della forza, dell'ascetismo, della partecipazione collettiva a uno stesso sforzo, di un profondo rapporto con l'elementare, dello Stato del lavoro. <sup>42</sup>

Si è detto che la tecnica appartiene alla metafisica, è infatti il mezzo della forma, questo la rende assolutamente autonoma rispetto all'uomo, il quale non è difatti capace di governare la tecnica, essendo ella superiore gerarchicamente. La forma imprime il suo sigillo sul tipo tramite la tecnica. L'uomo di una nuova stirpe è colui il quale accetta eroicamente la tecnica, è essa stessa quindi a reificare l'uomo rendendolo rappresentante del tipo umano dell'operaio. Da parte sua all'uomo non resta che accettare di subire la tecnica ed essere incoronato rappresentante del tipo

<sup>41</sup> Michela Nacci, *Pensare la tecnica* (op. cit.) p. 58.

<sup>42</sup> Ivi p. 60.

o fuggire e ripiombare in un atteggiamento romantico e nostalgico ormai inutile. Jünger nella sua riflessione compie uno slittamento di valore rispetto alla coeva cultura di destra, la tecnica, più alto rappresentante della *Zivilisation*, passa da negativa a positiva. Non riempie però il suo spazio di valori diversi o relativi alla *Kultur*, anzi proprio i valori della *Zivilisation*, massificazione, anonimato, livellamento, quindi i motivi della diffidenza degli intellettuali di destra verso la tecnica, sono i motivi per cui Jünger vede invece l'avvento di una nuova era profilarsi all'orizzonte. Jünger completa il distacco dagli intellettuali antimodernisti in quanto riesce a vedere dietro quelli che a lui appaiono momentanei movimenti e frammentazione della *Zivilisation* e della tecnica il profilarsi di una forma immobile, eterna, una totalità. Jünger rifiuta ogni semplice nostalgia del passato e della tradizione: è necessario invece proseguire sulla strada tracciata dalla tecnica fino in fondo, perché oltre la linea c'è un futuro che ha caratteristiche gerarchiche, eroiche, comunitarie. La tecnica diventa così il cavallo di Troia con cui la forma si insinua nel corpo borghese, individualista e anarchico, a cui oppone un futuro ordinato e gerarchico e aristocratico che ha però molti caratteri premoderni, motivo per cui Nacci lo definisce a pieno titolo nostalgico:

Quanto più i singoli e le masse sono fiaccati dalla fatica, tanto maggiore diviene la responsabilità riservata soltanto a pochi. Non c'è via d'uscita, non c'è scappatoia laterale né posteriore; vale la pena, piuttosto, accentuare l'impeto e la velocità del processo in cui siamo coinvolti. Nella nostra condizione, dovremmo intuire che dietro gli eccessi dinamici dell'epoca presente è nascosto un immobile centro<sup>43</sup>

Giungere a rendere visibile un immobile centro, una totalità, che è in realtà già all'opera significa anche confutare la teoria di una possibile continua evoluzione, di un continuo progresso della tecnica. La forma grazie ad essa si renderà visibile nel mondo e i mezzi, una volta raggiunto il punto previsto dal destino, si placheranno e dissiperanno gli illusori movimenti mostrando appunto l'intero.

Il percorso di affermazione della nuova forma presuppone per lo meno due fasi, una *pars destruens* dell'ordine precedente ed una conseguente costruttiva. Alla fase costruttiva, a venire, spetta anche il compito di creare la nuova arte che rappresenti

---

43 Ernst Jünger, *L'operaio* (op. cit.) p. 200.

la forma.. La situazione dell'arte, secondo Jünger, si presentava sostanzialmente in una casistica duplice, l'arte dell'età di mezzo o l'arte da museo. Nell'architettura, ad esempio, non si è ancora manifestata un'arte che possa avere i caratteri di eroismo e di eternità propri dell'operaio, si usano però mezzi tecnici moderni, ma ciò che si crea non può essere altro che prodotti di questa età di mezzo, privi di qualsiasi rappresentazione della forma. L'arte da museo è invece una delle ultime oasi del mondo borghese, essa mostra come il borghese tenti di relegare le energie elementari dell'arte in contesto o sistema che renda le forme artistiche innocue e più vicine al modo di sentire borghese. Questo rende nei fatti il bene culturale oggetto di un feticismo che ha come conseguenze l'accumulo, la collezione e la conservazione. Una dinamica museale si può applicare a tutto il mondo elementare incarcerato dal borghese per come espresso nella sua arte.

Con il progressivo affermarsi e manifestarsi della nuova forma, però, si sta entrando nella seconda fase, quella costruttiva. Di questa fase è specifica la creazione di un'arte che sia portatrice dell'impronta della forma. All'operaio che è padrone del nuovo paesaggio da officina spetta il compito di ricostruire anche nell'arte. Passare da un'arte da museo e dell'individualità borghese che ha la sua espressione nel romanzo borghese a qualcosa di diverso, diverso anche dalla tentazione romantica del genio:

Nell'arte, abbiamo conosciuto l'impulso a ballare su mattoni infocati. Insomma, abbiamo vissuto il tramonto dell'individuo e dei suoi valori ereditari non soltanto sui campi di battaglia, non soltanto nella politica, ma anche nell'arte.<sup>44</sup>

Dopo il tramonto dell'individuo verrà il tempo di un'arte destinata a rappresentare la forma, essa andrà ricercata in stretta connessione con il lavoro e presenterà le caratteristiche del sigillo che porta: ossia ordine, gerarchia, tecnica. Il compito che la forma affida al tipo umano è di mutare il linguaggio artistico, egli accetta il suo destino di rappresentare la forma, l'essere, e per farlo si doterà del linguaggio che gli è connaturato, ossia quello della forma e abbandonerà il linguaggio dell'individuo. L'arte deve mostrare quell'immobile centro che si nasconde dietro la mobilitazione, in altre parole deve mostrare la totalità dell'esistenza, ossia la forma. Questa risulta

---

44 Ivi p. 211.

raffigurabile nei mutati rapporti tra singolo e comunità, tra uomo, tecnica ed elementare e nelle sue raffigurazioni tipiche dell'uomo e del paesaggio da officina. Un'arte quindi che elimini tutti i residui del mondo borghese e possa abbracciare la totalità e mostrarla nelle sue manifestazioni tipiche. Se il mondo borghese ha la sua rappresentazione nel romanzo individualista sette-ottocentesco, servirà un nuovo genere letterario per rappresentare le caratteristiche del tipo. Questa fase è distante dall'essere pienamente operativa, quando avverrà si avrà una totalità visibile e rappresentabile, e di conseguenza è possibile ipotizzare che questo genere letterario sia di nuovo l'epica. La totalità nascosta, gli elementi della forma si possono forse già intravedere *Nelle tempeste d'acciaio*.

Tenendo in considerazione le caratteristiche dell'epica classica e tradizionale, i cui elementi facenti parte di un "modo" sono stati sintetizzati efficacemente da Sergio Zatti,<sup>45</sup> se ne rintracceranno le sopravvivenze nel volume jüngeriano. Dette caratteristiche non potranno però essere applicate direttamente, dato che il genere in questione non è più vitale e l'intento di Jünger non era scrivere epica *tout court* (pur avendo sotto le dita molta epopea classica), ma sarà necessario cercare di illuminare le caratteristiche epiche alla luce della filosofia jüngeriana. Il pensiero del solitario di Wilfingen pone al centro, almeno nella prima fase della sua lunga vita, una precisa idea di totalità e sarà necessario disvelare dove in *Nelle tempeste d'acciaio* gli elementi di questo "immobile centro" si rendono visibili. Vi sono inoltre molte caratteristiche le cui radici sono rintracciabili come filiazioni dirette dell'epica classica, o di alcuni elementi archetipici dell'*epos*, ma la precisione dell'autore nell'illustrare il manifestarsi della forma e del tipo umano nel mondo rende necessario analizzare primariamente le loro corrispettive manifestazioni letterarie.

Preliminarmente è necessario notare che tra la completa teorizzazione leggibile ne *L'operaio*, pubblicato nel 1932, e la prima pubblicazione di *Nelle tempeste d'acciaio* trascorrono dodici anni. In questo lasso di tempo la maturazione intellettuale di Jünger si è compiuta e ha raggiunto la complessità che oggi si può apprezzare. In quello che è a tutti gli effetti un romanzo giovanile si possono rintracciare *in nuce* molti elementi che saranno dell'operaio, ma che nella narrazione si trovano solo a uno stadio embrionale. La totalità che viene dall'affermazione della forma dell'operaio si è detto avere caratteristiche premoderne, sebbene con

---

45 Sergio Zatti, *Il modo* (op. cit.), pp. 10-13.



differenze sostanziali. L'attenzione jüngeriana per alcuni temi o l'insistenza semantica e lessicale su campi come ad esempio la gerarchia, l'ordine, la casta, l'eroismo, la battaglia, nonché l'amore per istituzioni medioevali, su tutti l'Ordine dei cavalieri Teutonici, mostrano chiaramente l'idea che, prima della parentesi borghese, un'altra forma portatrice di valori positivi, come sarà l'operaio, si era manifestata, ed è anche di questa forma si rimpiangono alcune caratteristiche. Allo stesso tempo Jünger abbraccia nuovi valori, nuovi mondi o semplicemente alcuni di essi mutano in qualcosa di diverso, in questo senso possiamo notare sia continuità che discontinuità.

Tra le istanze più caratterizzanti del genere epico vi è sicuramente, in tutti i modi e i tempi in cui l'epica si è manifestata, una qualche forma di eroismo. L'eroe è senza dubbio uno dei centri aggregatori di significato del genere, tanto che quest'ultimo può essere anche definito poesia eroica.

Nel racconto di guerra fatto da Jünger ci si sofferma in maniera frequente sulle imprese belliche, da un lato le tattiche, i movimenti delle truppe e le esperienze rappresentano l'oggetto del romanzo, ma occupano un posto di rilievo anche le imprese individuali o di squadra, siano dei commilitoni o dello stesso "tenente invito". L'eroismo di *Nelle tempeste d'acciaio* è duplice e risente infatti di due differenti idee di eroismo. Innanzitutto si può leggere spesso di azioni individuali in cui l'individuo stesso, il singolo soldato ricopre un ruolo fondamentale. Moltissimi soldati si gettano sprezzanti del pericolo oltre i reticolati con l'entusiasmo tipico della gioventù del Secondo Reich. Questo atteggiamento è rispondente ad un gusto letterario che risente ancora del romanticismo e il ruolo dell'individualità in questo tipo di azioni ne è il sintomo più evidente. In *Preludio alla battaglia della Somme*, ad esempio, Jünger racconta il ritorno da una di queste azioni romantiche del tenente Brecht:

Poi, nascoste in mezzo alle nubi di fumo, erano sopraggiunte due pattuglie inglesi: una era penetrata nella trincea e aveva portato via un sottoufficiale ferito, l'altra era stata decimata dal nostro fuoco proprio davanti agli sbarramenti di filo spinato. Un inglese, isolato, era riuscito a superare l'ostacolo, ma Brecht, che prima della guerra era stato piantatore in America, lo aveva afferrato per la gola urlandogli: "*Come here, you son of a bitch*"<sup>46</sup>.

---

46 Ernst Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio*, op. cit., p.78.

L'immaginario dell'eroe romantico, il sacrificio individuale, la ricerca della bella morte sono presenti in tutta l'opera, ma l'ascendenza di tale atteggiamento, come lo stesso Jünger rivela, va ricercato più nella letteratura che nel resoconto di guerra. Davanti al dispiegarsi tecnico della guerra di materiali la visione della guerra dell'autore prende la forma dell'attivismo eroico, ma ne *I prossimi titani* Jünger stesso sostiene : “Naturalmente non si trattava di semplice militarismo perché sempre, anche allora, ho concepito la mia vita come la vita di un lettore prima che come quella di un soldato [...] nel senso che fu la lettura di alcuni libri a offrirmi motivi per l'azione.”<sup>47</sup> E ancora, sempre dalla medesima intervista: “All'eroismo mi spinse la lettura dell'*Orlando Furioso* dell'Arioso [...] e non già la retorica e l'ideologia della guerra sviluppatesi in seguito alla nostra vittoria nella guerra franco-prussiana del 1870-71.”<sup>48</sup>

Un eroismo dunque più letterario che militaresco è quello che leggiamo in *Nelle tempeste d'acciaio*. Un tentativo di elevare la letteratura ad esperienza di vita prima che la tecnica non lo rendesse più possibile, un modo di accettare la tecnica in maniera attiva e da un punto di vista letterario. Jünger afferma, sempre ne *I prossimi titani*:

Di qui il mio tentativo di elevare la letteratura a esperienza di vita prima che si avverasse definitivamente quanto Marx aveva previsto, e cioè che non sarebbe stato più possibile concepire un'*Iliade* dopo l'invenzione della polvere da sparo.<sup>49</sup>

In più luoghi della sua opera Jünger suggerisce che questo atteggiamento da lui chiamato attivismo eroico, che ha caratteristiche definibili romantiche, sia il risultato della sua esperienza letteraria, in particolar modo le opere che Jünger cita, su tutti per frequenza l'*Orlando Furioso*, sono dei capisaldi del genere epico, a cui quindi l'atteggiamento che assume *Nelle tempeste d'acciaio* si richiama esplicitamente. L'opera di Ariosto, come quella di Jünger, presenta caratteristiche duplici. Da un lato la figura del soldato-avventuriero è una costruzione letteraria che ha molto in comune

---

47 Antonio Gnoli, Franco Volpi, *I prossimi titani. Conversazioni con Ernst Jünger*, Milano, Adelphi, 1998 p. 11.

48 Ibidem p. 12.

49 Ibidem

con il paladino del *Furioso*, egli persegue un cammino che è privato prima di ricongiungere la propria individualità nella trama collettiva. È dunque in particolar modo in un eroismo di tipo romantico-individualistico che si può vedere l'influenza nell'opera di Jünger. Dall'altro lato invece vi è la trama collettiva, in cui le ricerche private vengono ricondotte nell'alveo della lotta per la cristianità, ossia per una vera e propria totalità epica. Il senso che le azioni individuali assumono vanno però lette in chiave epica e letteraria, in quanto non solo nella fuga dal mondo borghese, nella ricerca del pericolo, nello slancio vitalistico fine a se stesso concludono il loro significato. Queste sono esperienze sì pienamente romantiche, come potrebbe essere stata la scelta del giovanissimo Jünger di arruolarsi nella Legione Straniera raccontata nei *Ludi Africani*; essa si caratterizzava per una ricerca dell'elementare, ma in luoghi esotici, in situazioni da avventuriero. L'eroismo del *Krieger* è già diverso. Seppur senza celebrazioni nazionalistiche di sorta, l'attivismo eroico assume un significato diverso alla luce delle suggestioni letterarie. Jünger così racconta le sue sensazioni durante uno dei tanti assalti:

Mormorai più volte una frase dell'Ariosto: "Una grande anima non ha timore della morte, in qualunque istante arrivi, purché sia gloriosa" Ciò mi dava una gradevole ebbrezza simile a quella che si prova volando sull'altalena al luna park.<sup>50</sup>

È innanzitutto indicativo che i due termini di paragone della battaglia siano da un lato la letteratura e dall'altro un oggetto come una giostra, di radici antiche e cavalleresche, ma il cui significato è stato mutato completamente dalla tecnica. Come la giostra anche la vita del soldato, dell'ex cavaliere, è mutata per mezzo della tecnica. Quest'ultima è portatrice di una sensazione di ebbrezza dovuta ad un senso di vertigine, di vicinanza del pericolo. Una situazione assolutamente arcaica, ma tecnicizzata. Attraverso questo paragone l'autore mostra ancora una volta lo stretto legame che intercorre tra natura, o elementare, e tecnica, inscindibilmente legate. La letteratura epica e cavalleresca, di cui Jünger è imbevuto, porta con sé tematiche arcaiche ed eterne, e dunque naturali, quello che l'autore chiama elementare, il modo in cui questi elementi eroici si manifestano nel romanzo assume sembianze di mezzi tecnici, ma senza che sia percepito o fatto notare uno scarto. Prendendo in

considerazione solo l'apparenza, pare che il personaggio di Jünger cerchi la morte gloriosa per sé, ma l'epica non funziona in questo modo. Nelle azioni militari che si svolgono sul breve tratto di trincea che l'autore vede è riflesso il significato e il futuro di tutto il fronte e non solo, anche di tutta la guerra e di tutto il mondo. E nemmeno questo è sufficiente a concludere il significato delle azioni dei soldati, perché dalla battaglia in cui sono immersi nasceranno le nuove forme metafisiche che cambieranno significato a tutto il globo. La consapevolezza si fa più forte mano a mano che si avvicina la fine del conflitto: "La battaglia finale, l'ultimo assalto sembravano ormai arrivati, lì si gettava sulla bilancia il destino di due interi popoli, si decideva l'avvenire del mondo."<sup>51</sup>

Nelle azioni del *Krieger* non può esserci fuga dal mondo, poiché le sue azioni sono il riflesso del destino delle comunità: le azioni individuali, l'eroismo che mostra sono in realtà azioni comunitarie e nazionali. Così come l'offesa a Menelao porta in guerra tutta la Grecia e la morte di Ettore per il rancore privato di Achille non esaurisce lì il suo senso, così accade *Nelle tempeste d'acciaio*. La guerra di Menelao è giustificata da ragioni di *ethos* comunitario, la rottura del vincolo di ospitalità. La questione amorosa trova quindi il suo significato ulteriore altrove, nella tradizione, nella religiosità. Anche la morte di Ettore ha la sua giustificazione nel sistema della vendetta e dell'onore, il quale, lungi dall'essere questione totalmente personale, chiama in causa una comunità. Achille, Menelao, in generale i personaggi dell'epica mostrano la coincidenza delle motivazioni private con quelle generali e comunitarie. Nelle loro azioni tutta la Grecia è rappresentata, tutta la comunità è espressa. Allo stesso modo, in *Nelle tempeste d'acciaio*, si vedono all'opera soldati, spesso anche anonimi o rapidamente identificati da nome o grado, le cui azioni non raccontano la loro vicenda umana. Il *Krieger*, il soldato, agisce come singolo, ma nella sua azione, nel suo *modus*, nel suo pensiero è riflessa non solo la comunità delle trincee, ma tutto l'Essere. Il *Krieger* mostra in ogni sua azione l'impronta della forma, esse sono quindi manifestazioni dell'Ente. Nella recente teoria di Confalonieri si nota che spesso anche nell'epica il movimento parte da motivazioni individuali che poi si ricongiungono nel fine collettivo. Come già sostenuto da Guido Mazzoni nella *Teoria del romanzo*,<sup>52</sup> i personaggi del romanzo cavalleresco seguono principalmente

---

51 Ernst Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio* (op. cit.) p. 204

52 Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo* (op. cit.) p. 149

la loro cerca privata, ma anche nell'epica più tradizionale più che assenza di ragioni private, troveremo coincidenza con le ragioni comunitarie:

L'ambiguità prodotta dalla compresenza di un fine individuale e di un fine collettivo nella stessa azione non è eliminata, ma al contrario resa ancora più evidente dalla maggiore aderenza al modello dell'Iliade. Il definitivo abbandono di Armida da parte di Riccardo –così è ribattezzato il personaggio di Rinaldo – non comporta infatti un immediato ritorno in battaglia dell'eroe: perché Riccardo si unisca di nuovo alla missione cristiana serve la motivazione individuale che lo spinge a partecipare alla guerra per vendicare l'amico Ruperto, rimasto ucciso come Patroclo nell'Iliade durante la fase in cui Riccardo, come Achille, si era tenuto lontano dalla crociata (...) Si determina così la compresenza, nella stessa azione, di due finalità diverse: l'una privata e passionale, l'altra collettiva e trascendente; l'una di Riccardo, l'altra di Goffredo.<sup>53</sup>

La presenza dell'azione individuale porta l'eroe ad agire in direzione anche del fine collettivo e trascendente. Anche in *Nelle tempeste d'acciaio* si può notare come le azioni individuali rispondano poi anche ad un fine collettivo, ad un destino generale. È infatti già la Forma che dà alle azioni e alle scelte della nuova stirpe l'aspetto che si vede nel romanzo; essa plasma infatti la realtà indipendentemente dalla consapevolezza dei fini degli appartenenti al tipo, ma grazie alla tecnica e all'elementare, elementi mai così vicini e visibili che non in guerra. Segni di questa visione eroica si possono notare anche nel modo in cui il personaggio di Jünger stesso viene spesso presentato. Le scelte letterarie che l'autore ha operato nel presentare il suo personaggio restituiscono un'immagine marziale e dedita alla disciplina, eliminando episodi contrari ad una specifica filosofia del soldato come le sbornie, le risse, il disgusto per la guerra, come si è notato nell'analisi delle differenze tra le *Tempeste* e i *Diari* di Helmut Kiesel.<sup>54</sup> Jünger fa di sé stesso il *Krieger* ideale, il rappresentante di quel tipo umano che ancora non ha un nome nel romanzo, ma che sarà l'operaio. La correlazione operaio-soldato è fortissima in tutta la teorizzazione jüngeriana, ed è resa esplicita attraverso una lunga serie di metafore ed esemplificazioni della forma a tema bellico. Inoltre è presente anche

<sup>53</sup> Corrado Confalonieri, *Torquato Tasso...* (op. cit.) p. 27

<sup>54</sup> Helmut Kiesel, *I diari di guerra..* (op. cit) p. 45.

un'insistenza sulle imprese belliche del tenente Jünger, l'autore non lesina sul racconto del proprio ruolo all'interno dei successi bellici, al racconto degli eroici ferimenti e della stima dei commilitoni, pur sempre senza tacere i meriti dei suoi compagni:

Uno dei miei uomini, il soldato Kimpenhaus, nell'ardore del combattimento, saltò sulla sommità della barricata nemica sparando di lassù dentro la trincea finché due colpi a un braccio non interruppero la sua azione. Annotai il nome di questo eroe del momento ed ebbi il piacere, quindici giorni dopo, di potermi congratulare con lui quando gli venne conferita la croce di ferro di prima classe<sup>55</sup>

E ancora sulla stima dei soldati nei suoi confronti:

Nel mio scoraggiamento mi sollevarono alquanto le parole del bravo Dujesiefken, nativo di Oldenburg, il quale, mentre nel ricovero mi facevo medicare la mano, raccontò gli avvenimenti ai suoi camerati raccolti davanti all'ingresso, concludendo con questa frase: «Ma il tenente Jünger, bisogna rispettarlo; vedeste, ragazzi, come saltava le barricate!»<sup>56</sup>

Quello analizzato non è l'unica forma di eroismo presente nell'opera di Jünger. Mano a mano che il soldato si immerge nelle dinamiche specifiche della Prima Guerra Mondiale, caratterizzata per la prima volta da un enorme dispiegamento di mezzi tecnici e da un mutamento significativo nel ruolo del soldato, egli diventa parte di quest'altro modo di intendere il proprio ruolo, più in linea con il cambiamento epocale che si manifesta attraverso la battaglia di materiali. La guerra assume il suo carattere di lavoro totale e il soldato ne diventa nient'altro che l'operaio e di conseguenza meno il cavaliere. Il soldato assume il proprio scopo come parte di una gigantesca macchina nella quale lo spazio per la singolarità e l'individuo è estremamente ridotto, questo tipo di eroismo condivide il rapporto singolo-comunità organica che si è analizzato da Jünger ne *L'operaio*.

*Nelle tempeste d'acciaio* è anche, per certi versi, un romanzo di formazione, che muove dall'entusiasmo della gioventù prussiana (entusiasmo ancora legato al

55 Ernst Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio* (op. cit) p. 188.

56 Ibidem p. 168.

patriottismo borghese ottocentesco) ad una consapevolezza differente. Questo mutamento porta con sé anche un differente modo di concepire il proprio ruolo di soldato. Il giovane Jünger parte volontario intriso di propositi eroici di ideali riconducibili ad un atteggiamento romantico come quello che lo portò ad arruolarsi nella Legione Straniera. Si tratta di sentimenti chiaramente raccontati dall'autore nell'*incipit* dell'opera:

Avevamo lasciato aule universitarie, banchi di scuola, officine; e poche settimane d'istruzione militare avevano fatto di noi un sol corpo bruciante d'entusiasmo. Cresciuti in tempi di sicurezza e tranquillità, tutti sentivamo l'irresistibile attrattiva dell'incognito, il fascino dei grandi pericoli. La guerra ci aveva afferrati come un'ubriacatura. Partiti sotto un diluvio di fiori, eravamo ebbri di rose e di sangue. Non il minimo dubbio che la guerra ci avrebbe offerto grandezza, forza, dignità. Essa ci appariva azione da veri uomini: vivaci combattimenti a colpi di fucile su prati fioriti dove il sangue sarebbe sceso come rugiada. «Non v'è al mondo morte più bella...» cantavamo.

Lasciare la monotonia della vita sedentaria e prender parte a quella grande prova. Non chiedevamo altro.<sup>57</sup>

Nelle prime righe del romanzo sono già presenti alcune delle questioni fondamentali dell'opera jüngeriana. Il movimento della gioventù prussiana, la mobilitazione, è possibile grazie alla noia della vita borghese che essi conducono, che li fa smaniosi di prendere parte e avvicinarsi ai movimenti dell'elementare. Essi si avviano al fronte con entusiasmo per uscire da quella vita fatta di sicurezza e tranquillità. L'elementare è presente in ogni uomo in ogni tempo e l'attrattiva dell'incognito non è altro che un impulso naturale, anche se l'estetizzazione iniziale non può durare a lungo:

I miei occhi erano come calamitati da quello spettacolo, mentre una profonda metamorfosi si stava producendo dentro di me.

Chiacchierando con i miei camerati, notai che l'incidente aveva già raffreddato l'entusiasmo guerresco di molti. E in verità, anche io ne ero rimasto turbato.

---

57 Ernst Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio* (op. cit) p. 12.

Ne ebbi conferma dalle sensazioni uditive: anche il rumore di un carro sulla strada diventava il rombo malefico di un proiettile micidiale.<sup>58</sup>

L'atteggiamento iniziale di Jünger e dei suoi coetanei volontari si dimostra subito dovuto anche ad un'idea romantica e cavalleresca della guerra, cioè all'ignoranza della guerra reale. La fascinazione però sarà sempre presente in tutta l'opera e questo pone degli interrogativi diversi che non possono essere accantonati con la semplice disillusione di fronte alla durezza del conflitto. Jünger parla esplicitamente di una metamorfosi che si produce dentro di lui, e infatti con il passare del tempo al fronte il suo atteggiamento muta al mutare del prendere confidenza con quel mondo. Se ogni rumore nelle prime pagine fa sussultare perché sembra un rombo mortale, l'autore racconta di come con il passare del tempo distinse chiaramente i vari tipi di munizione e come riusciva a prevedere in anticipo la traiettoria:

Traversammo la foresta di Houthulst e il villaggio di Kokuit, alla ricerca del battaglione; durante la marcia dovemmo spesso «cambiare il passo» a causa dei proiettili di grosso calibro che spesso cadevano. Nell'oscurità udii la voce di una recluta, ancora poco al corrente delle nostre abitudini: «Il tenente non si getta mai a terra!» «Quello sa il fatto suo», gli rispose un anziano della mia truppa. «Quando il proiettile è per noi, è lui il primo a buttarsi a terra.» Era vero. Non ci stendevamo più al suolo che in caso di necessità, ma allora senza perdere tempo. Il grado di necessità, però, lo può stabilire soltanto un soldato con molta esperienza, che intuisce già il punto d'arrivo del proiettile, prima ancora che il novellino senta quello svolazzare leggero col quale esso si annuncia. Per sentire meglio, cambiavo, nelle zone più pericolose, l'elmetto col berretto.<sup>59</sup>

In questo mutare delle caratteristiche del soldato è possibile riconoscere il mutamento della forma stessa: il soldato diviene il rappresentante del tipo umano e con esso mostra il carattere di lavoro totale. Dall'esaltazione del singolo. l'eroismo si manifesta sempre più con quelle caratteristiche formali che una decina d'anni più tardi Jünger assegna alla forma dell'operaio, ossia disciplina, gerarchia, uniformità e perdita dell'individualità. Ogni soldato che agisce diviene così sintomo

---

58 Ibidem p. 14.

59 Ivi p. 142.



dell'universale: le loro azioni non esauriscono il senso in quell'assalto, in quell'azione bellica, ma nel mondo delle forme. Certe dinamiche di esaltazione delle gesta individuali non vengono mai meno per tutto il romanzo, ma un tipo di entusiasmo, di ebbrezza, l'essere "ebberi di rose e di sangue", viene sostituito da un atteggiamento più freddo, più coerente con l'atteggiamento di una macchina bellica chiamata a compiere il proprio dovere. Via via che la narrazione procede le differenze tra la mitragliatrice e il soldato vengono meno. In lunghe e dettagliate sezioni l'autore racconta freddamente la vita nella guerra di posizione, lo scandirsi monotono degli orari e dei compiti, l'uccisione casuale di uomini di ambo gli schieramenti, i bombardamenti che non tacciono mai, ma ad ognuna di queste azioni, che sia il servizio di *corvée* in cucina, la lettura nei momenti di pausa o il servizio di guardia, è affidata la stessa intensità, in tutte queste azioni si mostra il carattere totale del lavoro del soldato:

Dopo il pasto si dorme o si legge un po'. Pian piano si avvicinano le due ore di guardia diurna, che passano più rapidamente di quelle notturne. Si osservano le posizioni avversarie... col binocolo o col periscopio da trincea e sovente si ha anche occasione di tirare con la carabina di precisione fornita di cannocchiale, arma riservata per la mira alla testa<sup>60</sup>

Le azioni della quotidianità del soldato si pongono tutte sullo stesso piano poiché in tutte si esprime ugualmente la forma. Nel lavoro inteso come carattere totale la giornata lavorativa ha ventiquattro ore e quindi non esistono azioni che non esprimono la forma. Il soldato esprime il carattere della nuova stirpe in qualunque momento e in qualunque suo aspetto, anche nelle azioni apparentemente individuali. Le azioni del *Krieger*, nella loro freddezza, nella loro monodia e monotonia non possono essere individuali, essendo l'individuo concetto estraneo alla nuova razza. Nelle azioni spente e quotidiane, nel pasto come nella battaglia, il soldato delinea l'epica della forma. Non è caratteristica esclusiva dello spirito prussiano, è carattere proprio della nuova stirpe mondiale dei guerrieri, infatti anche dal campo inglese giunge la stessa accoglienza. Anche nel rapporto con la morte si mostra lo stesso atteggiamento, così anche la cura dei caduti è una delle occupazioni del mestiere:

---

60 Ivi p. 47.

Un uomo in servizio di sentinella all'improvviso si piega su se stesso, rosso di sangue. Un colpo alla testa. I compagni più vicini gli tolgono dallo zaino il pacchetto di medicazione con le bende e lo fasciano alla meglio. «Non serve più, ormai, Willem.» «Macché! Respira ancora!» Arrivano i portaferiti per il trasporto al pronto soccorso. La barella urta rudemente contro le traverse ad angolo ed è appena scomparsa che tutto riprende l'aspetto abituale. Qualche palata di terra sulla macchia rossa e ognuno ritorna alla propria occupazione.<sup>61</sup>

Il soldato-lavoratore allora assume atteggiamenti differenti che sono la conseguenza del suo rispecchiare la forma, la totalità. All'immagine tradizionale della guerra e del guerriero eroico si sostituisce quest'altro tipo di soldato. Egli sarà comunque in grado di azioni eroiche, ma tenderà a muoversi come appendice meccanica del corpo d'armata, il quale si aspetta infatti che egli agisca in questo modo, dedito solo al sacrificio e all'esecuzione degli ordini.

Nella sezione *Regniéville* a Jünger e a una compagnia di volontari è assegnato il compito di svolgere un'operazione oltre le linee inglesi, infiltrarsi in due trincee e cercare di fare prigionieri. In quest'occasione l'autore mostra alcune delle caratteristiche fondamentali di questo tipo di soldato. Si noti intanto che il rispetto della gerarchia ha come corrispettivo non tanto il non mettere in discussione gli ordini, quanto l'offrirsi volontario, ossia l'essere disponibili alla mobilitazione: "Quando chiesi dei volontari ebbi la lieta sorpresa, dato che eravamo alla fine 1917, di veder presentarsi in quasi tutte le compagnie circa i tre quarti dell'effettivo." Il colpo di mano non sortirà gli effetti desiderati in quanto torneranno senza prigionieri. Il gruppo del tenente Jünger si inoltrerà fino alla quarta linea nemica e rientrerà nelle trincee con un nulla di fatto. I toni con cui viene raccontata non sono eroici, ma è possibile percepire le vibrazioni e le difficoltà di condurre una simile azione. Altre indicazioni però raccontano il tipo umano:

Avevo scelto un abito da lavoro adatto alle circostanze: sul petto due sacchetti, di quelli adoperati per la sabbia, ciascuno con quattro bombe a mano, quelle di sinistra a percussione, quelle di destra a tempo; o; nella tasca destra della giubba una pistola 08 legata a una lunga cinghia; nella tasca destra del

---

61 Ivi p. 47.

pantalone una piccola Mauser; nella tasca sinistra della giubba cinque bombe sferiche, in quella del pantalone una bussola fosforescente e un fischietto, al cinturone un gancio portafucile per innescare le bombe, un pugnale e una cesoia per il filo spinato. Nella tasca interna della giubba avevo posto un portafogli pieno e il mio indirizzo di casa, in quella posteriore una bottiglia piatta di cherry-brandy. Avevamo scucito le spalline e il nastro di Gibilterra per non fornire al nemico utili indicazioni sulla nostra unità. Come segno di riconoscimento, portavamo una fascia bianca al braccio.<sup>62</sup>

Si può notare innanzitutto la locuzione “abito da lavoro”, che mostra un modo diverso di condurre la guerra rispetto a quello epico-cavalleresco, inoltre anche l’anonimato delle divise va in questa direzione. Il soldato-lavoratore è parte di un gruppo che agisce come un corpo unico, non ha particolarità individuali, nessuno indossa le armi di Achille, anche la divisa viene modificata per eliminare qualsiasi differenza tra i membri dell’esercito tedesco. Viene poi raccontata l’operazione nei suoi dettagli e le motivazioni del fallimento, si tratta di una delle poche volte in cui si vedono superiori di alto grado nel romanzo. Jünger viene infatti convocato dall’ufficiale di Stato Maggiore, il quale gli rimprovera di non aver seguito il piano di attacco. Per il protagonista si tratta della conferma di mancanza di cognizione da parte delle alte gerarchie di ciò che accade sul campo, della confusione contro cui i soldati hanno combattuto, ma è anche una contrapposizione tra due visioni, una borghese, e l’altra già tipica:

L’ufficiale di stato maggiore della divisione mi ricevette nel suo ufficio. Era molto irritato e mi accorsi che tentava di addossare a me la responsabilità dello scacco. Quando poggiava il dito sulla carta e mi rivolgeva domande di questo genere: «Ma perché non avete girato a destra, in quel fossato?» vedevo bene che una mischia nella quale nozioni come la destra o la sinistra non hanno più alcun senso, era cosa della quale non aveva la più pallida idea. Per lui tutta la questione si limitava a un piano; per noi era invece una realtà intensamente vissuta.<sup>63</sup>

---

62 Ivi p. 165.

63 Ivi p. 169.

La contrapposizione si ha qui tra “piano” e “realità intensamente vissuta”. Coloro che non fanno parte di questa nuova stirpe non vivono le realtà elementare e credono di poter governare gli eventi sotto un piano umano che sia razionale, che non metta a rischio la vita dei soldati, che sia insomma *sicuro*. Per Jünger questi sono solo rimasugli di un’idea borghese della guerra che verrà definitivamente eliminata. Un nuovo atteggiamento del soldato nasce dal manifestarsi di una nuova forma: l’eroismo di cui è capace l’operaio presenta dunque queste caratteristiche e si oppone ad un eroismo che ormai è passatista. Quest’ultimo aveva la sua corrispondenza metafisica quando era manifestazione di una forma premoderna, rispecchiava, nella poesia epica ed eroica, una totalità, cioè una società coesa e che si muoveva e pensava all’unisono. Con l’avvento della società borghese questo intero può considerarsi perduto, o forse, se si considera il borghese una forma, visibile nel proprio genere letterario di riferimento, ossia il romanzo, la “moderna epopea borghese”, secondo la definizione hegeliana. L’avvicinarsi della forma dell’operaio e del suo peculiare mondo guerriero permette di riconoscere una nuova totalità che inizia a manifestarsi proprio in *Nelle tempeste d’acciaio*. Si tratta necessariamente di una totalità ancora difficile da scorgere a quell’altezza temporale, ma che come caratteristica precipua ha anche l’estetizzazione della guerra e dell’eroico. Nella sua lunga riflessione Jünger ha individuato diversi modi con cui riferirsi alla totalità, tra cui “realismo eroico”, sintagma usati nell’omonimo articolo uscito in *Die Literarische Welt* nel 1930. Realismo eroico significa per l’autore riconoscere la fallacia delle filosofie borghesi pacifiste e che propugnano la sicurezza, e capire che è nei conflitti e non nella pace che si può dispiegare “il senso eterno della vita”. L’eroismo si trova nell’accettazione di questa situazione oggettiva e conflittuale. Accettare la vita in trincea, la guerra di posizione, il riconoscimento del proprio ruolo di soldato nella macchina bellica è ciò che rende differente l’epica del soldato-operaio della prima guerra mondiale. Il suo realismo eroico risponde chiaramente ad una forma, ad una totalità specifica che si rende cosciente nei soldati attraverso l’incontro con la battaglia dei materiali. La nuova forma dell’operaio può manifestarsi solo grazie all’avvento della battaglia di materiali. Essa è la vera e propria peculiarità della Prima Guerra Mondiale ed ha completamente mutato volto allo scontro bellico rendendo di fatto obsolete le tecniche utilizzate finora e ancora in auge nella guerra del 1870. Il manifestarsi del dato materiale nella guerra non è stato immediato ed anzi ha

seguito un percorso specifico. Jünger analizza ne *La battaglia di materiali* il conflitto suddividendolo in tre fasi. All'inizio del conflitto, infatti, la macchina non diede immediatamente la sua impronta alla guerra, ma cambiò rapidamente quando gli Stati scoprirono la mobilitazione totale, quando cioè ogni sforzo produttivo, e tecnico e materiale poté essere messo al servizio dell'economia di guerra. La Mobilitazione divenne così fondamentale per rimanere al passo con le altre potenze. In una seconda fase del conflitto, caratterizzata dalla guerra di posizione, si ebbe il vero e proprio dispiegamento materiale totale, ma la discordanza tra le capacità dei soldati e la novità della battaglia dei materiali, tra l'inadeguatezza dell'individuo a porsi in relazione con la macchina produttiva statale e totale e il campo di battaglia, fece sì che l'individuo non fosse adatto al combattimento in questa rinnovata situazione. La terza fase del conflitto porta con sé anche delle altre novità:

Eppure è a questi combattimenti che dobbiamo il conio di un nuovo tipo d'uomo, di una razza più dura e audace, abituato a quanto di più tremendo grazie al soggiorno in paesaggi dove solo un cuore di ferro potrebbe sopravvivere senza abbandonarsi alla disperazione.<sup>64</sup>

Jünger ritiene che sui campi di battaglia sia nato un tipo d'uomo in grado di governare ed essere padrone della tecnica, anche se si è visto che la riflessione muterà poi, in qualche anno (*La battaglia di materiali* è del 1925, mentre una compiuta riflessione sulla tecnica si avrà con *L'operaio* del 1932), nella possibilità unica per il singolo di accettare la tecnica che è il modo e la maniera attraverso cui la forma dell'operaio mobilita il mondo. Nonostante le differenze Jünger individua nella doppia battaglia di Cambrai<sup>65</sup> uno dei primi momenti in cui l'uomo, il suo spirito, riuscì a rendersi padrone dei mezzi tecnici, a inventarsi una tecnica bellica nuova, nuovi impieghi del suo potenziale di combattimento. In *Nelle tempeste d'acciaio* Jünger racconta la doppia battaglia di Cambrai come uno dei pochi momenti in cui l'esercito prussiano mutò la sua posizione da difensiva ad offensiva. L'Intesa sfondò il fronte tedesco grazie all'uso massiccio di carri armati, ossia di mezzi tecnici estremamente all'avanguardia, ma nella controffensiva l'esercito prussiano riuscì a riconquistare i territorio perduto grazie, oltre ad un uso di mezzi tecnici, anche a dei

64 Ernst Jünger, "*La battaglia di materiali*" (Der Stahlelm, 18 gennaio 1925), in Id. *Scritti politici e di guerra*, vol. II, Gorizia, Libreria editrice goriziana, 2005, p. 67.

65 Ibidem.

soldati di una nuova razza in grado di confrontarsi sullo stesso piano dei mezzi tecnici.

In quest'occasione si può, a posteriori, notare la manifestazione di un tipo umano differente. Durante la riconquista della postazione Siegfried, una strategica sacca fortificata, si nota un utilizzo congiunto delle capacità umane dei soldati e dei mezzi tecnici che dà un'idea di simbiosi uomo-macchina senza eguali fin qui nel romanzo, pari solo a qualche passaggio del racconto dell'ultimo assalto. Nei soldati è ad esempio vivo un sentimento di ebbrezza, di furia, che ritorna dopo l'entusiasmo romantico delle prime pagine, il quale era scemato velocemente, o forse in realtà solo mutato in un entusiasmo guerriero meno anacronistico:

L'ebbrezza sembrava aver scatenato fino alla follia furiosa il suo naturale coraggio: "Dove sono i Tommies? Banda di cani, fatevi sotto! Andiamo, chi viene con me?" Nel furore che lo accecava rovesciò la nostra bella barricata e si spinse verso il nemico, aprendosi la strada a colpi di bombe a mano. Lo precedeva il suo attendente che abbatteva a fucilate gli scampati dall'esplosione<sup>66</sup>

La narrazione costruisce poi un poco alla volta i movimenti del battaglione, sia attraverso le imprese personali, sia attraverso la pittura del paesaggio circostante, un paesaggio da officina caratterizzato dall'assenza di vita e da innumerevoli uomini che attendono e combattono, che si muovono seguendo ordini e che uccidono per dovere, per lavoro e per ebbrezza. In questo paesaggio il soldato riesce a far sue le competenze dell'operaio: le capacità proprie di una nuova stirpe, l'acutezza della vista, l'accettazione della vita e della morte, l'esecuzione dei compiti come una semplice sequenza di azioni:

Ogni volta che quelle palle di ferro a forma d'uovo si alzavano, l'occhio si impadroniva di loro con quell'acutezza della vista che si acquista soltanto nei momenti in cui si decide la vita o la morte. (...) Ognuno lanciava la propria bomba a mano e saltava avanti. Nemmeno uno sguardo per il nemico che cade...<sup>67</sup>

---

66 Ernst Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio* (op. cit) p. 189.

67 Ivi p. 190.

La commistione uomo-tecnica è visibile da come il narratore vede il soldato immerso nel suo elemento, dalla maniera in cui le armi e i mezzi della tecnica bellica diventano appendici nelle sue mani. La battaglia di Cambrai è anche il luogo in cui il fuoco, le tempeste d'acciaio appunto, risultano non tanto come un rumore di fondo a cui l'orecchio del soldato è così abituato da essere assuefatto, ma un reale pericolo in quanto diretto nei confronti degli attaccanti:

Frattanto il nemico, dopo un leggero ripiegamento, incominciò un nutrito fuoco di armi automatiche durante il quale un fucile Lewis, in posizione di cinquanta metri da noi, ci costringeva ad abbassare la testa continuamente la testa. Da parte nostra una mitragliatrice leggera raccolse la sfida. Per mezzo minuto le due armi crepitarono l'una contro l'altra investendosi con una reciproca grandine di proiettili<sup>68</sup>.

L'unione della capacità tecnica e del *furor teutonicus* che essi dimostrano dà luogo a dei personaggi iconici da questo punto di vista, come il mitragliere Motullo, il quale sfida le armi automatiche nemiche con una mitragliatrice leggera fino ad essere colpito alla testa. Motullo non è uno dei tanti volontari ignari dei pericoli che sta correndo, ed infatti il comportamento che assume in questa battaglia non è romantico, quanto invece tipico:

Il soldato scelto Motullo, si abbatté colpito alla testa. Benché la materia celebrata gli colasse sul viso fino al mento era ancora cosciente(...). Motullo era un uomo maturo; di quelli che non si sarebbero mai presentati come volontari; ma durante quella sparatoria, mentre era disteso dietro la sua mitragliatrice, lo osservai bene: nonostante le salve gli fiocassero tutt'intorno, non piegava la testa di un millimetro. (...) Ebbi l'impressione che quella ferita mortale non gli causasse eccessivo dolore; forse non aveva nemmeno coscienza della sua gravità<sup>69</sup>.

Anche Jünger nota quindi un porsi particolare nei confronti della situazione da parte di un soldato esperto e magari di natura più prudente rispetto al tenente. Nonostante un'indole personale quindi, il soldato si trova perfettamente a suo agio

---

68 Ivi p. 188.

69 Ivi p. 188.

in questa situazione, sotto il fuoco nemico. L'accettazione della superiorità della tecnica e della possibile vita, come dell'altrettanto possibile morte sono le caratteristiche principali dell'eroismo operaio. Che la doppia battaglia di Cambrai sia una svolta centrale nella storia della Prima Guerra Mondiale secondo Jünger lo dimostra lo scritto storico-politico *La battaglia di materiale*, ma che lo sia anche da un punto di vista letterario e filosofico lo scopriamo direttamente dalle *Tempeste*: “...sono i miei ricordi della doppia battaglia di Cambrai. Questa entrerà nella storia come il primo tentativo di rompere, con metodi nuovi, il cerchio mortale della guerra di posizione.”<sup>70</sup>

Si è visto dunque come la nuova stirpe di uomini si sia manifestata compiutamente sui campi di battaglia e prefiguri un dominio che è prossimo a manifestarsi in maniera totale su tutto il globo. Il corrispettivo letterario della nuova forma è un diverso tipo di eroismo che fa apparizioni sempre più evidenti mano a mano che il racconto procede cronologicamente. Nell'opera convivono in realtà due forme di eroismo sempre compresenti, ma che si mostrano con modi, tempi e intensità diverse. Gli eroi della nuova forma dell'operaio hanno nella *Doppia battaglia di Cambrai* una delle prime attestazioni compiute, dato che essi possono manifestarsi solo in quella che ne *La battaglia di materiali* Jünger ha riconosciuto come una terza fase del primo conflitto mondiale. Jünger divide la storia della Grande Guerra in tre fasi. La prima fase del conflitto è caratterizzata, da un punto di vista storico e politico, dalla guerra di movimento, senza un eccessivo dispiegamento di mezzi tecnici, in questa fase si combatte utilizzando ancora tecniche ottocentesche come ad esempio la cavalleria, che in un passaggio delle *Tempeste* si incontra nelle retrovie ormai praticamente inutile, segno di un cambiamento epocale. Da un punto di vista letterario qui si può ancora, soprattutto nelle aspettative del “volontario del 15”, immaginare una guerra eroica e cavalleresca, caratterizzata da quell'atteggiamento che è stato chiamato romantico. La terza fase è quella a cui appartiene il ruolo epico del *Krieger* e di conseguenza la manifestazione della forma. Tra la prima fase romantica e l'ultima, a cui appartiene la manifestazione del tipico si situa la chiave di volta nel conflitto, ossia lo scatenamento totale e tellurico della tecnica, la fase dello strapotere tecnico e meccanico:

---

70 Ivi p. 193



Queste possenti battaglie si svolgevano dunque come monotoni spettacoli di materiale e fin dall'immediato loro risultato finale, la conquista o la perdita di pochi chilometri quadrati di terreno distrutto, o di certi villaggi di cui esiste ormai solo il nome, indicava come si fosse consumato un rilevamento di potenze meccaniche, il calcolo del peso di masse di munizioni di cui essenziale era la portata e rispetto a cui l'uomo stesso non entrava in gioco che come massa da misurare.<sup>71</sup>

Ad una razza di uomini forgiati da combattimenti su campi dove si è manifestato lo strapotere tecnico e il cui spirito non è stato soverchiato è concesso di traghettare il conflitto a una fase ulteriore. Durante questa fase l'uomo riesce a elevarsi sopra il dato materiale e spiritualizzandola diventa effettivamente padrone dei mezzi tecnici, inventandosi un modo per rompere il “cerchio mortale della guerra di posizione”. Solo a questa terza fase appartiene il compiuto ruolo epico che può essere del *Krieger*, dell'operaio.

Il preludio necessario al compimento dell'ultima fase è però l'avanzare della tecnica che permette lo scatenamento tellurico dell'elementare. Tecnica ed elementare sono infatti elementi indissolubili e congiunti nella filosofia jüngeriana. Contrariamente a quanto spesso può apparire la tecnica, se ne è già discusso, non sarebbe uno strumento nelle mani dell'uomo, i termini come “governarla” e “servirsene”, spesso usati dallo stesso autore, sono in realtà semplificazioni, e non si tratta nemmeno di un originario strumento che è divenuto poi autonomo dal suo creatore, *topos* che ha dato tanto alla letteratura fantascientifica. La tecnica risulta essere in Jünger assolutamente autonoma, con una propria logica e una propria dinamica, è il modo della forma e fa parte di essa. Essa trasforma e agisce l'uomo che eroicamente la accetta e lo avvia al dominio. È perciò al contempo ciò che permette il dominio del tipo e ciò che domina l'uomo. Essendo autonoma e parte della forma la tecnica è anche naturale. Nella sua naturalità si può scoprire il legame con l'elementare. Lessicalmente e semanticamente infatti i campi della tecnica e quelli della natura sono accostati o giustapposti, come in questa descrizione del campo di battaglia bombardato tratto da *Boschetto 125*:

---

71 Ivi p. 198.

L'intera scena fa l'impressione di un giubilante trionfo degli elementi, un'esplosione divampante della terra stessa di fronte a cui gli uomini che, riuniti in piccoli branchi oscuri, si lanciano attraverso le ombre hanno una parte misera e insignificante<sup>72</sup>.

Oltre a evidenziare bene come il ruolo dell'individuo sia in regressione, così come l'impotenza umana davanti alla manifestazione di tecnica. L'unica *agency* dell'uomo è ora nell'accettazione della tecnica stessa, la quale si manifesta qui nel bombardamento, trae le sue energie dalla terra, dalla natura, fonte di tutte le energie elementari, tra cui a rigor di logica, rientra anche la tecnica stessa. Ma il titolo stesso del romanzo, *Nelle tempeste d'acciaio*, si può notare racchiude le due anime dell'elementare, la naturalità e la potenza, le tempeste, unite indissolubilmente alla tecnica, l'acciaio. La tecnica va quindi considerata parte dell'elementare e quindi della natura stessa. Al contrario dell'ideologia progressista, per Jünger essa non è un prodotto dell'uomo, né della storia. Come viene affermato ne *L'Operaio*, la tecnica non è soggetta a mutazioni, così come non lo è la forma; i cambiamenti che sono visibili sono apparenti e dovuti al fatto che ci si trova all'inizio della manifestazione della forma tramite la tecnica. Si giungerà ad uno stadio definitivo, contrariamente a quanto è sostenuto dalla borghesia, che ritiene possibile un progresso infinito. In quest'ultimo stadio la differenza tra organico e inorganico sarà ricondotta alla sintesi e quindi elementare e tecnica, apparentemente separate, mostreranno la natura, che è il paesaggio dell'epica. Se la storia è il luogo della mutevolezza e del transeunte, la natura è eternità ed immutabilità, dunque totalità epica. La storia rappresenta anche l'orizzonte attorno a cui si muove il romanzo borghese, dove le determinazioni di spazio e di tempo sono fondamentali per lo svilupparsi dell'azione. Addirittura possono determinare l'azione nonostante i personaggi, secondo i teorici deterministi. Il paesaggio dell'epica non può essere quindi la storia, ma la natura, che nell'era dell'operaio ha carattere di officina. Solo questa può essere il centro immobile, la sorgente della nuova razza che ha in questa narrazione epica il proprio mito fondativo.

L'unica esperienza che possa portare l'uomo a contatto con l'elementare è, nella società borghese, la guerra, ed è per questo che la battaglia assume anche i caratteri di un'esperienza esistenziale. In uno scritto del 1925, intitolato per l'appunto *La*

<sup>72</sup> Ernst Jünger, *Boschetto* 125, Parma, Guanda 1999 p. 126.

*battaglia come esperienza interiore*, l'autore ricerca il senso alle sensazioni che ha veduto e provato durante il conflitto e pone le basi per quella teoria della guerra come manifestazione di una forma, che era già nelle *Tempeste*:

È stata la guerra a fare degli uomini, e di questo tempo ciò che sono. Una schiatta come la nostra non aveva mai calcato l'arena del pianeta per assumere il controllo sulla propria epoca. (...) e non possiamo negare che la guerra, madre di tutte le cose, lo sia anche di noi; ci ha forgiato, scalpellato e indurito<sup>73</sup>.

La guerra ha fatto irruzione in un mondo in cui il “massimo coronamento”, il “modo per avvicinarsi a Dio”, era la macchina, ma sotto una patina luccicante di sicurezza l'uomo rimaneva nudo e crudo “come gli uomini della foresta”. Dietro quindi le illusioni del mondo borghese si nasconde una naturalità primigenia ed elementare, una forza ancestrale la cui manifestazione letteraria è l'epica: “A quel punto il vero uomo recuperò, in un'orgia febbricitante, tutto il tempo perso. A quel punto i suoi istinti, troppo a lungo frenati dalla società e dalle leggi, divennero l'unica cosa sacra, la ragione ultima.”<sup>74</sup> È necessario però, per Jünger, conciliare a questo punto la positività del contatto dell'uomo con l'elementare con la distruzione che dai movimenti tellurici ne derivano. Sono moltissime le scene di *Nelle tempeste d'acciaio* in cui l'autore assiste attonito alla distruzione intorno e descrive il paesaggio con scalpellature precise e definite, spesso la reazione è di malinconia e tristezza, soprattutto all'inizio del romanzo, esattamente come per la postura guerriera, si può supporre che mano a mano che i soldati si trovano al fronte in loro un mutamento interno abbia luogo e così si trova il corrispettivo nelle riflessioni del narratore. Nella prima metà del romanzo le descrizioni sono ad esempio:

La triste impressione delle distruzioni rendeva più sensibili l'abbandono e il profondo silenzio, interrotto di tanto in tanto dai colpi sordi dei cannoni. Zaini lacerati, fucili spezzati, brandelli di stoffa e in mezzo, contrasto orrendo, un giocattolo, spolette di granata (...). Pensieri malinconici investono furtivi il

---

<sup>73</sup> Ernst Jünger, *La battaglia come esperienza interiore*, Prato, Piano B, 2014 p. 13.

<sup>74</sup> Ivi p.14.

combattente in luoghi come questo, allorché egli pensa a coloro che ancora poco tempo prima li abitavano sereni.<sup>75</sup>

O ancora:

Combles non era più, per quanto potessimo giudicare nell'oscurità, che un villaggio in rovina. Grandi quantità di legno, tra le macerie, come pure i numerosi utensili familiari, gettati lungo le strade, denotavano una distruzione recente.<sup>76</sup>

A partire dalla seconda metà del romanzo, superato lo sgomento per la distruzione, fatta l'abitudine al continuo rombo del cannone che ormai non sveglia più la notte, dopo essere diventati ormai "principi delle trincee", ecco che un nuovo elemento fa la sua comparsa e al lettore suonerà estetizzante e forse anche dissonante: "Grossi e piccoli calibri, razzi, proiettili dirompenti e a scoppio ritardato, proiettili inesplosi, bossoli e *sbrapnels* volteggiavano in una danza frenetica che impegnava fino allo spasimo occhi e orecchie."<sup>77</sup> L'elemento musicale sembra aggiungere una connotazione positiva ad un tentativo di totale annientamento attraverso mezzi tecnici-elementari. Alla distruzione deve seguire un risvolto positivo, un senso, che lo stesso Jünger fatica a trovare. Leggendo i suoi diari infatti si trovano considerazioni sulla noia del fronte, sull'insensatezza della guerra, sullo sconforto, cassati però e talvolta inseriti in qualche edizione non definitiva del suo epico racconto *Nelle tempeste d'acciaio*. Il senso della violenza lo trova invece nella forgia di un nuovo tipo d'uomo, in una distruzione propedeutica alla rinascita sotto nuove sembianze dell'umanità, nel venire alla luce dell'operaio. Egli è l'unico in grado di guardare oltre la distruzione e vedere un ciclo vitale delle forme, della natura che deve distruggere per dare sfogo alla sua potenza creatrice. Per questo motivo la guerra viene col tempo trasfigurata in una situazione estremamente vitale, dai tratti chiaramente dionisiaci, ed infatti addirittura musicali o estatici. Se la *pars destruens* avrà caratteristiche dionisiache è altrettanto vero che l'immobile centro che essa nasconde e che l'uomo nuovo disvelerà è in realtà rappresentazione di un principio apollineo ossia la forma. La necessità di una forma, la necessaria vittoria del

---

<sup>75</sup> Ernst Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio* (op. cit) p. 40.

<sup>76</sup> Ibidem p. 86.

<sup>77</sup> Ivi p. 124.

principio apollineo, è stata notata anche da Gottfried Benn, il quale nel *Discorso per Stefan George* scrive:

con quali mezzi l'umano sconfigge il demoniaco (...) nell'epoca delle tempeste d'acciaio e degli orizzonti imperiali? La riposta è: l'uomo occidentale sconfigge il demoniaco con la forma. (...) Uno spirito che in nessun punto si sottrae alla natura, bensì dappertutto la guarda negli occhi, nei suoi occhi di sfinge, in quegli occhi perigliosi, belli, ambigui di sfinge, forse per un istante sogna anche di lei, ma poi per l'uomo mira all'ordine<sup>78</sup>.

Il mondo dorico di cui parla Benn ha caratteristiche di chiarezza, forma, disciplina, virilità, e cita indirettamente lo stesso Jünger, perciò capiamo non esserci mera casualità, ma coincidenza di pensiero. Entrambi sono consapevoli del fatto che si trovano a un punto di svolta, entrambi guardano oltre il nichilismo e vedono una nuova Europa, vedono un centro epico, una forma apollinea che si riverbererà anche nella letteratura. La Prima Guerra Mondiale è il primo atto di questa nuova forma, ma il centro, il dominio del tipo sono distanti. L'eroe epico che Jünger racconta è colui che è in grado di accettare la posizione che il destino gli ha assegnato, come la sentinella di Pompei lodata da Spengler, egli fa il suo dovere, con disciplina, eroicamente senza vedere i risultati del suo compito, e ancora inconsapevole delle ragioni che lo muovono, al fine di costruire il mondo della forma. A quel punto l'immobile centro apollineo che sta dietro lo scatenamento tellurico - dionisiaco sarà finalmente visibile.

In tutte le opere di Ernst Jünger citate una convinzione dell'autore non viene mai meno, ossia che sui campi della Prima Guerra Mondiale si sia svolto qualche evento epocale. Essi hanno poco a che fare con la vittoria o la sconfitta, con la patria o la nazione, ma hanno molto a che vedere con la battaglia e con i combattenti, anzi con ciò che è davvero successo sui campi di battaglia, ossia la totale trasformazione dell'uomo. Proprio la patria è infatti la grande assente sotto le tempeste d'acciaio. Dato l'apprezzamento che l'opera di Jünger ebbe negli ambienti nazionalistici ci si aspetterebbe una celebrazione delle gesta prussiane, che è invece assente, o di un allargamento dello sguardo per abbracciare comunque una qualche idea di nazione. Il cono ottico invece, rimane sempre personale e le motivazioni che

---

<sup>78</sup> Gottfried Benn, *Lo smalto sul nulla*, Milano, Adelphi, 1992, pp. 172-176.

muovono il soldato al battersi sono interiori, e non citano la patria in senso romantico a tal punto che non si allarga nemmeno a raccontare la fine della guerra. Anche nel rapporto con il nemico si nota, in qualche modo, un'imparzialità, che a prima vista può apparire straniante. Diventa perfettamente in linea con la filosofia di Jünger se si osserva la questione nell'ottica delle forme. Il *modus* del soldato in trincea è destinato a diventare carattere di lavoro totale, ed è in questo modo che si porrà nei confronti del compito assegnatoli, del suo dovere e del nemico. L'autore racconta di momenti in cui le trincee si trovano a una così piccola distanza l'una dall'altra tale per cui le sentinelle possono parlarsi e fanno conversazioni e racconta anche di casi di amicizia. In generale comunque lo sguardo che ha nei confronti del nemico, tralasciando i casi di *furor teutonicus* in cui predomina una sete di sangue ignara delle divise, è freddo e distaccato:

Mi sforzai sempre, durante tutta la guerra, di guardare l'avversario senza odio, anzi di stimarlo per il suo coraggio virile. Cercai, certo, di incontrarlo in combattimento per ammazzarlo senza naturalmente aspettarmi altro da parte sua. Mai, però, ne ho pensato male. Quando, più tardi, ebbi prigionieri nelle mie mani, mi sentii sempre responsabile della loro sicurezza e cercai di fare per loro tutto quello che era nelle mie possibilità.<sup>79</sup>

Questo il tentativo di Jünger di guardare al nemico senza venire comunque meno al suo dovere di soldato. Anche tra le schiere nemiche si sta infatti manifestando la forma, e i soldati inglesi e francesi sono anch'essi rappresentanti del nuovo tipo. Lo sguardo che Jünger getta sul nemico è di suoi pari e in questo suo atteggiamento privo d'odio si può vedere un protocollo che rimanda ai duelli epici. In un altro passaggio si rende chiaro il rapporto tra nemico e dovere, anzi, diremo lavoro. Durante un servizio di guardia routinario, un momento di sostanziale pausa nella battaglia, non appena la testa di un soldato inglese fa capolino dalla trincea Jünger strappa di mano il fucile da un soldato a lui vicino e fa fuoco. L'inglese, colpito alla testa, muore. A un lettore che non intraveda il carattere di lavoro totale insito nel dovere del soldato è spesso parsa brutalità fine a sé stessa, nessun vantaggio tattico porterebbe infatti all'esercito tedesco l'uccisione di un singolo soldato inglese in un momento di stallo nel conflitto, ma non si tratta di un'azione strategica quanto

---

79 Ernst Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio* (op. cit) p. 55.

istintiva, rispondente appunto a quello che è il lavoro del soldato, privo e di odio e di violenza:

In quella mattinata di successi, me ne andavo attraverso la trincea osservando il tenente Pfaffendorf che, sulla piazzola di una sentinella, con gli occhi fissi al binocolo a forbice, dirigeva il fuoco dei suoi lanciabombe. Notai subito un inglese che, dietro la terza linea nemica, camminava al di sopra della copertura, disegnandosi netto sull'orizzonte con la sua uniforme kaki. Strappai di mano alla sentinella più vicina il fucile, regolai l'alzo a seicento metri, presi di mira l'uomo un poco avanti alla testa e premetti il grilletto. Quello fece ancora tre passi, poi cadde sul dorso, come se gli avessero tolto le gambe di sotto il corpo, agitò le braccia e rotolò nel cratere di una granata; attraverso le lenti vedemmo brillare ancora a lungo la sua manica marrone fuori dell'orlo.<sup>80</sup>

Il tutto viene ridotto stilisticamente a una sequenza di azioni pratiche, nessuna riflessione o congettura, si tratta del lavoro del soldato fare danno al corpo militare del nemico: non si tratta di uccidere un individuo, ma di danneggiare un esercito. La freddezza che Jünger mostra nei confronti del nemico è la medesima che si manifesta anche nello stile di tutto il romanzo. La sua prosa gli valse infatti accuse di cinismo, ma risponde a una precisa volontà autoriale, ossia di mostrare con un occhio oggettivo gli eventi a cui prese parte. Gli eventi risultano così scolpiti per cercare di tener fede all'obiettivo dichiarato nella prefazione. Come Jünger afferma ne *L'Operaio*, uno stile proprio della forma va ricercato in stretta connessione con il carattere di lavoro. All'ideologia borghese, la quale ha fatto sì che le manifestazioni artistiche fossero sentite come manifestazione del genio individuale, l'Operaio oppone lo stile della forma, di cui sono intuibili solo alcune direttrici. Scrive infatti:

si deve ribadire che le premesse distruttive, da un lato connesse con la dissoluzione dell'individuo e delle sue norme di valutazione, dall'altro causate dall'irruzione della tecnica sia nello spazio tradizione che in quello romantico, abbondano, e continuano a produrre un livellamento che può atterrire soltanto una coscienza che scorga in esso la fine<sup>81</sup>

---

80 Ivi p. 113.

81 Ernst Jünger, *L'operaio* (op.cit) p. 193.

Il paesaggio artistico da officina esige sacrificio e rinuncia e il suo fine è costruire le leggi della gerarchia e del dominio a venire. Ciò si concretizza nella rappresentazione del carattere di lavoro, che ha la sua caratteristica nel livellamento, anche quindi stilistico. Le azioni rappresentate sono tutte poste stilisticamente sullo stesso piano poiché ricadenti tutte nella totalità epica del lavoratore. Solo il borghese, incapace di vedere le direttrici che l'elementare e la tecnica hanno manifestato, vede nello stile dell'opera freddezza, poiché non vede oltre la linea. La freddezza che ne risulta è dunque apparente, in quanto tutto lo spettro degli eventi, anche quelli interiori, anche le emozioni, sono ben rappresentate con dovizia di particolari, ma sempre con uno sguardo che cerca di dare il colpo di scalpello definitivo, di rendere eterno il racconto. Jünger racconta tutta la sua esperienza, ma attraverso un distacco e una precisione lessicale che si propongono di restituire l'esperienza bellica personale di un osservatore privilegiato e elevarla a esperienza totale, distaccando quindi anche l'autore dal personaggio che agisce.

L'importanza della Grande Guerra sta dunque non tanto negli epifenomeni storici evidenti, quanto invece nella possibilità di affermazione della nuova forma e nella nascita di una nuova stirpe, che ne *L'operaio* verrà chiamato tipo. *Nelle tempeste d'acciaio* può essere considerata l'epica di affermazione della forma e del tipo. I cambiamenti e le evoluzioni vengono registrati da Ernst Jünger con precisione e nitore sia logico che stilistico, per lui è stata spesso usata a dovere l'immagine del sismografo. All'inizio del racconto vi si trova un soldato immerso nell'immaginario romantico dell'avventura e della battaglia, che sfoga la sua necessità di qualcos'altro rispetto alla società borghese nella ricerca spasmodica del pericolo e nella fuga dalla quotidianità. Furono costretti a capire presto che la grande guerra non avrebbe potuto essere piegata a nessuna idealizzazione romantica:

Come Jünger comprenderà lucidamente solo qualche anno più tardi, le energie romantiche, alimentate dalla lontananza e dalla nostalgia, diventano insufficienti a contenere e mettere in forma l'emergere dirompente della potenza elementare.<sup>82</sup>

---

82 Sandro Gorgone, *Cronache dalla catastrofe*, in Giuliana Gregorio e Sandro Gorgone (a cura di) *Sismografie*, Udine, Mimesis, 2019, p. 93.



La comprensione lucida arriverà qualche anno più tardi, ma il sentore che i presupposti della sua partenza erano in realtà inadatti alla prova, la consapevolezza di una metamorfosi avvenuta sarà estremamente più rapida. I sentimenti del personaggio all'inizio del racconto sono i seguenti: "Cresciuti in tempi di sicurezza e tranquillità, tutti sentivamo l'irresistibile attrattiva dell'incognito, il fascino dei grandi pericoli (...). Partiti sotto un diluvio di fiori, eravamo ebbri di rose e di sangue."<sup>83</sup>

Il diluvio di fiori diviene presto tempesta di acciaio, all'estetizzazione si sostituisce l'elementare. Alla fine del racconto l'evoluzione del tipo è ormai completa, durante l'assalto finale si vedono all'opera realmente le caratteristiche della forma. *Assalto finale* è il nome della penultima sezione dell'opera di Jünger e racconta l'ultima battaglia a cui partecipò prima di essere ferito per la quattordicesima volta e obbligato a tornare a casa. L'operazione è improvvisa: svegliati la notte da un bombardamento più forte del solito viene comunicato all'unità del tenente che verranno mandati in prima linea. È interessante notare che nessuno dei commilitoni di Jünger, e lui compreso, riteneva possibile una vittoria a quell'altezza della guerra: "A ogni attacco il nemico metteva in linea mezzi sempre più potenti; i suoi colpi diventavano più rapidi e più pesanti."<sup>84</sup>

La distanza materiale tra i due eserciti è ormai incolmabile, sono gli effetti di una mobilitazione totale da parte delle potenze dell'Intesa e di una invece solamente parziale da parte degli Imperi. Nonostante ciò nessuno ha intenzione di lasciare la propria posizione. Dove si mostra una grande differenza rispetto alle mosse iniziali della Guerra è nei sentimenti che accompagnano l'inizio della battaglia. Non c'è alcun segno di entusiasmo o di ebbrezza, "mancava l'impetuosità esuberante della Grande Battaglia", ma è possibile osservare un altro modo di calcare il campo di battaglia:

ma io mi sentivo, in compenso, completamente estraneo alla mia persona; come se mi osservassi da lontano col binocolo. Per la prima volta in quella guerra, fu come se i piccoli proiettili che mi fischiavano alle orecchie avessero sfiorato un oggetto qualsiasi. Il paesaggio aveva la trasparenza del vetro.<sup>85</sup>

---

83 Ernst Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio* (op. cit) p. 12.

84 Ivi p. 316.

85 Ivi p. 319.

Un sentimento di estraneità si palesa, nell'ultimo assalto i residui muri dell'individuo vengono meno, i suoi sentimenti non ci sono più, né entusiasmo né paura, nemmeno il corpo fa più parte di un individuo, non combatte più perciò per qualche necessità individuale, non per un bagno d'acciaio che svegli dal torpore della vita borghese, combatte solo perché è un soldato. Nonostante ciò, subito dopo essere stato ferito, della ferita più grave: "quel momento è stato uno dei rarissimi nei quali si possa dire di essere stato veramente felice. Compresi in quell'attimo, come alla luce di un lampo, tutta la mia vita nella sua più intima essenza"

Un momento epifanico segue la manifestazione della perdita di individualità nel momento in cui si è compiuto il dovere fino in fondo. La forma non può manifestarsi in maniera cosciente fino a che il dominio dell'operaio sarà instaurato,<sup>86</sup> perciò le epifanie sono il mezzo attraverso cui l'uomo tende a riconoscersi emanazione della forma. L'impegno bellico nelle *Tempeste* terminano con una immagine di gioia e di forma. Ciò che segue dopo è di relativa importanza sul piano dell'analisi, la battaglia viene persa e con fatica Jünger e il suo attendente riescono a tornare dietro le loro linee, dove verranno curati.

Ernst Jünger non racconta la fine della guerra della Germania, in linea con l'assenza di celebrazione nazionalistica, ma solo la fine della sua guerra. Ne l'*Operaio*,<sup>87</sup> Jünger afferma che la prima guerra mondiale ebbe sia vinti che vincitori all'interno della popolazione delle potenze e vincitrici e perdenti. Ed è per questo che possiamo affermare che i principi delle trincee tedesche, tra cui annoveriamo Jünger, hanno perso l'ultima battaglia, ma sono da considerare vincitori della guerra, perché sono la stirpe che è in grado di accettare eroicamente il proprio destino e il proprio dovere. Da un punto di vista letterario l'epica può essere considerata, oltre al genere in cui si mostra la "totalità della vita in sé conclusa" a e quindi la forma, anche il genere delle origini, della fondazione, come scrive Sergio Zatti: "Connesso con l'idea di epica è infatti l'idea di gesto, di inizio, di origine, di racconto delle cose prime. A epico è infatti legata l'idea di gesto, o testo fondatore: Ciò che fissa in forma mitica le origini di una civiltà."<sup>88</sup> Il racconto di *Nelle tempeste d'acciaio* è senza dubbio la narrazione di un mito fondativo, il mito della nascita della modernità e

---

86 Cfr. Mimmo Cangiano, *Cultura di destra* (op. cit.) p. 507.

87 Ernst Jünger, *L'operaio* (op. cit.) p 77.

88 Sergio Zatti, *Il modo epico* (op. cit.) p.11.

quindi dell'era dell'operaio. Rappresentare la forma vuol dire cercare di dare consistenza sul piano letterario a ciò che è già in essere sul piano metafisico. La rappresentazione crea così un mito originario e mostra la totalità della forma, nella quale l'operaio comincia anche a riconoscersi e inizia coscientemente a prendervi parte. Avviene quindi un fondamentale cambiamento notato anche da Cangiano:

Come il cavaliere medievale riconosceva l'Essere nella *forma* del reale a cui partecipava, così l'*operaio* lo riconosce nella *forma* che si sta manifestando, concependo, diremo epicamente, "ogni atto, ogni pensiero e ogni sentimento in quanto simbolo i un essere unitario e immutabile, per il quale è impossibile sottrarsi alla propria legge"<sup>89</sup>

Riconoscersi nella forma significa anche dare un senso universale a delle azioni individuali. Perciò si può affermare che le azioni dello Jünger personaggio e ancora di più la scrittura dello Jünger-autore trovino il loro compiuto senso nella totalità, nella forma che ha la sua manifestazione nella rappresentazione epica della guerra. Sarebbe sbagliato non guardare oltre l'estetizzazione della violenza, il bel gesto cameratesco, l'ebbrezza e quella che può sembrare autocelebrazione e non vedere quindi quanto la croce *pour le mérite* su cui si chiude l'epopea jüngeriana non si appenda sul petto della divisa di un solo soldato, di un individuo, ma sulla tuta di tutta la nuova casta di eroi dell'epica, il tipo dell'operaio.

---

89 Mimmo Cangiano, *La cultura di destra* (op. cit.) p. 509.

## ***Il Signore degli Anelli: un'epica per il XX secolo***

Nei medesimi convulsi anni in cui Ernst Jünger combatteva nelle trincee del fronte occidentale, un altro autore, sempre presente quando si parla di una qualche forma di resistenza di elementi epici nella letteratura del XX secolo, si trovava sul lato opposto dei reticolati e dello schieramento bellico e sviluppò idee dissimili da quelle dell'autore tedesco. Nell'11esimo *Fusiliers Lancashire*, con il grado di sottotenente segnalatore, combatté la Battaglia della Somme un neolaureato oxoniense, futuro professore di anglosassone e futuro autore di culto, di nome John Ronald Reuel Tolkien. Di lì a pochi mesi, convalescente a causa della febbre da trincea avrebbe iniziato a scrivere la prima storia di un ampio universo narrativo e mitologico di difficile classificazione sulla base delle categorie letterarie del secolo ventesimo. Nel 1916 scrisse infatti *La caduta di Gondolin* in cui, come ha dimostrato John Garth,<sup>90</sup> entrarono moltissime immagini mutate dalla sua esperienza bellica. È necessario però ripercorrere brevemente la vita di questo autore per capire la formazione di un immaginario così particolare, dato che non presenta una carriera letteraria lineare, ma un percorso di creazione, o, come sarebbe stata da lui definita, di sub-creazione, fatto di gestazioni decennali, pubblicazioni discontinue e in larga parte postume.

J.R.R. Tolkien nacque in Sudafrica nel 1892, precisamente a Bloemfontain, nello Stato Libero d'Orange, da una famiglia della classe media inglese emigrata per ragioni legate al lavoro del padre, inglese, ma, come si evince da cognome, da una famiglia con ascendenze tedesche. All'età di tre anni si trasferì in Inghilterra con la madre Mabel Suffield, poco dopo il padre morì in Sudafrica a causa di una febbre reumatica e in tal modo privò la famiglia di un importante sostegno economico. La famiglia Tolkien viveva in un sobborgo industriale della città di Birmingham, ma egli visse, essendo la madre costretta a lavorare, per lunghi periodi presso i nonni a Sarehole, una cittadina rurale del Worchestershire. I luoghi della sua infanzia, vissuta immerso nella natura, furono fondamentali all'ideazione del paesaggio della Contea nelle future opere *Lo Hobbit* e *Il Signore degli Anelli*. Le condizioni economiche della famiglia peggiorarono in corrispondenza della conversione della madre dall'Anglicanesimo al Cattolicesimo, poiché sia i Suffield sia i Tolkien non

---

<sup>90</sup> John Garth, *Tolkien e la Grande Guerra*, Bologna, Marietti 2007.

accettarono la scelta, estesa anche ai figli, e troncarono ogni rapporto. Nel 1904 Mabel Suffield morì e le cure di John Ronald Tolkien furono affidate a Padre Francis Xavier Morgan, dell'Ordine degli Oratoriani. Tolkien proseguì gli studi a Birmingham, dimostrando una straordinaria attitudine per le lingue che lo porterà a padroneggiare perfettamente il latino e il greco. Nel 1911 grazie ad una borsa di studi poté iscriversi all'Exeter College di Oxford per continuare gli studi di lettere classiche. Tre anni prima, nel 1908, Tolkien conobbe la sua futura moglie, Edith Bratt, ma il suo tutore Padre Morgan impedì ai due di frequentarsi per molti anni. Durante gli anni dell'università Tolkien fu estremamente attivo negli studi e nelle attività universitarie e fondò con alcuni suoi compagni e cari amici, Christopher Wiseman, Rob Gilson e Geoffrey Smith, una sorta di club letterario chiamato TCBS, *Tea Club Barrovian Society*. I suoi interessi accademici si spostarono però dalla letteratura greca e latina alla filologia e alla linguistica germanica, ambito di studi che coltiverà come professore e accademico, oltre che appassionato, fino alla sua morte. Studierà e si appassionò grandemente al finnico, all'antico inglese e al gotico e alla lettura del *Kalevala*, l'epica finlandese, e ad altre opere il cui studio non abbandonò più come il *Beowulf* o *La battaglia di Maldon*. Le sue aspirazioni vennero però frustrate dallo scoppio del primo conflitto mondiale. A differenza dei suoi compagni del TCBS, Tolkien decise di ritardare l'arruolamento il più possibile, proseguendo negli studi fino al superamento della prova finale sostenuta nell'estate del 1915. Nei giorni successivi all'esame finale si arruolò nell'esercito, ma non venne destinato al fronte, bensì all'addestramento da ufficiale. Lo stipendio pose fine alla dipendenza di Tolkien dalla borsa di studio, mentre il conseguimento del titolo fece venire meno la dipendenza da Padre Francis Morgan, nel 1916 perciò Tolkien sposò Edith Bratt. Nello stesso anno venne mandato in Francia e partecipò alla Battaglia della Somme. Da un punto di vista letterario a questo stadio della sua vita Tolkien pubblicò solamente sparse poesie ispirate dalle sue ricerche linguistiche, ma cominciò a formarsi un immaginario fondamentale per la futura opera. È da rilevare innanzitutto l'ambientazione mitica e fantastica, la creazione di una mitologia fondamentalmente inglese e l'invenzione del linguaggio Quenya. Il nucleo poetico fondamentale di questa produzione giovanile sono le città di Kor, nelle Terre Imperiture, e di Kortirion, città degli elfi in esilio sull'Isola Solitaria, Tol Eressea in Quenya, probabilmente immaginata come un'Inghilterra ancestrale. Più

tardi, nelle opere della maturità, l'autore si staccherà da corrispondenze così pedissequa, cercò infatti di evitare corrispondenze allegoriche sia che rimandassero alla sua biografia, sia, e ancor più, che rimandassero alla Storia. Le opere più mature cercano infatti di attingere a valori e concetti eterni ed universali che mal si piegano ai precisi rimandi allegorici. Tolkien rimase al fronte fino alla comparsa della febbre da trincea, quando venne rimpatriato e una volta guarito, data la salute cagionevole, venne fatto rimanere sul suolo nazionale. In questo periodo inizierà anche a scrivere in prosa per dare una narrazione mitologica alle lingue inventate, dalla lingua Quenya dedurrà un antenato che chiamerà Eldarin primitivo da cui farà derivare poi moltissime altre lingue da lui create. Nel dopoguerra Tolkien inizierà la sua carriera accademica prima all'Università di Leeds e poi, a partire dal 1925, all'Università di Oxford con la cattedra di filologia anglosassone. In questo periodo iniziò anche la frequentazione del gruppo degli *Inklings*, dove fecero la loro prima comparsa i racconti e i romanzi di Tolkien; molto fu scritto dal 1916, ma nulla venne pubblicato fino al 1937, anno di uscita de *Lo Hobbit*. L'opera in questione introduce per la prima volta al mondo della Terra di Mezzo in maniera quasi completa. L'invenzione più felice, per quel che riguarda il successo letterario furono gli hobbit, detti anche mezzuomini, un popolo afferente alla razza degli Uomini, ma di statura molto bassa e con uno stile di vita pacifico e dimesso. È proprio il conflitto tra questi personaggi e le vicende del mondo esterno alla loro Contea a generare la narrazione. In questo caso lo hobbit Bilbo Baggins si trova assunto presso una compagnia di nani al fine di recuperare un tesoro e uccidere un drago. È evidente l'influenza del mondo fiabesco e delle leggende nordiche sulla trama. Nonostante la diversità dalla coeva letteratura gli editori Allen and Unwin, spinti dal successo di pubblico, richiesero un'altra storia sugli hobbit. Dopo una gestazione molto lunga vide la luce nel 1955 *Il Signore degli Anelli*, risultato dell'unione di storie e mitologie preesistenti, ma riunite in un nuovo contesto narrativo. Nel 1959 si ritirò dall'insegnamento accademico e continuò a scrivere e a lavorare sul *corpus* mitico a cui diede nome di *Sirmarillon* fino al 1973 anno della morte. L'esecutore letterario divenne il figlio Christopher Tolkien a cui si deve la pubblicazione di tutte le opere postume.

L'epica di Tolkien può essere vista e analizzata completamente nell'opera principale del professore, ossia *Il Signore degli Anelli*, ma saranno necessarie

incursioni anche nell'opera che non riuscì mai a scrivere nella maniera in cui avrebbe voluto e a cui lavorò dal 1915 alla morte, ossia appunto il *Sirmarillon*, pubblicato postumo nel 1977. Lo stesso Christopher Tolkien si rese presto conto di come la pubblicazione pareva insoddisfacente rispetto alle idee del padre e decise quindi di pubblicare tutto il *legendarium* nei dodici volumi della *Storia della Terra di Mezzo*, tuttavia anche nella versione pubblicata si ritrovano gli elementi principali dell'epica e della mitologia tolkeniana.

I due tavoli su cui Tolkien si mosse per tutto il corso della sua vita, la creazione artistica e lo studio accademico, sono solamente in parte scindibili. Lo stesso autore scrive riguardo la storia narrata nella prefazione alla seconda edizione del *Signore degli Anelli*, e ripete parafrasando in molti altri luoghi che “la sua ispirazione era primariamente linguistica, e che in principio era stata concepita solo per fornire un necessario retroterra di storia alle lingue elfiche”.<sup>91</sup> Non esiste dunque discrepanza o conflitto fra le due anime del professore oxoniense, che nel suo discorso di commiato dall'insegnamento chiamò *Lit.*, la letteratura, e *Lang.*, la lingua.<sup>92</sup> Risulterebbe perciò incompleta qualsiasi analisi dell'opera di Tolkien che non tenesse conto almeno in parte dell'influenza che il mondo linguistico e filologico dello studioso ebbe sulla sua opera narrativa. La passione per la creazione linguistica di Tolkien nacque in giovane età, ma con gli studi universitari arrivò a comprendere le lingue che realmente giocarono un ruolo fondamentale, tra tutte si può citare il finnico, il gotico, l'anglosassone e il gallese. Da un punto di vista accademico Tolkien entrò come professore all'università in un momento di scontro tra posizioni, diremmo, più filo-*Lit.* e filo-*Lang.* ed egli afferiva sicuramente al secondo gruppo:

E devo confessare che qualche volta, in questi ultimi eccentrici trent'anni, sono stato afflitto da esse: da quanti, in qualche misura affetti da misologia, hanno screditato ciò che essi usualmente chiamano lingua. Non perché loro stessi, povere creature, mancassero evidentemente dell'immaginazione che è necessaria per goderne, o della conoscenza che è necessaria per farsi un'opinione in proposito [...] mi sono sentito offeso dal fatto che certi professionisti del settore potessero supporre che la loro stupidità e la loro

---

91 J.R.R. Tolkien, *Il signore degli Anelli*, Milano, Bompiani, 2017 p.17.

92 Id. *Il medioevo e il fantastico*, Milano, Bompiani, 2020, p. 275.

ignoranza costituissero una norma per tutti gli uomini, la misura di quanto era giusto; e ho provato rabbia, quando costoro hanno tentato d'imporre le limitazioni delle loro menti a menti più giovani, dissuadendo quanti avevano curiosità filologica dalla loro inclinazione, e incoraggiando chi era privo di questo interesse a credere che questa carenza li contrassegnasse come menti di livello superiore.<sup>93</sup>

L'interesse filologico e linguistico che lo allontanava da molti colleghi studiosi e che, più tardi, dopo le pubblicazioni dei romanzi, gli alienò la critica, è stata invece una costante per tutta la sua carriera. L'analisi linguistica non venne mai meno, così come non venne mai meno il "vizio segreto" dell'invenzione di lingue artificiali. Nemmeno l'interesse per la letteratura venne meno, ma la passione di Tolkien si concentrò specificamente su un certo settore della letteratura inglese, eliminando, o dicendo di eliminare, tutto ciò che fosse posteriore a Chaucer. Da queste opere trasse ispirazione per la subcreazione del suo mondo fantastico, in particolar modo dalle opere che studiò più a fondo e a cui dedicò contributi critici degni sia da un punto di vista interno della letteratura anglosassone, sia per l'analisi letteraria della sua opera. Risultano in particolar modo attinenti soprattutto il *Beowulf* e *La battaglia di Maldon*. Molta critica tolkieniana ha ritenuto proficuo cercare di rintracciare gli antecedenti dei personaggi delle opere di Tolkien nella mitologia e nell'epica nordica, da cui sicuramente ha preso spunto, allontanandosi però dall'analisi dei personaggi per come si presentano nella narrazione. Senza dunque rintracciare i numerosissimi fili che legano la mitologia nordica e anglosassone con l'opera tolkieniana ci si soffermerà su alcuni punti dell'analisi di queste due opere che possono gettare una nuova luce su *Il Signore degli Anelli*. Al *Beowulf* Tolkien dedicò una grande attenzione in vita, che sfociò in due importanti pubblicazioni, *Beowulf: i mostri e i critici* e *Tradurre Beowulf*, oltre che in una traduzione in prosa dell'opera. Diverse ragioni obbligano a fissare lo sguardo sull'epica anglosassone e principalmente perché forse Tolkien riteneva che la propria opera e quella dell'anonimo poeta rispondessero a domande molto più simili di quanto immaginato. Ne *I mostri e i critici* Tolkien inizia riferendosi alla critica del *Beowulf*, la quale ha più spesso usato l'opera come documento storico invece che come oggetto letterario e poetico. Coloro i quali si sono concentrati sulla trama hanno invece

---

93 Ivi p. 277.



criticato la scelta di inserire in essa la lotta dell'eroe contro il drago, la presenza insomma di un'ambientazione fantastica. Questa critica è quella che venne mossa principalmente anche a Tolkien, accusato di escapismo per aver ambientato in un mondo inventato le sue storie. La presenza dei mostri è per Tolkien invece fondamentale:

Vorrei suggerire, dunque, che i mostri non rappresentano un'inesplicabile caduta di gusto; sono essenziali, fundamentalmente alleati alle idee soggiacenti al poema, quelle idee che gli conferiscono il suo tono nobile e la sua elevata serietà. La chiave per giungere al punto di fusione dell'immaginazione che produce questo poema si trova, dunque, in quegli stessi riferimenti a Caino, che sono stati spesso usati come un bastone per l'asino – cioè presi come un segno evidente (se ce ne fosse stato bisogno) della confusione mentale dei primi anglosassoni.<sup>94</sup>

Il *Beowulf* si colloca dopo la conversione dell'Inghilterra al cristianesimo, pur riprendendo personaggi delle storie pagane. Gli antichi dei scompaiono dalla narrazione e vengono sostituiti dal Dio cristiano, i mostri invece permangono, ma diventano demoni. Il poeta si pone come cerniera tra un neonato mondo cristiano che vorrebbe cancellare il passato pagano, tendenza esemplificata dalle parole di Alcuino di York: "*Quid enim Hinieldus cum Christo?* - Cos'ha Ingeld a che fare con Cristo?" e un mondo pagano destinato a morire. Il poema rappresenta quindi un tentativo letterario di conservare ciò che di un passato morente era possibile traghettare nella nuova era cristiana, un obiettivo poetico che Tolkien, da estimatore del passato nordico, apprezzava:

Beowulf non è un poema "primitivo"; è un'opera tarda, che usa materiali (allora ancora copiosi) preservati da un tempo che stava già cambiando e fuggendo, un tempo che ora è svanito per sempre, inghiottito dall'oblio; e usa questi materiali piegandoli a un nuovo scopo, con un più ampio respiro immaginativo, anche se con una forza meno amara e concentrata. Beowulf era un poema antiquario – nel senso buono del termine – anche appena composto; e ora produce un effetto singolare. Perché ora è esso stesso antico

---

94 Ivi p. 46.

per noi; e tuttavia chi lo scrisse parlava di cose già antiche, e gravide di rimpianto, e usò tutta la sua arte per rendere acuto quel particolare effetto che hanno sull'animo le afflizioni che sono insieme pungenti e remote<sup>95</sup>

Il materiale antico a cui Tolkien fa riferimento è quella che chiama “teoria del coraggio”, uno dei principi cardine del codice di comportamento degli eroi dell'epica nordica. L'ideologia dietro al coraggio sostiene che la qualità principale dell'eroe sia la resistenza ad oltranza, anche nel momento in cui è chiara l'invincibilità del nemico. L'idea del coraggio poteva sedimentarsi nei paesi nordici più radicalmente che altrove, dato il clima di sconfitta che permeava la mitologia pagana. Gli eroi sono infatti privati di un aldilà e condannati a un mondo in cui durante il Ragnarok periranno anche gli dei, all'eroe non resta quindi che mantenere un comportamento onorevole e coraggioso anche di fronte alla morte imminente, essendo l'unica consolazione a cui può aspirare. La teoria del coraggio influenzerà la visione dell'eroismo ne *Il Signore degli Anelli*, ma non è, nel presente, esente da critiche e anzi Tolkien riteneva che gli stessi poeti anglosassoni del *Beowulf* e de *La battaglia di Maldon* criticassero la resistenza a oltranza dei propri eroi quando porta a conseguenze nefaste. *La battaglia di Maldon* è esemplificativa di questo punto di vista; racconta dell'invasione dell'Inghilterra da parte di vichinghi e della difesa di un guado da parte del conte Byrhnóth. Il vantaggio naturale avrebbe permesso agli inglesi di resistere alla superiorità numerica vichinga, ma questi ultimi chiedono di attraversare il guado per combattere ad armi pari (si ha una situazione analoga quando Beowulf rinuncia ai compagni per combattere il drago o alle armi per combattere l'orco). Byrhnóth accetta per via della sua *ofermod*, parola anglosassone tradotta con “temerarietà”, ma nel 1953 Tolkien propose la traduzione di “orgoglio”. La parola allora indica così non tanto l'ammirevole coraggio del conte, quanto l'eccesso di desiderio di gloria e di onore che portò alla rovina il suo paese ed è per Tolkien un elemento già stigmatizzato dal poeta. Egli scrisse allora una conclusione del poema intitolata *Il ritorno di Beorhnoth figlio di Beorhthelm* in cui leggiamo i versi: *Fu nobiltà vana. Non era da fare/ fermare gli arcieri, il ponte riaprire/i molti ed i pochi mettendo di fronte/ Sfidar volle il fato, è morto per quello*<sup>96</sup>.

---

95 Ivi p. 59.

96 Id., *Il ritorno di Beorhnoth figlio di Beorhthelm*, Milano, Bompiani, 2019, p. 54.

La temerarietà è una caratteristica che si può ritrovare in molti eroi dell'epica. Sia nell'epica nordica, che in quella romanza o classica infatti, il coraggio rappresenta uno degli attributi fondamentali dell'eroe, viceversa la sua mancanza è un disvalore e un'onta. Nell'epica romanza è rappresentativo di questa dinamica lo scontro tra Orlando e Gano, il secondo viene infatti ritenuto codardo poiché esita nel guidare la retroguardia, l'irrisione causa la sua ira e il tradimento. Il coraggio è quindi tra le virtù epiche per eccellenza, ma vi sono situazioni in cui un eccesso di temerarietà porta ad onta esattamente come la sua mancanza, ossia quando questo porta a porre in primo piano le motivazioni personali e non la responsabilità dell'eroe dell'epica, il quale regge infatti sulle sue spalle il destino dell'intera comunità. È infatti sullo scontro tra la volontà di gloria del conte e le morti innocenti che essa provoca che nasce il biasimo dell'anonimo poeta e di Tolkien, nonostante nessuno dei due neghi il coraggio come valore fondante dell'etica dell'eroe epico.

Su questi testi Tolkien lavorò e rifletté per tutta la vita, è altresì naturale che giocarono un importante ruolo nel suo immaginario e nella sua filosofia; anch'egli come l'anonimo autore del *Beowulf* voleva traghettare nell'epoca postcristiana elementi dell'antichità pagana e gli elementi fondanti della civiltà cristiana. L'opera di Tolkien non può essere vista come una riproposizione di un modo epico o fiabesco arcaico slegato dalla realtà. Egli riprende molto degli eroi e spesso modella su di essi i suoi personaggi creando così nani, cavalieri e stregoni simili nell'apparenza a quelli delle saghe nordiche, ma opera scelte che permettono di leggere nel romanzo un'epica contemporanea che dialoga coi lettori del XX secolo.

Il complesso di racconti del *Sirmarillon* racchiude le storie delle origini di Arda e della Terra di Mezzo (la seconda è una regione della prima), e i personaggi che vi si muovono sono creature semidivine come i Valar, angeliche come i Maiar o, nella maggior parte dei casi, elfi, creature immortali antropomorfe dotate di capacità superiori agli uomini. Gli eroi dei racconti sono figure che possono essere sovrapposte agli eroi dell'antichità nordica, le loro storie sono ambientate in un passato remoto, all'alba dei tempi, distanti dalla condizione umana contemporanea. Eppure anche qui agli eroi non è consentito riproporre, esenti da critiche, la teoria del coraggio, la storia del *Sirmarillon* è infatti la storia della Caduta e del Peccato di tutte le razze della Terra di Mezzo. L'idea è ovviamente mutuata dalla teologia cristiana e Tolkien la ripropone in maniera originale. La ribellione di Melkor e di

Sauron causa una battaglia che imperversa in tutti i secoli della storia della Terra di Mezzo e indirettamente accelera la Caduta di Elfi e Uomini. Per quanto riguarda gli Elfi vi sono diversi esempi di decadenza morale, in modo particolare le guerre fratricide per il possesso dei Sirmaril, gioielli creati dagli Elfi stessi. L'esempio migliore di Caduta per quanto riguarda gli Uomini invece lo si ha nel racconto denominato *Akallabeth*<sup>97</sup>. Gli Uomini di Nùmenor, ricompensati per la loro fedeltà dai Valar con molti doni, cominciano a provare gelosia nei confronti degli elfi e dei Valar per la loro immortalità, e istigati da Sauron muovono guerra contro le Terre Immortali di Valinor. A quel punto, per l'unica volta nella storia di Arda, interviene Ilùvatar, Dio stesso, che modifica la struttura della Terra facendo affondare molte terre, tra cui Nùmenor e rendendo il mondo circolare e su più piani. Da questo momento agli Uomini è negata ogni possibilità di raggiungere Valinor poiché si trova su un piano diverso rispetto a loro, e i Valar non intervengono più direttamente nella Storia. La Caduta di Nùmenor è la scomparsa della possibilità per gli uomini di un rapporto diretto con il divino, ossia con i Valar e le Terre Immortali a causa della superbia, i nùmenoreani ritenevano infatti di non essere inferiori né agli elfi né ai Valar sia per sapienza che per capacità, a tal punto da poter ribellarsi a loro e dichiarare loro guerra..

Il *Signore degli Anelli* si svolge secoli dopo questi avvenimenti, in un mondo totalmente mutato, lontano ormai da qualsiasi possibilità edenica e in cui è praticamente scomparso ogni sentimento religioso. L'idea dominante è infatti che non sia possibile cambiare la direzione del fato degli uomini, che pare essere destinato ad una decadenza sempre maggiore. Verso la fine del romanzo Legolas e Gimli, un elfo e un nano, discutono passeggiando per Minas Tirith, città degli Uomini:

“Indubbiamente le migliori opere in pietra sono le più antiche e risalgono ai tempi della prima costruzione”, disse Gimli. “Ed è sempre così per tutte le cose che gli Uomini incominciano: una gelata in primavera, o la siccità in estate, ed essi non portano a compimento la loro promessa”.

“Eppure è raro che i loro semi non germoglino”, disse Legolas. “Anche in mezzo alla polvere o al marcio, li si vede improvvisamente spuntare nei luoghi più impreveduti. Le azioni degli Uomini sopravvivranno alle nostre, Gimli”.

---

97 Id, *Il Sirmarillon*, Milano, Bompiani, 2017, pp. 459-502.

Riducendosi però dopo tutto a potenzialità fallite, suppongo”, disse il Nano.

“A ciò gli Elfi non sanno rispondere”, disse Legolas<sup>98</sup>.

Il futuro di quel mondo, che è il mondo reale, è nelle mani degli uomini, ma non c'è possibilità che tornino gli eroi dei racconti del *Sirmarillon* o delle saghe nordiche. L'epica del XX secolo deve distaccarsi ulteriormente dagli stilemi antichi, senza dimenticarli, e innanzitutto accetta la forma romanzo, pur con le sue peculiarità, come ha ampiamente dimostrato Brian Rosebury<sup>99</sup>, Tolkien infatti sapeva scrivere versi e racconti più vicini nel tono e nella forma all'epica e lo fece sia nel *Ritorno di Beorhtnoth*, sia nel *Sirmarillon*, sia nei *Lai del Beleriand*. Tuttavia sceglie il romanzo, e per meglio raccontare lo scontro epico nella modernità di un mondo in caduta, Tolkien crea dei personaggi non presenti in nessuna mitologia antecedente, gli hobbit, e li rende gli eroi del racconto. Il termine “hobbit” infatti non ha nessuna attestazione in inglese e venne alla mente di Tolkien casualmente, anche se nell'ultima appendice del suo romanzo troviamo abbozzata un'etimologia<sup>100</sup>. Hobbit potrebbe derivare da \**Hol-bytla*, abitante di buchi, come in effetti sono le case hobbit.<sup>101</sup> Gli Hobbit vivono nella Contea e sono un popolo isolato e pacifico. Rispetto alle razze che li circondano, uomini, elfi, nani, orchi, sono estremamente anacronistici, molto più vicini al lettore che non agli eroi nordici. Molto viene detto delle loro abitudini e per tale ragione si può affermare che essi derivino dall'immagine tolkeniana di un certo stile di vita dell'Inghilterra rurale, ovviamente con caratteristiche fantastiche. Gli hobbit fumano la pipa, hanno anzi inventato l'arte del fumare, mangiano patate e bevono tè e possiedono un servizio postale, non possiedono armi se non quelle poste nei musei e viene anche detto che “nessun hobbit ne ha mai ucciso un altro intenzionalmente”.<sup>102</sup> Apparentemente sono l'unico popolo della Terra di Mezzo a non avere un Re, bensì un Sindaco il cui unico compito è presiedere i banchetti, non vi è dunque un reale governo, né tantomeno un esercito. L'anacronismo degli hobbit, il loro cozzare con gli avvenimenti fuori dalla Contea è la scintilla dell'azione e il collante tra lettori e mondo fantastico che rende la narrazione interessante e plausibile per il lettore

---

98 Id., *Il Signore degli Anelli* op. cit.) p.1124.

99 Brian Rosebury, *Tolkien un fenomeno culturale*, Marietti 1820, Bologna, 2009, p. 37.

100 J.R.R. Tolkien. *Il Signore degli Anelli* (op. cit.) p. 1451.

101 Tom Shippey, *La via per la Terra di Mezzo*, Marietti 1820, Bologna, 2018, p. 109.

102 J.R.R. Tolkien. *Il Signore degli Anelli* (op. cit.) p. 1288.

moderno. Gli hobbit sono dunque eroi moderni, non solo per le abitudini simili a quelle inglesi, ma per la sensibilità vicina al lettore di cui sono portatori e il loro carattere che, con la sua specificità, porterà alla riuscita dell'impresa. Lo sviluppo della trama sembra infatti suggerire che proprio la distanza degli hobbit dall'archetipo epico faccia sì che essi possano risultare adatti al ruolo assegnato. Sarà infatti il loro sostanziale disinteresse nei confronti del potere e del dominio sul prossimo a renderli capaci di vincere le tentazioni che si pareranno loro di fronte. L'etica arcaica, rappresentata nell'epica dalla "teoria del coraggio" non è sufficiente per vincere lo scontro, il coraggio rimarrà una delle forze fondamentali, ma andrà corredato, nel romanzo epico del XX secolo, da virtù diverse come l'umiltà e il servizio.

Per comprendere in che modo ne *Il Signore degli Anelli* si può leggere un'epica, ancora attiva nel XX secolo, è necessario dare uno sguardo d'insieme alla trama. A Frodo, uno hobbit, è destinato il compito di distruggere l'Anello, per farlo dovrà recarsi a Mordor, il Regno di Sauron, l'Oscuro Signore, dove è stato forgiato. Nell'impresa lo accompagnerà una rappresentanza di tutti i popoli liberi: altri tre hobbit, Merry, Sam e Pipino, lo stregone Gandalf, l'elfo Legolas, il nano Gimli, e due uomini, il Gondoriano Boromir e il Ramingo Aragorn, quest'ultimo è anche il legittimo erede al trono di Gondor. La compagnia dovrà separarsi, Sam e Frodo continueranno accompagnanti da Gollum fino a Mordor, mentre gli altri dovranno viaggiare nella Terra di Mezzo per combattere le battaglie che gli eserciti di Sauron stanno portando avanti sia per cercare l'Anello, sia per imporre un dominio politico sulle diverse nazioni. In questo rapido quadro manca però l'elemento più importante e più caratteristico, ossia l'ampiezza del mondo tolkeniano, costruito con realismo e precisione paesaggistica e linguistica, e l'ampiezza delle azioni secondarie che amplificano l'effetto di stupore e verosimiglianza. Potrebbe sembrare che i personaggi moderni siano costretti a confrontarsi con il mondo esterno premoderno, ricadendo in una certa nostalgia del passato. In realtà né gli hobbit sono gli unici personaggi moderni, sebbene siano i più vicini al lettore per abitudini, né tantomeno le tematiche poste dal romanzo sono antiche o nostalgiche. Si possono individuare tre nuclei tematici principali: il tema del male e del potere, rappresentato dall'Anello, il tema della natura e della tecnica e il tema dell'eroismo e del coraggio. Dette tematiche appaiono assolutamente in linea all'interno di un

orizzonte personale dell'autore che partecipò alla Prima Guerra Mondiale e vide lo scoppio e la fine della Seconda e l'avvento dei totalitarismi, anche se nel 1939 molto era stato già scritto e venne dunque influenzato di meno da questi ultimi eventi di quanto non abbia fatto la Prima Guerra Mondiale.

Maurice Bowra scrive provando a dare una definizione di epica:

Un poema epico si definisce, per comune consenso, come opera narrativa di una certa lunghezza che ha per argomento fatti di una qualche grandiosità e importanza, ispirati ad esempi di vita d'azione, specialmente d'azione violenta come la guerra. Procura un piacere speciale perché gli eventi e le figure che vi sono rappresentate accrescono la nostra fede nel valore delle imprese umane, nella dignità e nella nobiltà dell'uomo.<sup>103</sup>

L'opera di Tolkien può a tutti gli effetti rientrare in questa definizione molto ampia, inoltre i personaggi del romanzo possono essere definiti epici anche nel senso che rientrano nella casistica di personaggi che agiscono per fini collettivi e sovra-individuali o comunque facenti parte di un solido *ethos* comunitario, come teorizzato da Guido Mazzoni:

I generi nobili della cultura antica, l'epos e la tragedia, narrano trame incentrate su conflitti sovraindividuali; i loro eroi non sono esseri privati qualsiasi; il loro mondo è retto da fini collettivi e reso universale dalla mitologia o dalla storia pubblica. Se alcune opere finiscono per indugiare sui dissidi interni degli eroi, come accade in Euripide o in Virgilio, la realtà morale in cui i personaggi si muovono resta governata da un solido *ethos* comunitario.<sup>104</sup>

I fini collettivi nel romanzo sono posti in primo piano, al centro delle scelte individuali dei personaggi, anzi la tentazione di anteporre a finalità collettive scopi privati è fonte di dissidio e una costante in tutta la narrazione. *Il Signore degli Anelli*, sullo sfondo di un mondo immaginario e premoderno, ma realisticamente reso plausibile, mette in scena una nuova epica, adatta al secolo in cui fu scritto, grazie

---

103 C.M. Bowra, *From Virgil to Milton*, pp. 8-9. in J. B. Hainsworth, *Epica*, La nuova Italia, Scandicci, 1997, pp. 91-131.

104 Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo* (op. cit.) p. 149.

alla presenza di tematiche e personaggi squisitamente attinenti al XX secolo e come scrive Eric Havelock, l'epica è il mezzo attraverso cui un autore trasmette la cultura, l'etica e le conoscenze di un popolo.<sup>105</sup> Nonostante quindi l'epica del romanzo di Tolkien sia visibile immediatamente da un punto di vista formale, nello stile e nelle ambientazioni, la presenza di tematiche proprie di una certa cultura e di un certo periodo storico, lungi da allontanare l'opera dall'epica, ne amplifica la caratura.

Il primo elemento che si fa portatore di queste tematiche proprie della cultura del XX secolo è senza dubbio l'Anello stesso, che andrà mostrandosi sempre più come un oggetto magico, ma portatore di istanze assolutamente contemporanee. Sono i personaggi di Gandalf e di Re Elrond di Granburrone a gettare luce su quello che per gli hobbit Bilbo e Frodo è poco più che un oggetto in grado di far scomparire alla vista le persone. Nemmeno Gandalf conosce la verità immediatamente sull'Anello, ma attraverso ricerche e studi riesce a ottenere la conferma che si tratta dell'Unico Anello, detto anche Anello Dominante. Esso fu forgiato da Sauron durante la Seconda Era, ed è un oggetto che nelle sue mani consente di soggiogare la volontà dei possessori degli Anelli minori, forgiati anch'essi da Sauron e donati ai capi degli altri popoli, oltre a dare un potere estremamente maggiore di quello attualmente posseduto dall'Oscuro Signore. Venne perduto dopo che, alla fine della Seconda Era, Sauron venne sconfitto e l'Anello venne reclamato dal suo uccisore e Re di Gondor Isildur, ma egli fu vittima di un'imboscata. L'oggetto magico passò a Gollum, il quale visse nascosto in profonde caverne per secoli e poi fu raccolto con l'inganno da Bilbo, come narrato ne *Lo Hobbit*. All'inizio del romanzo Bilbo è il possessore dell'Anello, ma con l'aiuto di Gandalf riesce a rinunciarvi e lasciarlo a Frodo. L'Anello è quindi un oggetto creato da un potere malvagio, in cui è stata riversata parte del potere di Sauron stesso, egli infatti necessita di ritrovarlo per riacquisire tutto il suo potenziale. Risulta immediatamente chiaro come l'Anello sia a tutti gli effetti uno strumento di potere e di governo sul prossimo. Come spiega Tom Shippey,<sup>106</sup> al fine della coerenza della narrazione è necessario accettare le asserzioni che sull'Anello vengono fatte da Gandalf sia nel capitolo *L'ombra del passato*, sia quando vengono ripetute ne *Il consiglio di Elrond*.<sup>107</sup>

---

105 A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura* : da Omero a Platone, Laterza, Roma-Bari, 2001.

106 Tom Shippey, *J.R.R. Tolkien autore del secolo*, Simonelli, Milano 2004 pp. 149-186.

107 J.R.R Tolkien. *Il signore degli Anelli* (op. cit.) p. 307.



Innanzitutto Gandalf rende chiaro che l'Anello è immensamente potente, sia nelle mani di chi combatte Sauron, sia nelle mani di Sauron stesso. Se l'Oscuro Signore dovesse quindi reimpadronirsi dell'oggetto in questione diverrebbe virtualmente invincibile, almeno nell'immediato futuro, poiché sarebbe in grado di volgere al male anche le opere compiute per mezzo degli Anelli elfici, che custodiscono la Terra di Mezzo: "Se lo recupera, potrà di nuovo comandarli tutti, anche i Tre nascosti; tutto ciò che è stato compiuto con essi verrà messo a nudo, ed egli sarà più forte che mai"<sup>108</sup>. In secondo luogo l'Anello agisce e ha effetti maligni su chiunque sia il suo possessore. Gandalf usa termini come "divora", "possiede". Non esistono perciò mani sicure in cui riporre l'Anello, poiché in qualche modo questo corromperà la volontà del suo possessore portandolo a compiere il male e quindi la volontà del suo creatore Sauron. Questo processo può essere più o meno lungo a seconda delle caratteristiche del portatore, a seconda delle sue debolezze, la tentazione del Male agisce in maniera diversa su ciascuno. Molti personaggi potrebbero inizialmente utilizzarlo per compiere il bene, ma con effetti distruttivi, come ad esempio Gandalf:

Non mi tentare! Non desidero eguagliare l'Oscuro Signore. Se il mio cuore lo desidera, è solo per pietà, pietà per i deboli, e bisogno di forza per compiere il bene. Ma non mi tentare! Non oso prenderlo, nemmeno per custodirlo senza adoperarlo. Il desiderio sarebbe troppo irresistibile per le mie forze. Ne avrei tanto bisogno: grandi pericoli mi attendono"<sup>109</sup>

La seconda asserzione di Gandalf porta con sé anche il terzo punto da tenere a mente nell'analisi dell'Anello. Non sarebbe né saggio, né sicuro nascondere l'Anello o lasciarlo inutilizzato, poiché in primo luogo ritarderebbe solo il problema, gli eserciti di Mordor infatti stanno già cercando di impadronirsene e sono militarmente molto più forti dei suoi nemici, ed in più l'esistenza stessa dell'Anello è pericolosa perché la sua vicinanza corrompe come il suo uso, sebbene più lentamente. Finirebbe dunque, chiunque esso sia, per adoperarlo. In una scena successiva del romanzo è reso chiaro come nascondere senza distruggere l'Anello sarebbe ugualmente dannoso. Denethor, Sovrintendente di Gondor, sostiene

---

108 Ivi p. 88.

109 Ivi p. 101.

L'Anello sarebbe stato più al sicuro nascosto a Minas Tirith, invece che spedito nelle mani di Frodo nel cuore di Mordor. Gandalf però chiarisce la questione dicendo: "Anche sepolto sotto le radici del Mindolluin, avrebbe consumato sempre di più la tua mente al crescere dell'oscurità e all'accadere dei tremendi fatti che presto caleranno su di noi".<sup>110</sup> L'accrescersi dell'oscurità avrebbe portato Denethor ad usare l'Anello, sapendolo nascosto e nelle sue mani, per tentare di porre rimedio alla situazione. L'unica possibilità è perciò distruggerlo, gettandolo nella Voragine del Fato, o Orodruin, che si trova nel cuore di Mordor, ma questo pone dei pericoli esterni poiché bisognerà infiltrarsi in terra nemica, ma soprattutto interni poiché un prolungato contatto con l'Anello avrà effetti nefasti sul portatore. Accettati questi assiomi di base sulle caratteristiche dell'Anello è evidente che nei lettori potrebbe risuonare la frase di Lord Acton pronunciata nel 1887, riportata anche da Shippey in *La via per la Terra di Mezzo*: "Il potere tende a corrompere, e il potere assoluto corrompe in modo assoluto. I grandi uomini sono quasi sempre uomini malvagi"<sup>111</sup>. L'affermazione di Lord Acton non avrebbe probabilmente avuto grandi sostenitori in epoca Antico Regime, perciò nemmeno tra gli ascoltatori delle *chansons de geste* o dell'epica nordica da cui Tolkien ha mutuato tanti aspetti del suo lavoro. I re, gli eroi, i santi sono tutti esempi di persone che utilizzano il loro potere in modo salvifico o nefasto, senza traccia di una maggior corruzione o tentazione una volta arrivati al potere. Nell'idea di potere che Tolkien mostra attraverso l'Anello si può ravvisare una delle caratteristiche più moderne dell'epica tolkieniana, che si configura anche come lotta contro un potere assoluto e perciò lotta contro il male. L'Anello ha la capacità di tentare i personaggi con cui viene in contatto. Gli esempi di tentazione provocati dall'Anello sono numerosi e tutti significativi e mostrano la profonda coerenza dell'insieme narrativo. Sia Elrond che Galadriel, saggi re elfici, e Gandalf, il Maia, quindi una creatura angelica, lo rifiutano, ma la tentazione, di Galadriel in modo particolare, è reale:

E ora infine giunge a me. Tu mi daresti l'Anello di tua iniziativa! Al posto dell'Oscuro Signore vuoi mettere una Regina. E io non sarò oscura, ma bella e terribile come la Mattina e la Notte! Splendida come il Mare e il Sole e la Neve sulla Montagna! Temuta come i Fulmini e la Tempesta! Più forte delle

---

<sup>110</sup> Ivi p. 1045.

<sup>111</sup> Tom Shippey, *La via per la Terra di Mezzo* (op. cit.) p. 203.

fondamenta della terra. Tutti mi ameranno, disperandosi!”. Levò in alto una mano, e l’anello che portava irradiò una gran luce che illuminava solo lei, lasciando tutto il resto al buio. In piedi innanzi a Frodo pareva adesso immensamente alta, e il fascino della sua bellezza era insostenibile. Ma poi lasciò ricadere il braccio, e la luce scomparve, e improvvisamente rise, e si rimpicciolì: tornò a essere un’esile donna elfica, vestita di semplice bianco, dalla dolce voce morbida e triste.<sup>112</sup>

La tentazione assume poi sembianze differenti a seconda della vittima, così per Galadriel non è un potere fine a se stesso, ma alla conservazione della bellezza della Natura, mentre per Gandalf la volontà di compiere il bene e salvaguardare tutti i popoli. Boromir invece diviene oggetto di tentazione a causa principalmente di due ragioni. Innanzitutto la volontà di eseguire gli ordini di suo padre, egli è figlio di Denethor, il Sovrintendente di Gondor, ma soprattutto la situazione politica della sua patria, confinante con Mordor e sottoposta più degli altri a continue guerre e morti. L’idea di Boromir è di usare l’arma del Nemico contro di esso, ma ciò è impossibile, eppure il desiderio di impossessarsene è così forte da spingerlo ad un atto di violenza. Il patriottismo e l’amore per la sua gente lo spingono a basarsi sull’idea che: “Gli Uomini dal cuore sincero non si lascerebbero mai corrompere. Noi di Minas Tirith siamo rimasti fedeli attraverso anni e anni di sofferenze. Non bramiamo il potere del Re di Angmar, ma solo la forza necessaria per difenderci, per difendere una giusta causa”.<sup>113</sup> L’esperienza storica del secolo XX rende evidente come in queste parole, apparentemente ragionevoli, riecheggino, volesse o meno l’autore, giustificazioni di carattere politico a manovre eticamente ambigue. Un altro personaggio mostra una tentazione simile nel corso del romanzo, sebbene non incontri mai direttamente né si avvicini all’Anello, ed è Saruman. Egli è uno degli antagonisti nella narrazione, è uno stregone come Gandalf, ma amante della conoscenza e con una spiccata tendenza a ciò che è macchinico e tecnico. Viene detto di lui che cominciò a desiderare l’Anello ben prima che questi facesse la sua ricomparsa nella Contea, distogliendo l’attenzione dal ritorno di Sauron per fare in modo che l’Anello potesse rivelarsi. Saruman, il cui nome deriva dal merciano \**searu*, ossia astuto, desidera il potere e crede che l’Anello glielo garantirebbe, egli

---

112 J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli* (op. cit.) p. 488.

113 Ivi p. 531.

pecca di superbia però e ritiene infatti che essendo il più saggio sulla Terra di Mezzo sarebbe in grado di piegarlo alla sua volontà e di ingannare Sauron stesso. Nel tentare di ingannare Sauron verrà invece irretito dall'Oscuro Signore e diverrà un suo alleato e subordinato. Gandalf si reca a Isengard, la residenza di Saruman e quest'ultimo cerca di portare Gandalf dalla sua parte, promettendogli che il loro, regno si tratta ovviamente di un plurale falso, si baserà su tre parole chiave Sapienza, Governo, Ordine:

Questa è dunque la scelta che si offre a te, a noi: allearci alla Potenza. Sarebbe una cosa saggia, Gandalf, una via verso la speranza. La vittoria è ormai vicina, e grandi saranno le ricompense per coloro che hanno prestato aiuto. Con l'ingrandirsi della Potenza anche i suoi amici fidati s'ingigantiranno; e i Saggi, come noi, potrebbero infine riuscire a dirigerne il corso, a controllarlo. Si tratterebbe soltanto di aspettare, di custodire in cuore i nostri pensieri, deplorando forse il male commesso cammin facendo, ma plaudendo all'alta mèta prefissa: Sapienza, Governo, Ordine; tutte cose che invano abbiamo finora tentato di raggiungere, ostacolati anziché aiutati dai nostri amici deboli o pigri. Non sarebbe necessario, anzi non vi sarebbe un vero cambiamento nelle nostre intenzioni; soltanto nei mezzi da adoperare'<sup>114</sup>

Politicamente ciò che Saruman propone è un governo dei più saggi, una tecnocrazia illuminata, ma in realtà è la tentazione dell'uomo forte al comando, anche perché, come ricorda Gandalf poco oltre: "una mano sola alla volta può adoperare l'Unico". Da questo rapido *excursus* potrebbe sembrare, e ci sono buone ragioni per crederlo, che la potenza della tentazione vada di pari passo col potere, politico e personale, del tentato. Se fosse semplicemente così però, alcuni personaggi contraddirebbero l'impianto dell'opera. Né Aragorn, né Gimli, né Legolas mostrano infatti mai alcun interesse per l'Anello lungo tutta la narrazione, e Faramir, fratello di Boromir, scopre di averlo a portata di mano e dopo un'esitazione decide di lasciarlo andare. L'Anello in realtà agisce facendo leva sul desiderio ed è possibile rinunciarci facendo appello alla propria forza di volontà. Il termine, mai usato da Tolkien, che descrive meglio il rapporto che si instaura tra oggetto e possessore è dipendenza, alla stregua della dipendenza da sostanze. Il

---

114 Ivi p. 352.

personaggio di Gollum è una rappresentazione perfetta di dipendenza. Egli non ha particolari desideri, se non rispondenti agli istinti come la fame, desidera solo avere l'Anello, senza nessun altro fine. Allo stesso modo Bilbo, a Granburrone chiede a Frodo di poter vedere l'Anello un'ultima volta:

Lo tirò fuori lentamente. Bilbo tese la mano; immediatamente Frodo ritrasse l'Anello. Con angoscia e sommo stupore si accorse che non stava più vedendo Bilbo; un'ombra sembrava essere scesa tra di loro, ed egli scorgeva dall'altro lato un piccolo essere avvizzito dal viso avido e dalle ossute mani ingorde. Sentì il desiderio di colpirlo.<sup>115</sup>

La scena mostra che non solo i potenti vengono tentati dall'Anello, ma anche le persone apparentemente più insignificanti. Inoltre dimostra che anche Frodo comincia a sviluppare una gelosia e che non sarebbe in grado di cedere l'Anello se non con la forza. Dunque la dipendenza da esso si sviluppa a seconda del tempo, come nel caso di Gollum e Bilbo e delle proprie fragilità, come nel caso di Boromir, d'altro canto la saggezza e una grande forza di volontà possono fungere da antidoto e permettere di rifiutare la dipendenza negli stadi iniziali, è il caso di Faramir, e più tardi di Sam a Cirith Ungol. Il paragone rende anche evidente che sarebbe impossibile per una persona che avesse raggiunto uno stadio di dipendenza avanzato rinunciare volontariamente, senza interventi esterni, ed è ciò che capiterà a Frodo nel Sammath Naur, nel Monte Fato. Le qualità personali giocano quindi un ruolo fondamentale nella resistenza alla tentazione dell'Anello, e tra tutti i personaggi de *Il Signore degli Anelli*, gli hobbit sono coloro che possiedono in forma maggiore dette qualità. Essi non sono affatto immuni, né tantomeno sono creature immuni da difetti, dimostrano un forte attaccamento alle loro cose materiali, una tendenza ad isolarsi rispetto al resto del mondo e una mentalità particolarmente chiusa che con fatica riescono a infrangere, d'altro canto sono anche resistenti e presentano un grande coraggio. Vi è però una tentazione che solo faticosamente attecchisce nelle loro menti ed è la tentazione del potere, dell'imporre il proprio giogo e la propria volontà sul prossimo e l'Anello, in cui è infusa la malvagità di Sauron sembra comprenderlo a fatica. Quando Sam è costretto a prendere l'Anello a Cirith Ungol, sulle soglie della Terra di Mordor leggiamo:

---

115 Ivi p. 316.

L'Anello lo tentava già, rodendo la sua volontà e la sua mente. Pazzie fantasiose sorsero nel suo cervello, ed egli vide Samwise il Forte, Eroe dell'Era, avanzare con una spada di fuoco attraverso il cupo territorio, mentre eserciti accorrevano al suo richiamo e marciavano a distruggere Barad-dûr.<sup>116</sup>

L'Anello tenta Sam con la gloria e con il potere, ma la sua semplicità di sogni e desideri pare metterlo al riparo da una tentazione simile. È da notare anche che Sam è di una classe sociale inferiore rispetto agli altri hobbit, è infatti il giardiniere di Frodo, e ciò lo rende ancora di più un eroe atipico rispetto agli archetipi epici, ma lo avvicina alla realtà della guerra moderna, combattuta e vinta grazie al sacrificio di innumerevoli fanti e rimanda inoltre all'idea di un eroismo umile. Si legge infatti:

In quell'ora di tentazione fu soprattutto l'amore per il padrone che l'aiutò a tenersi saldo; e poi, in fondo alla sua anima, viveva ancora indomito il buonsenso hobbit, ed egli sapeva in fin dei conti di non essere abbastanza grande per poter portare un simile fardello, anche se le visioni non fossero state esclusivamente ingannevoli illusioni. Il piccolo giardino di un libero giardiniere era tutto ciò di cui aveva bisogno, e non un giardino ingigantito alle dimensioni di un reame; aveva bisogno di adoperare le proprie mani, e non di comandare le mani altrui.<sup>117</sup>

Nemmeno gli hobbit sono immuni, Sam viene tentato e con esitazione restituisce a Frodo l'Anello, e poche miglia oltre, nel cuore della Terra di Mordor sarà Frodo ad arrogarsi definitivamente l'oggetto del suo desiderio. Le caratteristiche degli hobbit li rendono però più forti, più resistenti e disinteressati ed è per questa ragione che riescono ad arrivare fino al punto decisivo della missione, della loro cerca. Come si è visto l'Anello fa leva allora su altri sentimenti che non siano la brama di potere, come la possessività per Bilbo, la paura per Frodo, il patriottismo per Boromir. Sono l'amore per il prossimo e per la propria terra rurale e per il "padrone" a salvare Sam dalla tentazione, ossia il distillato dei suoi valori personali e comunitari, visti come uno *status quo* ideale a cui tornare. Sulla Voragine del Fato Frodo dichiara: "ora non scelgo di fare ciò per cui sono venuto. Non compirò quest'atto. L'Anello è

---

<sup>116</sup> Ivi p. 1155.

<sup>117</sup> Ibidem.

mio”<sup>118</sup>. La scelta dei termini è interessante, Frodo “non sceglie”, poiché, come predetto, non è in grado di compiere una scelta così dolorosa come separarsi dall’Anello, eppure non ha desideri di potere o di gloria, ma l’Anello agisce sia come tentatore che come causa di assuefazione. La missione viene compiuta grazie a un redivivo Gollum, risparmiato per pietà, tema su cui si tornerà, il quale morde e stacca il dito con l’Anello a Frodo, ma inciampa e cade nel vuoto: senza di lui la missione sarebbe fallita.

Il personaggio di Gollum e il suo ruolo nella distruzione dell’Anello pongono diversi interrogativi e permettono anche di gettare nuova luce su un altro dei concetti fondamentali dell’opera tolkeniana, ossia il ruolo e la natura del male. Anche il male può essere analizzato attraverso un cono ottico che includa l’Anello, coloro i quali vengono tentati da esso e gli antagonisti veri e propri, ossia Sauron e Saruman. Dell’Anello viene detto chiaramente che esso volge al male ogni cosa e ogni azione compiuta con esso. Ma, come scrive Tom Shippey<sup>119</sup> nel *Signore degli Anelli* sono all’opera due visioni filosofiche differenti del male che apparentemente si contraddicono, ma nel romanzo si affiancano, si scontrano senza che una delle due prevalga sull’altra. La prima è la dottrina cristiana espressa primariamente da Sant’Agostino e da Boezio, fatta propria dalla chiesa cattolica e protestante, a questa Tolkien guardava con fede di credente, ma altresì non poteva fingere di non riflettere su ciò di cui empiricamente gli parve di aver fatto esperienza. Nell’opera, infatti, vi sono elementi vicini ad una visione manichea del male. Agostino ribadisce gli assunti platonici che permisero a lui stesso di superare l’idea manichea e arriva a concludere che il male è un concetto meramente negativo, l’assenza del bene e di Dio. Il male può esistere solo alienandosi dall’Essere, che è il bene assoluto. Le creature sono buone se perfezionano il proprio essere donato da Dio e riunificandosi in esso, saranno invece malvagie se, per propria volontà, come frutto del libero arbitrio, all’amore per Dio preferiranno l’amore per un oggetto derivato:

Dunque tutto ciò che esiste è bene, e il male, di cui cercavo l’origine, non è una sostanza, perché, se fosse tale, sarebbe bene: infatti, o sarebbe una sostanza incorruttibile, e allora inevitabilmente sarebbe un gran bene; o una sostanza corruttibile, ma questa non potrebbe corrompersi senza essere

---

118 Ivi p. 1210.

119 Tom Shippey, *La via per la Terra di Mezzo* (op. cit.) p.207.

buona. Così vidi, mi si rivelò chiaramente, che tu hai fatto tutte le cose buone, e non esiste nessuna sostanza che non sia stata fatta da te; e poiché non hai fatto tutte le cose uguali, tutte esistono in quanto buone ciascuna per sé e assai buone tutte insieme, avendo il nostro Dio fatto tutte le cose buone assai<sup>120</sup>

Per la filosofia agostiniana il male può dunque presentarsi solo come assenza di bene, distanza da Dio, come risultato di un esercizio volontario, del libero arbitrio, che nel mondo di Tolkien è uno dei due doni di Ilùvatar agli Uomini. Inoltre, da questo contesto filosofico, derivano anche altre caratteristiche del male. Innanzitutto, essendo assenza, il male non può creare e in secondo luogo praticare il male produce effetti negativi in misura maggiore per chi lo pratica, il peccatore, che non per chi lo subisce. Il concetto di più difficile accettazione che deriva da questa visione del mondo è che se la volontà di Dio è ineluttabile, alla fine anche le azioni malvagie verranno da lui sanate e anch'esse concorreranno alla realizzazione del disegno divino. Tracce di questo pensiero le troviamo nella teologia tolkeniana espressa dai primi capitoli del *Sirmarillon*. Melkor infatti, invidioso della capacità di creazione del suo creatore Ilùvatar, tenta di creare qualcosa di suo, ma fallisce, risultando in una mera corruzione di ciò che era già stato pensato da Dio. Ilùvatar allora parla dicendo:

E tu, Melkor, vedrai come non sia possibile eseguire alcun tema che non abbia la propria ultima origine in me e come nessuno abbia il potere di alterare la musica a mio dispetto [...] E tu Melkor, scoprirai tutti i pensieri segreti della tua mente, e capirai che essi sono soltanto una parte dell'intero e tributari della sua gloria<sup>121</sup>

In questa visione anche il Male può essere, ed è, uno dei mezzi del compiersi della provvidenza divina. La maggior parte degli elementi dell'opera punta in questa direzione, tuttavia, altri mostrano una tendenza a considerare il Male in maniera manichea, come una forza omologa ed opposta al Bene, reale e non un'assenza di esso. In questa visione i due principi si affrontano in una battaglia che ha luogo nel mondo. Il modo attraverso cui Tolkien inscena il conflitto tra le due visioni è

---

120 Agostino, *Confessioni*, Milano, Garzanti, 2014 p. 197.

121 J.R.R. Tolkien, *Il Sirmarillon*, (op. cit.) pp. 51-52.



l'Anello, il quale presenta caratteristiche proprie di entrambe. Esso si mostra come un oggetto senziente, esterno, Tolkien usa verbi di azione, l'Anello, viene detto, "tradisce" Isildur, "abbandona" Gollum, vuole farsi trovare da Sauron. Tuttavia non può muoversi da solo, ma deve far leva sulle debolezze interne del suo possessore. Quando Frodo passa l'Anello a Gandalf affinché ne confermi l'identità si legge: "all'improvviso sembrò molto pesante, come se l'Anello, o Frodo stesso, fossero in qualche modo riluttanti a lasciarlo toccare da Gandalf"<sup>122</sup>. L'ambiguità permane, o l'Anello non vuole essere rivelato, o Frodo teme già gli venga sottratto. Questa visione ambigua viene portata avanti per tutta l'opera e agisce ogni qual volta Frodo prova la tentazione di indossare l'Anello. Frodo indossa l'anello sei volte, la seconda volta, alla Locanda del Puledro Impennato, si legge:

Sentì l'Anello attaccato alla catenella, e il desiderio folle di infilarselo al dito e sparire dalla stanza, uscendo da quella situazione imbarazzante, s'impadronì di lui. Ma era come se il suggerimento gli venisse da fuori, da qualcuno o da qualcosa in quella stanza. Resistette energicamente alla tentazione, stringendo l'Anello come per tenerlo al sicuro e impedirgli di sfuggire e di combinare qualche guaio.<sup>123</sup>

Cantando poi cade dal tavolo e si accorge di essersi messo l'Anello, allora Frodo: "si domandò se non era stato l'Anello stesso a giocargli un tiro; forse aveva cercato di rivelarsi"<sup>124</sup> Il dubbio e la confusione continuano ad essere evidenti, il lettore non può capire fino in fondo se il male sia una tentazione interna, l'Anello agirebbe in tal caso, secondo la definizione di Shippey, da "amplificatore psichico"<sup>125</sup> di qualcosa presente *in nuce* in Frodo, o come forza esterna. L'incertezza stessa rende la narrazione più drammatica e lo scontro, la lotta contro il male più avvincente. Nella Valle di Minas Morgul, lo Spettro dell'Anello, uno dei principali servitori di Sauron soggiogati dall'Unico, emana un comando affinché Frodo lo infili, ma tutto si risolve con "la pressione di un grande potere esterno"<sup>126</sup>. Viceversa però nella scena centrale della missione di Frodo le sue parole sono eloquenti, egli non sceglie di fare ciò per cui è venuto, la sua volontà, il suo libero arbitrio, la filosofia boeziana

---

122 Id., *Il Signore degli Anelli* (op. cit.) p. 74.

123 Ivi p. 225.

124 Ibidem.

125 Ivi p. 915.

126 Ivi p. 1210.

è messa in grande risalto da queste parole. Ci si trova però: “nel cuore del Regno di Sauron [...] dove tutti gli altri poteri sono sopraffatti”<sup>127</sup>. Si aprono due possibilità interpretative. Nel primo caso, in presenza di un male esclusivamente interno vorrebbe dire che Frodo stabilisce le sue intenzioni malvagie perché è la sua volontà, oppure, in presenza di un male esterno, vorrebbe dire che anche il suo libero arbitrio è tra i poteri che a Mordor sono sopraffatti. Se il male fosse totalmente agostiniano dovremmo ritenere che Frodo lo compia volontariamente, e che sia dunque malvagio. Si tratta di un’ipotesi difficile da accettare. Altrettanto difficile è però, in un romanzo in cui la virtù gioca un ruolo così importante nel resistere alla tentazione, pensare che in fondo, Frodo, come di conseguenza il genere umano, non abbia alcuna possibilità di scelta e sia in totale balia di una forza esterna. La contraddizione sulla natura del male non può essere risolta, poiché farlo, se fosse possibile, priverebbe di gran parte della sua forza tragica la narrazione. Le scelte perderebbero di spessore se i personaggi fossero consci della natura esclusivamente boeziana o manichea del male. Nel caso di un male da intendersi come assenza di bene e l’Anello ridotto ad amplificatore psichico sarebbe sufficiente o non utilizzare l’Anello, o utilizzarlo per il bene, coltivando pensieri puri. Viceversa se il Male fosse assoluto ed esterno sarebbe stato comunque necessario gettarlo nell’Orodruin, ma avrebbe potuto farlo un personaggio più forte di Frodo, come l’eroe “solare” Aragorn o il saggio Gandalf, non dovendo egli temere altro che i suoi nemici, non sé stesso o gli alleati. Il Male in Tolkien è perciò sia agostiniano, d’altronde Elrond ricorda che: “Nulla infatti è malvagio sin da principio; neppure Sauron lo era”<sup>128</sup>, ma anche manicheo, come l’esperienza e la narrazione mostrano:

Tutto ciò che si può dire è che le cose stanno spesso così: forse tutti i peccati hanno bisogno di una combinazione di un suggerimento esterno e di una debolezza interna. In ogni caso *Il Signore degli Anelli* non è né la vita di un santo, tutta incentrata sulla tentazione, né un complicato gioco di guerra, tutto incentrato sulla tattica: se avesse deviato verso uno di questi estremi sarebbe stata un’opera di valore decisamente inferiore<sup>129</sup>

---

127 Ivi p. 362.

128 Ivi p. 362.

129 Tom Shippey, *La via per la Terra di Mezzo* (op. cit.) p.214.

In questo conflitto tra concezioni opposte del male è possibile forse leggere anche un conflitto interiore di Tolkien, scisso tra il suo cristianesimo e la sua esperienza empirica del mondo. Nondimeno Tolkien, come uomo, non perse mai la fede in Dio, nella convinzione che alla fine *omnia in bonum*, ma non la rende la convinzione dei suoi personaggi. Essi non sono per nulla persuasi della necessità del lieto fine, e nell'opera è chiaro che le cose sarebbero potute terminare nel peggiore dei modi. Gandalf dice a Frodo che se il pugnale di Morgul avesse raggiunto il suo obiettivo "saresti divenuto uno spettro sotto il dominio dell'Oscuro Signore"<sup>130</sup>. I capitoli finali più degli altri allontanano ogni facile conclusione "escapista" e lasciano il posto a una riflessione moderna sul male e sul mondo narrato, che non è altro se non il nostro stesso mondo. Lo scontro tra le potenze viene vinto dai popoli liberi della Terra di Mezzo, ma tutto ciò non era predestinato né scontato, il caso, o forse si potrebbe dire la Provvidenza, interviene, ma provocata dalle azioni virtuose dei personaggi, sebbene questi ultimi non se ne accorgano. Il sentimento che invece pervade per loro è tutt'altro che ottimistico, essi infatti sono divisi in fili narrativi e non sono in grado di vedere un quadro d'insieme che permette invece al lettore di comprendere la concatenazione degli eventi. Ad essi rimane la speranza che la loro fatica non sia vana, ma tutto intorno a loro dice che invece non vi è possibilità di vittoria. La postura è la medesima dell'epica nordica, in cui gli eroi combattono contro mostri, vituperati dai critici del *Beowulf*, in un mondo destinato al Ragnarok, alla vittoria del Caos. Ne *Il Signore degli Anelli* la lotta contro il male è incerta, perché gli eserciti di Mordor sono virtualmente invincibili, eppure una flebile speranza continuerà a vivere, se essi non soccomberanno alla disperazione e all'Ombra e questa è la maggiore sopravvivenza dell'epica nordica nell'opera di Tolkien.

Il Male è quindi sia un potere esterno che una possibilità in ogni uomo. Esistono però nella Terra di Mezzo degli attributi tipici delle potenze del male che portano con sé altri temi meritevoli di riflessioni, tra questi il rapporto conflittuale con la natura e il ruolo della tecnica. L'ampio spazio che viene dedicato da Tolkien alle descrizioni dello spazio naturale lo hanno reso un autore considerato, a ragion veduta, ecologista. All'interpretazione dell'opera in chiave ecologica ha dedicato ampio spazio Patrick McCurry in *Tolkien, mito e modernità*. La creazione di un mondo così vasto è uno degli attributi più originali dell'opera di Tolkien. Il primo spazio in

---

130 J.R.R. Tolkien, *Il signore degli Anelli* (op. cit.) p. 304.

cui il lettore viene inserito è la Contea. La residenza degli hobbit si mostra come una campagna inglese vittoriana estremamente ordinata, in accordo con il carattere dei suoi abitanti. Le case e gli elementi antropici del paesaggio sono inseriti nel contesto naturale in totale continuità, apparentemente non vi sono problematiche ambientali, dato che lo stile di vita hobbit è, si direbbe oggi, sostenibile. I paesaggi della Terra di Mezzo abitati dai popoli liberi non mostrano infatti conflittualità tra ambiente e abitanti, i personaggi che li abitano si accordano armonicamente sul proprio sfondo, esattamente come accade nell'epica classica. È invece proprio del modo romanzesco mostrare i personaggi condizionati dagli eventi e dalla storia anche in maniera conflittuale. Nel romanzo si possono notare entrambe le concezioni. Da un lato l'ambiente, su tutta la Contea, è un ambiente immutato, in cui non si manifesta la conflittualità storica, quest'ultima invece, ed è il secondo caso, sarà all'opera nello sviluppo dell'azione grazie allo scontro tra gli hobbit e il mondo esterno e a causa dell'opera di Saruman e Sauron. Scrive a tal proposito Mazzoni: "Le circostanze condizionano poco gli eroi epici, gli eroi del romanzo cavalleresco o i picari: l'ambiente rimane fuori dal testo, oppure viene presentato come un vago sfondo di avventura, e non come un a priori che determina le singole vite"<sup>131</sup>. Nonostante le circostanze storiche condizionino gli eventi del romanzo, il fine ultimo sarà quello di salvaguardare una situazione antecedente, anche da un punto di vista ambientale, e tornare quindi alla consonanza iniziale, messa in pericolo da Sauron. La Contea non è però un paesaggio incontaminato, gli hobbit modificano il paesaggio a seconda delle loro necessità, le quali però sono poco dannose dato che "essi non capiscono e non amano macchinari più complessi del soffiato del fabbro, del mulino ad acqua o del telaio a mano"<sup>132</sup>. Uscendo dalla Contea si incontreranno invece terre assolutamente vergini, come Fangorn o in cui la convivenza pacifica e fruttuosa con la natura è addirittura maggiore, come Lothlorien. Un altro esempio è il bosco ai margini della Contea, il cui custode è Tom Bombadil, si tratta anche del primo spazio esterno che gli hobbit incontrano. Il primo contatto con il mondo esterno si dimostra shockante in quanto il Vecchio Salice cattura e stritola lo hobbit Merry. Questo avvenimento mostra due fatti importanti. In primo luogo che anche il paesaggio antropico della Contea è oggetto di una qualche forma di conflitto con la Natura, gli hobbit infatti tagliano legna,

---

131 Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, (op. cit.) p. 203.

132 J.R.R. Tolkien, *Il signore degli Anelli* (op. cit.) p. 29.

bruciano boschi, e, agli occhi di un albero, potrebbero non apparire diversi da orchi; e in secondo luogo che la Natura non è una creatura passiva, ma un personaggio e un organismo a tutti gli effetti, con cui è possibile scontrarsi, allearsi e anche stipulare una pace e un rapporto simbiotico. Lo studio di Brian Rosebury, *Tolkien un fenomeno culturale*,<sup>133</sup> sostiene che una delle caratteristiche qualitativamente migliori dell'opera di Tolkien sia l'ampiezza e la coerenza dell'universo creato. L'universo si espande principalmente in tre direzioni, la quantità di personaggi e i rapporti tra essi, il versante linguistico e quello geografico e naturale. Da un punto di vista naturalistico molto di ciò che viene raccontato sulla Terra di Mezzo è in effetti superfluo alla narrazione, ma amplifica l'effetto di realtà sul lettore, che si troverà di gran lunga più immerso nel racconto. Continua Rosebury dicendo che è fondamentale che il lettore sviluppi una qualche forma di attrazione sentimentale nei confronti dei luoghi del romanzo, in modo tale che comprenda la perniciosità dell'uso dei mezzi magici e tecnici, coincidenti in realtà, di cui fanno uso Sauron e maggiormente Saruman. Per raggiungere l'effetto desiderato dall'autore, al lettore è richiesto di empatizzare con il paesaggio, prima che con i personaggi, poiché la prima vittima della vittoria del Male, sarà la natura:

Questo concetto potrebbe essere espresso tramite un aforisma, affermando che il vero protagonista del *Signore degli Anelli* non è uno dei personaggi, ma piuttosto la Terra di Mezzo; e quest'ultima, in quanto prodotto dell'immaginazione, ha la stessa estensione dell'intera opera. [...] la forza emotiva del *Signore degli Anelli* risiede nella bellezza e nel fascino della Terra di Mezzo (compresi i suoi popoli e le sue culture).<sup>134</sup>

Il punto dirimente nell'intreccio è infatti la trasformazione di tutto il mondo da parte di Sauron in un deserto sterile e monotono, o da parte di Saruman in mondo industrializzato privo di rispetto e convivenza pacifica con l'ambiente. L'orizzonte ideale in cui si muove il romanzo rifiuta il progresso storico come caratteristica positiva. L'universalità dei valori epici mostra infatti la natura del mondo in maniera a prioristica ed eterna e si oppone infatti al cambiamento storico che è invece transeunte. Una concezione che sostiene la necessità del mutamento e della

---

133 Brian Rosebury, *Tolkien un fenomeno culturale*, Bologna, Marietti 1820, 2009, pp 19-83.

134 Ivi p. 48.

trasformazione della natura si allontana necessariamente dal concetto di totalità insito nell'orizzonte ideale epico dell'autore. Le due potenze antagoniste presentano però caratteristiche differenti. Le caratteristiche di Mordor sembrano il risultato di una brama di potere che distrugge ogni differenza naturale e culturale. Isengard e Saruman sono invece caratterizzati proprio dall'uso della conoscenza, della scienza per fini tecnici e industriali. Egli è infatti in grado di modificare gli orchi in un tipo resistente al Sole e più forte, inoltre utilizza il Fuoco di Orthanc, non dissimile da una qualche forma di esplosivo, per far brillare le fortificazioni del Fosso di Helm. Saruman è esemplificativo dello scontro e dell'incompatibilità nella Terra di Mezzo del potere con la natura, poiché il suo desiderio di potere equivale al desiderio di possedere la terra ed esserne padrone, ma nemmeno chi vive in pace con la propria terra ne è padrone. L'impossibilità di rivendicare il possesso della Terra è ribadito in due occasioni. Innanzitutto riguardo a Tom Bombadil, il custode del bosco:

“Allora tutta questa terra gli appartiene?”. “Oh no!”, rispose, e il suo sorriso svanì. “Sarebbe un fardello troppo pesante”, soggiunse a bassa voce, come se parlasse con se stessa. “Gli alberi e le erbe e ogni cosa che cresce o che vive in questa terra non hanno padrone. Tom Bombadil è il Messere”<sup>135</sup>

E ripetuto in un'altra occasione, meno enigmaticamente dall'elfo Gildor a Frodo, dove si legge anche una critica all'isolazionismo degli hobbit:

“Sapevo che il pericolo mi aspettava, beninteso; ma non sapevo di incontrarlo nella nostra Contea. Non può forse uno Hobbit andarsene in pace a piedi dall'Acqua al Fiume?”. “Ma la Contea non appartiene solo a voi”, disse Gildor. “Altri l'hanno abitata prima degli Hobbit, e altri ancora l'abiteranno quando non ci sarete più. Il mondo si estende tutt'intorno a voi: potete rinchiudervi in un recinto, ma non potete impedire per sempre al mondo di penetrarvi”.<sup>136</sup>

Saruman invece non sembra avere interesse per la Natura, che vede invece come risorse adatte ad essere sfruttate. La sua fortificazione Isengard si trova nei pressi della foresta di Fangorn, abitata dagli Ent, pastori di alberi. Barbalbero è uno di essi. L'opera di Saruman lo porterà allo scontro con gli Ent, da lui sottovalutati in

<sup>135</sup> J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli* (op. cit.) p. 183.

<sup>136</sup> Ivi p. 130.

quanto elementi naturali e questa mancanza di considerazione lo porterà alla sconfitta. La natura tecnica di Saruman viene ribadita proprio da Barbalbero, che lo descrive dicendo: “Sta progettando di diventare una Potenza. Ha un cervello fatto di metallo e d’ingranaggi. Nulla gl’importa di ciò che cresce se non gli serve”<sup>137</sup> Saruman necessita di combustibile per le fucine e di deforestare per costruire strade che permettano il passaggio rapido degli eserciti, nel farlo uccide alberi e causa l’ira degli Ent. Questi ultimi attaccheranno Isengard e ridurranno Saruman, per buona parte della storia, all’impotenza. Egli viene sconfitto per la sua superbia e per il pregiudizio secondo cui la scienza e la conoscenza sono in grado di controllare la Natura:

E comunque Saruman non li capì, e fece il grosso errore di escluderli dai suoi progetti. Non aveva preparato piani per combatterli, e quando si misero al lavoro, non c’era tempo sufficiente per farne<sup>138</sup>.

Come spesso accade nel mondo di Tolkien la miopia degli antagonisti causa la loro sconfitta. Vi è un altro momento della storia in cui tornano queste tematiche ed è l’atto finale della Guerra dell’Anello, ossia la guerra della Contea. Si svolge dopo la distruzione dell’Unico e durante il ritorno a casa dei quattro hobbit. Saruman è stato liberato dagli Ent, i quali non riescono a tenere a lungo creature viventi in gabbia, e riesce a imporsi, tramite un fantoccio al governo della Contea e a trasformarla in una miniatura distopica di Isengard. Il regime che Saruman impone è di tipo centralizzato e pianificato, vi è un corpo di polizia, i guardacontea, e militare, chiamati semplicemente “banditi”, che raccolgono ciò che viene prodotto per ridistribuirlo arbitrariamente. Sono stati inoltre eretti molti edifici funzionali alle industrie, modificato il mulino e abbattuti alberi. In questa sezione è reso più evidente come la fine dell’idillio naturale coincida anche con la fine di un idillio sociale. Si può comunque concludere che il ruolo della tecnica mostrato in Tolkien è incarnato nello “spirito di Isengard” e assuma connotazioni negative e distruttive. Ma ciò accade perché si è in corrispondenza di un uso della tecnica come strumento di morte e di potere, viceversa l’uso della tecnologia che fanno gli hobbit

---

137 Ivi p. 523.

138 Ivi p. 623.

e gli altri popoli, essendo limitatamente aggressivo nei confronti della Natura è accettato. In una lettera Tolkien scrive infatti:

[...] se si ha il controllo di molti schiavi lavoratori o di macchinari (in realtà è spesso la stessa cosa nascosta), usarli per spostare montagne, abbattere foreste o costruire piramidi può essere altrettanto rapido, o comunque sufficientemente rapido. A questo punto, ovviamente, entra in gioco un altro fattore, morale o patologico: i tiranni perdono di vista gli obiettivi, diventano crudeli, e prendono gusto a schiacciare, ferire e violare. Sarebbe certamente possibile difendere l'introduzione di mulini più efficienti da parte del povero Lotho, ma non l'uso che ne hanno fatto Sharkey e Sabbioso.<sup>139</sup>

Tolkien si rifà a quelle filosofie che vedono la tecnica come un ente pericoloso, ma neutrale. Pericoloso perché riproduce con nuovi mezzi quello che in Arda è il peccato originale, ossia tentare una creazione parallela a quella di Eru-Ilùvatar. Si tratta del peccato caratteristico di Melkor, ma non solo, rientra in questa casistica anche la creazione dei nani, creati da Aule, ma resi viventi da Eru poiché le intenzioni del Vala erano buone. Anche la forgiatura prima dei Sirmaril e poi degli Anelli del potere e la sequela di vizi ed eventi negativi che ne derivano mostrano la pericolosità della sub-creazione. Nei Tempi Remoti nacquero in questo modo anche gli Orchi, che altro non sono che una corruzione degli Elfi operata da Melkor tramite macchine e magie. La tecnica è un'entità pericolosa inoltre quando contrasta con la bellezza e la natura distruggendola o quando usata come strumento per soggiogare gli essere viventi. La responsabilità risiede di nuovo quindi nell'uomo, e la tecnica diventa mortale quando affiancata agli altri vizi morali, su tutti la bramosia di potere. Le conseguenze della tecnica non possono perciò essere analizzate singolarmente, non possono infatti mai essere slegate né divise dalle conseguenze o dalle loro cause politiche.

È possibile infatti mettere a confronti le due istituzioni politiche meglio dettagliate, il già citato regime di Saruman e il restaurato regno di Arnor e Gondor di Re Aragorn. Nel primo caso si ha una forma di governo sostanzialmente occulto che fa ampio uso del proprio monopolio della violenza per imporsi. Le caratteristiche della politica interna di Saruman, chiamato Sharkey, sono la

---

<sup>139</sup> Id., *La realtà in trasparenza. Lettere*, Milan, Bompiani, 2001 p. 226.



repressione del dissenso, l'industrializzazione, un governo centrale totalizzante e un'economia pianificata e redistributiva, che ricorda, sebbene non rappresenti, l'Unione Sovietica. Viceversa Aragorn percorre il suo regno per confermare *de facto* la situazione precedente alla guerra. Il suo governo centrale non presenta particolari prerogative su altri domini, a lui apparentemente vassalli. Conferma a Rohan il possesso dei suoi territori e agli abitanti della foresta di Drùadan il possesso del bosco. Il suo dominio si estende sulle terre a Nord, a Brea, ma da quanto viene detto, a parte eliminare predoni e briganti, lascerà a tutte le regioni la sua autonomia, le sue specificità linguistiche e culturali. Concede dunque libertà ai popoli del suo regno, un luogo dove esercitare il proprio libero arbitrio, la caratteristica fondamentale dell'essere umano. Il regno di Aragorn è una monarchia che rispetta i legami con la tradizione. Si può vedere nella scena dell'incoronazione. Aragorn viene infatti incoronato da Gandalf e la legittimazione, già anticipata dalle sue capacità curative, che è un elemento della tradizione medioevale studiato dallo storico Marc Bloch<sup>140</sup>, è confermata dalla piantumazione dell'Albero Sacro. D'altro canto mostra in controtelaio alcune sensibilità moderne. Uno dei primi atti che il Re compie è il perdono degli uomini che combatterono con Sauron e la concessione delle loro terre: "E il Re perdonò gli Esterling che si erano arresi, e li lasciò in libertà, e fece pace con i popoli di Harad; liberò gli schiavi di Mordor e diede loro tutte le terre intorno al Mare di Nurnen".<sup>141</sup> Inoltre, nelle appendici dell'opera, viene detto che un editto tra i primi emanati dal Re è un atto di autolimitazione del proprio potere. Egli vieta a qualsiasi uomo di entrare nella Contea, compreso se medesimo. Inoltre, seppur ha più volte mostrato di potersi sedere accanto agli eroi dell'epica antica per tipo e qualità delle imprese belliche compiute, vi sono due elementi che lo alienano apparentemente dalla definizione. Nell'intervento *Aragorn il re che ritorna, viaggio di un eroe moderno*<sup>142</sup> Wu Ming li evidenzia dicendo:

Aragorn/Elessar eccepisce al protocollo già al momento della sua instaurazione, genuflettendosi davanti agli hobbit Frodo e Sam [...]. Tant'è che il canto che viene cantato a corte non celebra le sue gesta, bensì l'impresa di Frodo dalle Nove Dita. Ancora una volta viene evidenziato come l'eroe solare,

---

140 Marc Bloch, *I re taumaturghi*, Torino, Einaudi, 2016.

141 J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli* (op. cit.) p. 1241.

142 Wu Ming, *Il fabbro di Oxford*, Roma, Eterea, 2019, pp. 79-95.

il re cavaliere, non sia il protagonista incontrastato dell'epica, ma lo sia invece un piccolo hobbit, un uomo comune.<sup>143</sup>

Anche la morte di Aragorn non rispecchia i canoni della bella morte epica, ottenuta invece dall'altro sovrano, saggio ma arcaico, Théoden. Egli muore nel suo letto in tarda età assistito dalla moglie, a dimostrazione della caratteristica sostanzialmente pacifica del suo lungo regno. Non è certo da escludere che in quegli anni Aragorn abbia apportato innovazioni tecniche e scientifiche al suo Regno, ma è certo invece che le caratteristiche negative del regime isengardiano della Contea sono tutte negate dal regno di Aragorn.

Le categorie politiche usate potrebbero suggerire esperienze storiche avvenute contemporaneamente alla stesura del romanzo. Si è spesso ritenuto che i personaggi, le ambientazioni e gli eventi della narrazione tolkeniana rappresentino, stiano al posto di un proprio omologo del mondo reale. Molte interpretazioni allegoriche di Tolkien si sono infatti susseguite. Lo stesso autore però rigettava ogni allegoria:

Altre soluzioni possono essere trovate in accordo con i gusti di quelli che amano l'allegoria o il riferimento all'attualità. Io però detesto cordialmente l'allegoria in tutte le sue manifestazioni, e l'ho sempre detestata da quando sono diventato abbastanza vecchio e attento da scoprirne la presenza. Preferisco di gran lunga la storia, vera o finta che sia, con la sua svariata applicabilità al pensiero e all'esperienza dei lettori. Penso che molti confondano "applicabilità" con "allegoria"; l'una però risiede nella libertà del lettore, e l'altra nell'intenzionale imposizione dello scrittore.<sup>144</sup>

Le interpretazioni allegoriche più longeve sono quelle di matrice cattolica e quelle relative alla Seconda Guerra Mondiale. La prima casistica sostiene la coincidenza tra i personaggi del romanzo e gli eventi del Vangelo. Tali interpretazioni sono rintracciabili in diversi autori come Joseph Pearce o, in ambito italiano, Andrea Monda<sup>145</sup>. Secondo tali interpretazioni gli hobbit sarebbero allegoria dei santi e l'Anello della Croce. In tal modo Frodo diventa una figura cristologica e,

---

143 Ivi p. 94.

144 J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli* (op. cit.) p. 23.

145 Andrea Monda, *L'anello e la croce*, Soveria Mannelli, Rubettino edizioni, 2008.

conseguentemente, il suo viaggio riproporrebbe la Passione. Pearce scrive: “è tale la potenza della prosa e la natura del misticismo di Tolkien che la parabola del fardello di Frodo può persino condurre il lettore a una maggior comprensione del fardello di Cristo”<sup>146</sup> Questa interpretazione è di difficile accettazione in quanto Frodo alla fine del suo percorso compie il peccato più grande, anziché il sacrificio, e l’Anello e la Croce presentano attributi opposti, il primo rappresenta il male, la seconda il sacrificio e la redenzione del mondo. Parimenti sarebbe impossibile negare che nell’opera di Tolkien siano presenti influenze e idee cristiane, lo stesso autore la definì un’opera “essenzialmente religiosa e cattolica”<sup>147</sup>, ma solo da un punto di vista etico e culturale e non un’allegoria del Vangelo. La seconda interpretazione allegorica più diffusa è quella relativa alla Seconda Guerra Mondiale. In questa visione, come commenta Tom Shippey<sup>148</sup> l’Anello rappresenterebbe la bomba atomica, Mordor le potenze dell’Asse e la coalizione dei popoli liberi gli Alleati. È vero che alcuni elementi possono spiegare queste corrispondenze, l’Anello come arma potentissima e il fatto che tutti gli antagonisti sono governi autoritari e centralizzati condannati dall’autore, ma lo stesso autore ribadisce che essa va evitata, anche perché se da un lato è vero che le esperienze personali non sono eliminabili nel lavoro compositivo, è pur vero che, nella personale esperienza di Tolkien giocò un ruolo più importante la sua partecipazione alla Prima Guerra Mondiale:

Un autore non può naturalmente rimanere del tutto insensibile alla propria esperienza, ma i modi nei quali il seme di una storia usa il terreno dell’esperienza sono estremamente complessi, e i tentativi di definire il processo sono nel migliore dei casi supposizioni basate su indizi inadeguati e ambigui. È anche sbagliato, sebbene sia una naturale tentazione nei casi in cui le vite di autore e critico si siano sovrapposte, supporre che i movimenti di pensiero o gli eventi dei tempi comuni a entrambi siano necessariamente stati le maggiori influenze. Certo, è necessario essere vissuti sotto l’ombra della guerra per sentirne pienamente l’oppressione; ma con il passare degli anni sembra che si tenda a dimenticare che essere stati sorpresi in gioventù dal 1914 non è certo stata un’esperienza meno terribile che essere stati coinvolti nel

---

146 J. Pearce, *Tolkien: l’uomo e il mito*, Bologna, Marietti 1820, 2010, p. 120.

147 J.R.R. Tolkien, *La realtà in trasparenza. Lettere* (op. cit.), p. 195.

148 Tom Shippey, *Tolkien autore del secolo* (op. cit.) p. 188.

1939 e negli anni seguenti. Entro il 1918 tutti i miei migliori amici tranne uno erano morti.<sup>149</sup>

Un'interpretazione allegorica riduce la portata universale dell'opera. Nella prefazione all'edizione del 1966 del *Signore degli Anelli*, Tolkien fornisce una esemplare modificazione della trama che avrebbe sostenuto un'interpretazione allegorica dell'opera:

La guerra reale non ricorda la guerra leggendaria nello svolgimento né nella conclusione. Se essa avesse ispirato o diretto lo sviluppo della leggenda, allora per certo l'Anello sarebbe stato preso e usato contro Sauron; Sauron stesso sarebbe stato non annientato ma sottomesso, e Barad-dûr non sarebbe stata distrutta ma occupata. Saruman, non riuscendo a entrare in possesso dell'Anello, sfruttando la confusione e i tradimenti del tempo avrebbe trovato a Mordor il legame mancante alle sue ricerche sulla Scienza degli Anelli, e dopo non molto avrebbe forgiato un suo Grande Anello con il quale sfidare l'autoproclamato Signore della Terra di Mezzo. In un tale conflitto entrambe le parti avrebbero odiato e disprezzato gli Hobbit, che non sarebbero sopravvissuti a lungo neanche come schiavi.<sup>150</sup>

Il concetto di allegoria è sicuramente fuorviante, ma Tolkien scrive che non va confuso col concetto di applicabilità. Esso può infatti essere proprio di molte opere letterarie, che pur non volendo riproporre eventi storici sotto nuove vesti, mostrano attinenza con essi e possono illuminare di nuova luce la situazione contemporanea. È perciò vero che i comportamenti isengardiani sono propri dell'Unione Sovietica, ma rappresentano una più ampia tendenza contemporanea, sia socialista che capitalista, e questo rende di fatto impossibile un'identificazione allegorica:

Non sono in alcun modo un "socialista", dato che sono contrario alla "pianificazione" (come dovrebbe essere evidente) soprattutto perché i "pianificatori", quando arrivano al potere, diventano tanto malvagi, ma non potrei dire che qui abbiamo dovuto soffrire la malizia di Sharkey e dei suoi Banditi. Anche se lo spirito di "Isengard", se non di Mordor, ovviamente salta

---

149 J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli* (op. cit.) p. 23.

150 Ibidem.

sempre fuori. L'attuale progetto di distruggere Oxford per fare spazio alle automobili ne è un esempio. Anche se il nostro avversario principale è membro di un governo "Tory"<sup>151</sup>

Il *Signore degli Anelli* si pone quindi distante da un piano allegorico, ma ha una sua applicabilità essendo intriso di tematiche proprie del secolo ventesimo. Il romanzo tende a un piano universale e cerca di raccontare la totalità dei rapporti di forza nella contemporaneità mettendo in guardia dai pericoli e dalle lusinghe della modernità, formulando anche parziali soluzioni grazie ai propri personaggi. Il *Signore degli Anelli* è allora esempio di una totalità epica in cui ogni elemento non rimanda, come nell'allegoria a un elemento reale, ma a valori universali e collettivi che possono essere applicati nel mondo contemporaneo.

Vi è in Italia una particolare tendenza interpretativa dell'opera di Tolkien. Egli è stato interpretato dalla cultura di destra, in cui rientra a tutti gli effetti in quanto cattolico e conservatore, come un pensatore della Tradizione. Con Tradizione si intende un ampio e complesso sostrato valoriale che era vivente e attivo in età arcaica, ma che cessò di fungere da base delle istituzioni religiose e politiche a causa della modernità, tuttavia rimane visibile, analizzabile e tramandabile attraverso la sua simbologia, in essa sono compresi soprattutto le sfere del sacro e della regalità, e comprende verità ancestrali e immutabili. Rappresenterebbe il nucleo di una civiltà. La visione Tradizionale del *Signore degli Anelli* vede in esso un mondo premoderno ricco di simboli, che guarda con nostalgia al passato e con astio alla modernità. La presenza di simboli tradizionali viene interpretata sotto questa luce e il compito del critico è eliminare successivi elementi storici per mostrare il significato originale. La distanza di Tolkien dall'idea di una simile tradizione è evidente, come scrive Wu Ming, in quanto per l'autore il mito non è mai scisso dal linguaggio e quindi dal suo dato storico, inoltre:

Possiamo percorrere a ritroso la storia delle parole, finanche rintracciare parole-concetto che stanno a monte delle specificazioni lessicali successive, ma è una ricerca che avviene comunque nell'ambito della linguistica, della filologia comparata, e non già dell'astrazione e della trascendenza simbolica. I simboli,

---

151 Id., *La realtà in trasparenza. Lettere* (op. cit.), p. 373

per Tolkien, sono calati nei miti, cioè nei racconti: il suo rimane un approccio linguistico-narrativo.<sup>152</sup>

Il procedimento astratto dell'analisi simbolico-tradizionalista rivela spesso incongruenze, si focalizza infatti su elementi che arbitrariamente vengono ritenuti simbolici e arcaici, come la spada, lo scettro, temi come il potere temporale di Aragorn e il potere spirituale di Gandalf. In *Difendere la Terra di Mezzo*, Wu Ming procede a confutare con esempi il modo di procedere dell'interpretazione tradizionale. Secondo Errico Passaro ad esempio la spada di Aragorn sarebbe simbolo di regalità e di giustizia e la presenza di battaglie amplificherebbe il tema della violenza giusta e giustificata.<sup>153</sup> Sicuramente è vero che la riforgiatura della spada è un punto dirimente nella trama per quanto riguarda il percorso di Aragorn verso l'accettazione del suo ruolo di legittimo re, ma non è possibile dimenticare che l'eroe del romanzo, lo hobbit Frodo e non "l'eroe tradizionale Aragorn", durante la sua ultima battaglia nella Contea rifiuta di sguainarla e si adopera affinché venga usata pietà anche contro i banditi.<sup>154</sup> Le interpretazioni tradizionali tendono poi a esaltare il ruolo non del coraggio dell'eroe in battaglia, ma della violenza, che spesso si rivela invece dannosa e fine a sé stessa. È il caso di Eomer, luogotenente e nipote di Théoden, Re di Rohan. Egli è un grande guerriero, di una corte che trae i suoi elementi costitutivi dagli anglosassoni, il Rohirric, la loro lingua è infatti modellata sull'Antico Inglese, così come gli armamenti, le decorazioni e l'architettura. Si differenziano dalla loro controparte storica per la predilezione per il combattimento a cavallo, raro presso gli anglosassoni. Durante la Battaglia dei Campi del Pelennor, dopo aver trovato il corpo della sorella, egli si lancia in un assalto impetuoso e nichilistico alla ricerca di vendetta, per Passaro si tratta di:

esempio di eroismo cieco, furioso, selvaggio, incurante della morte. [...] Questo slancio distruttivo, nichilistico, appunto, ha qualcosa di affascinante e, insieme, di perverso, ed è solo un tassello nero nell'immane mosaico di una Terra di Mezzo che difende con ogni strumento, anche quello meno ortodosso, la propria libertà<sup>155</sup>

---

152 Wu Ming, *Difendere la Terra di Mezzo*, Città di Castello, Odoia, 2021 p.96.

153 Errico Passaro, *La figura dell'eroe in Tolkien*, Milano, Bompiani, 2007.

154 J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli* (op. cit.) p. 1292.

155 Errico Passaro, *La figura dell'eroe in Tolkien* (op. cit.) p. 153.

Ad una lettura attenta però si scopre che Eowyn, la sorella, non è morta, ma lo sarebbe se non fossero giunti i soccorsi, che Eomer invece non le presta, e decide invece di lanciarsi in una carica che poco dopo si arena scontrandosi con gli olifanti. Tolkien usa parole chiare a riguardo, e dice che poco dopo Eomer torna “freddo e severo”, con la mente “lucida e chiara” e organizza una efficace difesa, ciò rende chiaro che prima non fosse lucido e mostra il suo biasimo inequivocabilmente. Lo slancio nichilistico di Eomer che invoca la morte è inutile e dannoso, e Tolkien ha stigmatizzato atteggiamenti simili in altre occasioni, su tutte nell’opera *Il ritorno di Beorhtnoth il figlio di Beorhthelm*. Interpretazioni di questo genere ruotano perciò attorno alla soggettività di ciò che si ritiene essere simbolico. In alcuni casi è sicuramente possibile rintracciare elementi tradizionali, come nella già citata incoronazione di Aragorn, ma spesso quello dei critici che sostengono una simile interpretazione è un uso del testo atto a confermare l’idea di Tolkien come afferente a una certa corrente culturale e politica.

La forma che assume l’eroismo in Tolkien è dunque differente. Aragorn, oltre al già citato Eomer, è l’eroe del romanzo più vicino all’epica tradizionale. L’autore però opera dei ribaltamenti dei *topoi* del genere, non in chiave parodistica, ma problematicizzandone i comportamenti. Aragorn non è l’epitome del monarca medievale, pur avendone caratteristiche, come ad esempio il suo essere *primus inter pares*, le scene del consiglio di guerra ricordano infatti le discussioni di Carlo Magno e dei suoi paladini ne *La chanson de Roland*. In lui vengono però amplificate, come si è vista nella scena dell’incoronazione, l’umiltà, si genuflette e fa cantare infatti le gesta di Frodo. Contrariamente all’immaginario medievale, Aragorn non viene riconosciuto Re solo per la sua legittima linea di sangue, ma necessita del riconoscimento popolare, che si ha durante il suo ingresso a Minas Tirith acclamato dalla folla.<sup>156</sup> Manca anche di una caratteristica ricorrente in molti eroi guerrieri, ossia quella che in *Beowulf* si chiama *lofgeornost*, che può essere tradotta con bramosia, desiderio di gloria. Nei tre ruoli che Aragorn assume durante il romanzo non cerca di acquisire una posizione privilegiata. All’inizio del romanzo è un ramingo, si sposta per la Terra di Mezzo per combattere nemici che mettono a

---

156 J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli* (op. cit.) p. 1043.

rischio le terre del Nord, ma la gente di quelle terre lo ritiene un personaggio losco e pericoloso, poiché sono ignari del servizio che compie. Aragorn stesso dice:

il vecchio Cactaceo è un uomo a posto. Solo che i vagabondi misteriosi della mia specie non godono le sue simpatie”. Frodo gli lanciò un’occhiata perplessa. “Be’, bisogna riconoscere che ho un aspetto piuttosto losco, che ne dite?”, disse Grampasso con un sorriso malizioso e uno strano bagliore in fondo agli occhi.<sup>157</sup>

Più tardi accetterà con fatica il ruolo di guida della Compagnia dopo la morte di Gandalf e con dissidio ancora maggiore quello di Re. Le sue difficoltà nella scelta sono aumentate anche dal fallimento del suo compito di guida, scisso tra il dovere di proteggere Frodo e di recarsi a Minas Tirith; solo la decisione di Frodo di proseguire da solo sbloccherà la situazione. In entrambi i casi sceglierà il suo destino con fatica e optando per quello che a lui, privo di certezze, sembra il bene. Nel primo caso sceglie di salvare due hobbit apparentemente insignificanti nel quadro generale della Terra di Mezzo, nel secondo sceglie di assumersi la responsabilità di Re di Gondor per salvare i popoli liberi. Ad Aragorn non si confanno scelte egoistiche e di comodo, ma solo valori universali e destini generali. Al suo opposto vi è la figura di Denethor, egli è un saggio governante, ma, ingannato da Sauron, è convinto che non vi sia possibilità di vittoria, questo lo porta ad alcune decisioni discutibili, si disinteressa infatti della difesa della città e alla notizia del ferimento di Faramir, suo figlio, decide di suicidarsi bruciando sé stesso e il figlio su una pira. Il comportamento è stigmatizzato da Gandalf il quale lo rimprovera dicendo:

“Egli chiama”, disse Gandalf, “ma ancora non puoi andare da lui. Egli è sulle soglie della morte e deve cercare di guarire, anche se forse non vi riuscirà. Ma il tuo compito è di recarti a combattere per la tua Città, e incontrarvi forse la morte. E tu sai tutto ciò in fondo al cuore”. “Egli non si risveglierà”, disse Denethor. “La battaglia è vana. Perché desiderare di vivere ancora? Perché non avviarci verso la morte a fianco a fianco?”. “Non hai l’autorità, Sovrintendente di Gondor, di stabilire l’ora della tua morte”, rispose Gandalf. “Solo i re

---

157 Ivi p. 234.



schiavi dell'Oscuro Potere si comportavano nella loro empietà in questo modo, suicidandosi in preda all'orgoglio e alla disperazione, assassinando i loro cari per facilitare la propria morte".<sup>158</sup>

Gandalf rimprovera Denethor perché viene meno al suo compito di guidare l'esercito e tentare, sebbene le speranze siano poche, di resistere; la perdita della speranza significa essere già sconfitti, ed è il motivo per cui è la principale arma che Sauron usa contro Denethor. È grazie al venire meno agli ordini di Beregonid che uccide il custode della porta e fa entrare Gandalf che Faramir viene salvato. Le motivazioni di Denethor sono egoistiche, egli infatti vede in Aragorn un ostacolo all'esercizio del suo potere, al mantenimento dello *status quo*, dice infatti: "non voglio abbassarmi a divenire lo stupido ciambellano di un nuovo venuto."<sup>159</sup> Denethor è a tutti gli effetti un conservatore, ma nel senso nostalgico del termine, non come lo è Tolkien, o suo figlio Faramir, che guardano al passato poiché ritengono possa dare nuova linfa al presente, ma in modo puramente nostalgico:

Vorrei che ogni cosa tornasse a essere com'era durante tutta la mia vita", rispose Denethor, "e ai tempi dei miei avi: essere il Signore di questa Città e governare in pace, e lasciare il mio seggio a mio figlio, padrone di se stesso e non allievo di uno stregone. Ma se il fato mi nega tutto ciò, allora preferisco non avere nulla: né la vita diminuita, né l'amore dimezzato, né l'onore distrutto"<sup>160</sup>

Denethor è un sovrano reazionario che pone i suoi desideri in primo piano, al contrario di Aragorn il quale, anche dopo essere salito al trono si pone come guida e non come sovrano. Nel recarsi sui Campi di Cormallen in un'azione diversiva e quasi certamente suicida accoglie solo volontari e farà tornare indietro quelli che avvicinandosi a Mordor non si sentono capaci di continuare. Dice infatti "Tuttavia non pretendo ancora di comandare nessuno: che gli altri scelgano come meglio credono"<sup>161</sup>. Nella clemenza mostrata verso i soldati meno coraggiosi si può ravvisare una caratteristica fondamentale dell'eroe tolkeniano: la pietà. In Aragorn si

---

158 Ivi p. 1097.

159 Ivi p. 1099.

160 Ibidem.

161 Ivi p. 11.33

è già vista la pietà per i battuti alleati di Sauron a cui vengono concesse libertà e terre. Il più importante atto di pietà di Aragorn è quello che compie sul Sentiero dei Morti. Nella mitologia norrena Odino arruolerà tutti i guerrieri caduti in battaglia per combattere nel Ragnarok. Riprendendo il *topos* epico del viaggio nell'Oltretomba, Aragorn va alla ricerca dei morti, ma non si tratta di una schiera di valorosi morti in battaglia, bensì un esercito di traditori che per codardia non era andato in aiuto del Re di Gondor secoli prima. Verrà offerto loro di trovare pace se affiancheranno il futuro Re nella prossima battaglia. Questo atto di pietà offre ad essi un'occasione di redenzione che mostra anche come la misericordia abbia sempre anche un risvolto pratico, non trascendente, positivo.

La pietà è infatti una delle due forze, insieme al coraggio che sono all'opera negli eroi positivi di Tolkien, nonché la forza stessa che permette all'azione di proseguire e concludersi in maniera positiva. Faramir, Frodo e Sam, insieme ad Aragorn rappresentano a fondo l'eroe dell'epica tolkeniana e il suo essere intriso di coraggio e di pietà. Tutti i personaggi citati, ma Faramir più di tutti, si pongono all'esatto incontro tra l'archetipo epico antico e l'esperienza bellica traumatica e personale dell'autore. Faramir infatti, a differenza di Frodo e Sam, è un soldato, ma come nota John Garth è anche un intellettuale,<sup>162</sup> mostra infatti un grande rispetto per i valori e le storie del passato. Per stessa ammissione dell'autore è anche il personaggio a lui più simile.<sup>163</sup> Sebbene gran parte del romanzo di Tolkien si svolga durante eventi bellici, l'autore non indugia in visioni idealizzanti del conflitto, la guerra infatti per i personaggi più saggi, è crudele e va evitata quando possibile. Allo stesso modo però, da soldato, conosce le conseguenze negative della passività. Tolkien non negherà mai l'eroismo dei combattenti martiri, pur denigrando sempre la guerra in sé e le cause scatenanti. Questa filosofia è nell'opera espressa dalle parole di Faramir:

La guerra è indispensabile per difendere la nostra vita da un distruttore che divorerebbe ogni cosa; ma io non amo la lucente spada per la sua lama tagliente, né la freccia per la sua rapidità, né il guerriero per la gloria acquisita. Amo solo ciò che difendo: la città degli Uomini di Nùmenor; e desidero che la si ami per tutto ciò che custodisce di ricordi, antichità, bellezza ed eredità di

---

162 John Garth, *Tolkien e la grande guerra* (op. cit.) p. 403.

163 J.R.R Tolkien, *La realtà in trasparenza* (op. cit.) p. 262.

saggezza. Non desidero che desti altro timore che quello riverenziale degli Uomini per la dignità di un anziano saggio.<sup>164</sup>

Faramir accetta la necessità della guerra difensiva, come mezzo ultimo per difendersi da un'aggressione che metterebbe in pericolo le esistenze degli uomini più di quanto non faccia la guerra. Si potrebbe pensare che Faramir sia eroico nonostante non ami la guerra, ma forse è più corretto affermare che Faramir è eroico poiché non ama la guerra. Nel momento in cui cattura Frodo, Sam e Gollum le sue azioni vanno in questa direzione e si pongono in contrasto con quelle del fratello Boromir. In primo luogo, sebbene inizialmente decida, dopo aver compreso di avere sotto mano l'Anello Dominante, di portarlo a Minas Tirith in modo che possa essere usato per proteggerla, si ravvede e decide di non arrogarselo e lascia i prigionieri liberi di andare a Mordor. Nel farlo decide anche di non eseguire gli ordini paterni, ma la decisione più importante è quella di non uccidere Gollum, su richiesta di Frodo, anche se entrato nello stagno proibito. La pietà di Bilbo, Faramir e quella successiva di Frodo e Sam lasceranno Gollum in vita e questo gli permetterà di compiere "un'ultima parte da recitare, malvagia o benigna che sia"<sup>165</sup>. Faramir stabilisce un nuovo modello eroico anche alla luce dei cambiamenti causati dalla Prima Guerra Mondiale. Non a caso anche da un punto di vista bellico, Faramir riesce a vincere in azioni a sorpresa, di guerriglia, quando utilizza l'arco, l'arma dei banditi e dei fuorilegge, quando invece si trova in campo aperto viene sconfitto. In questo si misura la distanza da Boromir che si impone invece per suonare il corno quando esce da Granburrone per non fuggire "come un ladro nella notte"<sup>166</sup>, suonano però ironiche le parole di Faramir riguardo il fratello:

Abbiamo appreso dai Rohirrim ad amare la guerra e il coraggio come cose buone in se stesse, tanto uno svago quanto uno scopo; e pur convinti che un guerriero debba possedere altre doti d'intelligenza e destrezza oltre l'abilità nel maneggiare armi e uccidere, tuttavia lo consideriamo superiore agli Uomini d'altri mestieri. Sono i tempi che vogliono così. E tale era mio fratello Boromir: era un prode, e perciò era considerato il migliore Uomo di Gondor. E davvero assai valoroso si dimostrò sempre: da lunghi anni ormai nessun

---

164 Id., *Il Signore degli Anelli* (op. cit.) p. 871.

165 Ivi p.99.

166 Ivi p. 378.

figlio di Minas Tirith si era rivelato sì resistente alle fatiche, sì temerario in battaglia, né aveva soffiato nel suo Grande Corno con maggior potenza<sup>167</sup>

Suonano ironiche perché al lettore è già evidente ciò che non è visibile per Faramir. Infatti, pur senza negare il valore personale di Boromir in battaglia che ha permesso a Merry e Pipino di salvarsi, il complesso di valori eroici arcaici di Boromir, come la temerarietà e la sfrontatezza, non lo hanno reso il miglior uomo di Gondor, poiché non lo hanno salvato dalla tentazione della Potenza. Alla prova dei fatti i valori eroici non spariscono, perché nella storia sono necessari, ma mutano, cambiano forma. L'intima essenza della guerra non cambia, non si tratta di nostalgia nei confronti della guerra antica da parte di un combattente della guerra moderna, entrambe condividono le caratteristiche fondamentali, la morte degli innocenti e il dolore di molti, così come la necessità di resistere in caso di guerra difensiva e l'imperativo morale che spinge a combattere con coraggio per ciò che è giusto, non per raggiungere la vittoria.

Apparentemente totalmente inadatti alla statura eroica a cui vengono innalzati sono i protagonisti dell'azione principale del romanzo: Frodo e Sam. Essi si trovano per la maggior parte della storia soli in terre che non sono la propria e non conoscono, guidati da Gollum, lo hobbit corrotto dall'Anello. A differenza dei personaggi non-hobbit della compagnia e di quasi tutti quelli che si incontrano nel romanzo, Frodo e Sam non sono soldati, non hanno alcuna esperienza bellica né alcuna esperienza fuori dalla Contea. Lo stesso vale anche per Merry e Pipino, i quali dimostreranno il loro valore in battaglia, il primo sui campi del Pelennor contribuendo all'uccisione del Re Stregone di Angmar e il secondo uccidendo un troll e salvando Faramir. Frodo in particolare è un eroe riluttante a causa della paura, la stessa paura su cui farà più volte leva l'Anello per farlo cedere. Nonostante ciò, accetta che la fortuna e il caso, nuovamente forse si potrebbe chiamare Provvidenza, abbiano voluto, come spiega Gandalf, che il portatore dell'Anello fosse lui:

“Dietro a questo incidente vi era un'altra forza in gioco, che il creatore dell'Anello non avrebbe mai sospettata. È difficile da spiegarsi, e non saprei essere più chiaro ed esplicito: Bilbo era destinato a trovare l'Anello, e non il

---

167 Ivi p. 881.

suo creatore. In questo caso, anche tu eri destinato ad averlo, il che può essere un pensiero incoraggiante”. “Non lo è affatto”, disse Frodo; “benché non sia certo di averti capito bene.”<sup>168</sup>

La paura e la consapevolezza di non attenersi all'immagine tipica dell'eroe delle canzoni epiche dissuadono Frodo da accettare la missione. Eppure durante il Consiglio a Granburrone, quando ormai egli aveva già compiuto il suo dovere e avrebbe dovuto solo aspettare di tornare nella Contea, succede qualcosa di inaspettato per gli astanti:

Frodo lanciò un'occhiata a tutti i visi che gli stavano intorno, ma nessuno era rivolto verso di lui. L'intero Consiglio sedeva con gli occhi bassi, come immerso in profonda riflessione. Una grande paura lo sopraffecce, e gli parve di attendere la pronuncia di qualche condanna che prevedeva da tempo, nutrendo però la vana speranza che potesse non essere, dopo tutto, formulata. Un irresistibile desiderio di riposo e di pace accanto a Bilbo a Gran Burrone gli empì il cuore. Infine, con grande sforzo, parlò, meravigliandosi di udire le proprie parole, come se qualche altra volontà comandasse la sua piccola voce. “Prenderò io l'Anello”, disse, “ma non conosco la strada”.

Elrond levò gli occhi e lo guardò, e Frodo si sentì il cuore trafitto dall'improvvisa acutezza dello sguardo. “Se intendo bene tutto quel che ho udito”, disse, “credo che codesto compito sia destinato a te, Frodo; se non trovi tu la via, nessun altro la troverà. È giunta l'ora del popolo della Contea, ed esso si leva dai campi silenziosi e tranquilli per scuotere le torri e i consigli dei grandi.”<sup>169</sup>

Non vi è modo di sapere con certezza se il desiderio di riposo sia una tentazione malvagia e quell'altra “volontà” che comanda la sua voce sia un'intuizione benigna, opera dei Valar o del coraggio di Frodo stesso, oppure l'opposto. Forse l'Anello non vuole cambiare possessore poiché ritiene che Frodo sia più debole, forse Frodo non è già in grado di rinunciarvi, ma allo stesso modo bisogna ricordare che, secondo le parole di Elrond, solo a Frodo è destinato questo compito, e solo lui infatti riuscirà a compierlo. È dunque più probabile che la paura e l'accidia tentino Frodo, mentre

---

168 Ivi p. 94.

169 Ivi p. 366.

la forza che gli fa prendere su di sé il compito sia virtuosa. L'effetto della specificazione "non conosco la strada" è comico, e mostra come Frodo, rivestito di panni eroici, non sia un eroe perfetto, sia a disagio in questo ruolo. Non può infatti partire da solo. Beowulf all'avvicinarsi del combattimento col drago dice: "*non è impresa per voi/né a misura d'uomo se non di me solo/con l'avversario confrontarsi in vigore/compiere atto di valore.*"<sup>170</sup> Al contrario Frodo, eroe come Beowulf, ma diverso da lui, viene affiancato da una numerosa compagnia, e dalla fine del secondo libro, dal solo Sam. Frodo infatti dice a Sam che è stato fondamentale: "E "Frodo non avrebbe fatto molta strada se non avesse avuto Sam"<sup>171</sup> Inoltre anche Gollum avrà un ruolo importante. Innanzitutto quello di guida, conoscendo le strade permette di entrare a Mordor. Sceglie una strada difficile e pericolosa e il suo fine è far uccidere Frodo da Shelob per rubargli l'Anello, nonostante ciò, per quanto ne sa il lettore, non ci sono altre strade. In secondo luogo il suo ruolo è dirimente nel Sannah Naur, se non avesse cercato di prendere l'Anello, quest'ultimo non sarebbe stato distrutto. La distruzione dell'Anello è dunque una conseguenza della presenza di Gollum, e la sua presenza è il risultato di molteplici atti di pietà nei suoi confronti. In tal senso si può affermare che la pietà è il motore della storia e la caratteristica fondamentale dell'eroe. Gollum rischia di essere ucciso almeno quattro volte nel corso della storia, due volte da Sam, il quale viene fermato la prima volta da Frodo, una da Faramir e una da Bilbo, anche se quest'ultima non è narrata direttamente. Già all'inizio del romanzo, quando viene raccontata a Frodo la storia dell'Anello viene chiarito da Gandalf il ruolo che può avere la misericordia:

Che peccato che Bilbo non abbia trafitto con la sua spada quella vile e ignobile creatura quando ne ebbe l'occasione!"

"Peccato? Ma fu la Pietà a fermargli la mano. Pietà e Misericordia: egli non volle colpire senza necessità. E fu ben ricompensato di questo suo gesto, Frodo. Stai pur certo che se è stato grandemente risparmiato dal male, riuscendo infine a scappare e a trarsi in salvo, è proprio perché all'inizio del suo possesso dell'Anello vi era stato un atto di Pietà".

"Mi dispiace", disse Frodo; "ma sono terrorizzato e non ho alcuna pietà per Gollum".

---

<sup>170</sup> *Beowulf*, Torino, Einaudi, 2007, p. 217.

<sup>171</sup> J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli*, (op. cit.) 923.

“Non l’hai visto”, interloquì Gandalf.<sup>172</sup>

Gandalf sembra suggerire che la pietà praticata da Bilbo abbia reso il possesso dell’Anello per lui meno dannoso. Si potrà dire lo stesso per Frodo, il quale cede definitivamente solo alla fine. Suggerisce inoltre anche quello che proverà Frodo quando conoscerà Gollum e la dipendenza dall’Anello, e capirà quanto sia impossibile per lui rinunciare all’Anello e al male. Anche la missione di Frodo e il suo compiersi per la pietà provata per Gollum è stato preconizzato da Gandalf:

Al punto in cui è arrivato è certo malvagio e maligno come un Orco, e bisogna considerarlo un nemico. Merita la morte”. “Se la merita! E come! Molti tra i vivi meritano la morte. E parecchi che sono morti avrebbero meritato la vita. Sei forse tu in grado di dargliela? E allora non essere troppo generoso nel distribuire la morte nei tuoi giudizi: sappi che nemmeno i più saggi possono vedere tutte le conseguenze. Ho poca speranza che Gollum riesca a essere curato e a guarire prima di morire. Ma c’è una possibilità. Egli è legato al destino dell’Anello. Il cuore mi dice che prima della fine di questa storia l’aspetta un’ultima parte da recitare, malvagia o benigna che sia; e quando l’ora giungerà, la pietà di Bilbo potrebbe cambiare il corso di molti destini, e soprattutto del tuo.<sup>173</sup>

A salvare la Terra di Mezzo non è stato l’eroe da solo, ma due eroi, Frodo e Sam, accompagnati da una creatura sicuramente malvagia come Gollum. Il salvataggio è però possibile grazie al coraggio e alla pietà, due caratteristiche possedute in gran misura da due eroi epici atipici. Anche Sam si caratterizza per un sentimento di pietà, anche se accetta malvolentieri la presenza di Gollum. Quando Sam si trova per la prima volta di fronte a una battaglia di uomini contro uomini, durante l’imboscata tesa da Faramir agli Haradrim comprende la sostanziale identità tra gli uomini come lui e i Sudroni che combattono con Sauron:

Era per Sam la prima immagine di una battaglia di Uomini contro Uomini, e non gli piacque. Era contento di non poter vedere il viso del morto. Avrebbe voluto sapere da dove veniva e come si chiamava quell’Uomo, se era davvero

---

172 Ivi p. 98.

173 Ibidem.

di animo malvagio, o se non erano state piuttosto menzogne e minacce a costringerlo a una lunga marcia lontano da casa, se non avrebbe invece preferito restarsene lì in pace<sup>174</sup>.

La pietà deriva dalla comprensione, anche Sam infatti è costretto a una lunga marcia lontano da casa e avrebbe preferito invece rimanervi. Allo stesso modo il suo atto di pietà definitivo nei confronti di Gollum si avrà solo nel momento in cui anch'egli ha portato l'Anello e, sebbene per poco, è riuscito a percepire la sofferenza e il peso del fardello:

Poi, a un tratto, come gli era accaduto all'ombra dell'Eryn Muil, Sam vide i due rivali in un'altra visione. Una figura accovacciata, la pallida ombra di un essere vivente, una creatura completamente distrutta e sconfitta eppure piena di avidità e di rabbia; innanzi a essa si ergeva severa, insensibile alla pietà, una figura vestita di bianco che aveva al petto una ruota di fuoco. Dal fuoco uscì una voce imperiosa. "Vattene, e non mi tormentare più! Se mai dovessi toccarmi ancora, verrai gettato anche tu nel Fuoco del Fato"<sup>175</sup>

Sam non si era mai trovato a dover affrontare la guerra e la battaglia, non aveva mai pensato che avrebbe voluto uccidere qualcuno e non aveva mai dovuto far appello a tutta la sua forza di volontà, alle sue virtù e al suo coraggio. Il suo non può essere un coraggio come quello mostrato dai Rohirrim, è infatti un coraggio innescato dalla pietà. Nel capitolo cruciale per la parabola del personaggio, il X del quarto libro, Sam si trova da solo, a Cirith Ungol, Frodo è stato catturato e deve prendere importanti decisioni. Egli prende in esame diverse possibilità: potrebbe salvarsi tornando indietro e giudicare fallita la missione, ma sarebbe un atto di codardia e di resa alla disperazione, oppure potrebbe ergersi di fronte al corpo di Frodo e combattere fino a morire per difendere il suo signore, nella più nobile tradizione epica. Ma nemmeno nel secondo caso vi sarebbe speranza di vittoria, ma solo di gloria. L'anello è salvo quindi la speranza può ancora vivere e sacrificarsi condurrebbe tutti alla morte. A condurlo alla scelta giusta, ossia cercare di liberare Frodo che è ancora vivo, sono l'amore per Frodo stesso, e per la sua terra e per gli

---

174 Ivi p. 858.

175 Ivi p. 1208.



abitanti: “In quell’ora di tentazione fu soprattutto l’amore per il padrone che l’aiutò a tenersi saldo”<sup>176</sup>.

Anche Sam è costretto a lanciarsi in un attacco frontale, che riesce grazie ai suoi nemici, gli orchi sono infatti impegnati in uno scontro fratricida per il bottino. Il coraggio è un complesso di valori che include anche intelligenza e strategia, ma non esclude, se non quando la causa è la brama di gloria, la necessità di gettarsi contro la fortezza nemica. In tutta la narrazione il coraggio è fondamentale, ma deve essere inserito in un contesto valoriale virtuoso, se affiancato al desiderio di onori infatti diventa superbia o disperazione, dannosa per sé e per gli altri. Quando accompagnato all’amore, alla pietà diventa insieme a quest’ultima e alla speranza la forza positiva per eccellenza. Il coraggio degli eroi nordici vive anche in Sam, poiché secondo Tolkien viveva anche negli inglesi. Il personaggio di Sam sarebbe infatti modellato sul soldato di leva inglese durante la prima Guerra Mondiale: “*My Samwise is indeed (as you note) largely a reflexion of the English soldier-grafted on the village-boys of early days*”<sup>177</sup>

Il coraggio che mostrano i personaggi, con i mutamenti e le specificazioni dovute, mostra quello che secondo Tolkien è il principale contributo dell’epica nordica alla modernità. Ossia che la vittoria e la sconfitta non hanno a che fare con il torto o con la ragione, questi ultimi sono più importanti poiché si rifanno direttamente al concetto di male e di bene. Gli eroi e gli dei nordici combattono per la ragione, per il bene, ma sono destinati alla sconfitta. Tolkien accetta la loro postura, perché anche i suoi eroi ritengono di essere destinati al fallimento. Il coraggio è una forza positiva che serve a combattere il disfattismo che cresceva nella Terra di Mezzo esattamente come crebbe nell’Europa in guerra. Nel romanzo viene detto che anche se la missione di distruzione dell’Anello venisse compiuta il male non verrà sconfitto definitivamente, esattamente come è successo in passato. Dopo la guerra con Morgoth/Melkor viene detto che gli elfi “credettero che il male fosse ucciso per sempre, mentre non fu così”<sup>178</sup>, e nemmeno la caduta di Nùmenor o l’uccisione di Sauron da parte di Isildur portarono alla sua definitiva sconfitta. Il male compiuto non può nemmeno essere totalmente risanato, serviranno molti anni per far sì che questo accada e comunque “Il male provocato da Sauron non

---

176 Ivi p. 1155.

177 Lettera a H. Cotton Minchin, 16 aprile 1956 riportata in Wu Ming, *Il fabbro di Oxford*, Roma, Eteera, 2019, p. 114.

178 J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli* (op. cit.) p. 331.

potrà mai essere del tutto sanato, né distrutto come se non fosse esistito.”<sup>179</sup> All'eroe del romanzo infatti non è garantito il lieto fine, perché il male non scompare mai del tutto, la lotta continuerà, come nella teologia cristiana, fino al giorno del Giudizio, Frodo è infatti costretto, dopo non aver ricevuto considerazione per le imprese nella Contea, a lasciare la Terra di Mezzo e recarsi a Valinor, dove potrà guarire dalle ferite. A fare le spese della guerra non è solo Frodo, ma il mondo intero, dopo gli eventi infatti, molte cose spariranno, gli elfi “diminuiranno” e molti salperanno per le Terre Immortali e con essi il potere dei tre Anelli che proteggevano la Natura nella sua forma più pura e gli Stregoni torneranno anch'essi a Valinor. Nel mondo rimarranno solamente gli Uomini, e con essi si avvierà la Storia del mondo reale. In questo contesto non ottimistico il valore del coraggio e della speranza è maggiore perché estremamente più difficile. La legge generale del mondo sembra essere di avviarsi alla decadenza e la risposta a questo è proprio la “teoria del coraggio”, che va corredata di un altro elemento, ovvero la gioia. L'assenza di speranza che Tolkien fa avere ai suoi personaggi è in realtà un errore, dato che, non duratura e con molte vittime, il romanzo si avvia ad una conclusione felice. Ma il vero corollario che Tolkien aggiunge al coraggio è rappresentato dagli hobbit ed è la gioia. Sulle scale verso Cirith Ungol infatti Frodo e Sam, mentre consumano quello che ritengono essere il loro ultimo pasto, discutono delle storie che racconteranno su di loro. È una discussione effimera, in quanto se moriranno senza compiere la missione non ci saranno storie, e se compieranno la missione è probabile che essa, parafrasando Galadriel, esigerà la loro vita. Frodo dice infatti che le storie non finiscono, ma i personaggi se ne vanno terminata la loro parte, “la nostra finirà più tardi... o fra breve”<sup>180</sup>. Nonostante il cupo sfondo conversano amabilmente:

ma chissà se ne faranno un racconto da narrare accanto al camino, o da leggere per anni e anni in un grosso libro dai caratteri rossi e neri. E la gente dirà: ‘Parlateci di Frodo e dell’Anello!’. E poi dirà: ‘Sì, è una delle storie preferite. Frodo era molto coraggioso, nevero papà?’. ‘Sì ragazzo mio, il più famoso degli Hobbit, ed è dir molto’ ”. È “È dir di gran lunga troppo”, ribatté Frodo ridendo, un riso lungo e limpido, sgorgato dal cuore. Da quando

---

179 Ivi p. 720.

180 Ivi p. 922.

Sauron aveva invaso la Terra di Mezzo quei luoghi non sentivano un suono così puro. A Sam parve improvvisamente che tutte le pietre fossero in ascolto e le imponenti rocce chine su di loro. Ma Frodo non vi fece caso e rise di nuovo.<sup>181</sup>

La teoria del coraggio hobbit è caratterizzata dalla sdrammatizzazione, ossia dalla forza e dal coraggio di non cedere al dramma, come fece invece Denethor, compiere il proprio dovere, fare del proprio meglio nel luogo in cui il destino, o Dio, manda i personaggi è l'unica cosa che si può fare per non cedere al male e alla disperazione. Compiere il bene, sperare nel bene sono nel *Signore degli Anelli* le uniche risposte al male. Nel romanzo si accetta la sconfitta come prospettiva a lungo termine, ma si stabiliscono anche la speranza, il coraggio e la lotta come unici mezzi per giungere a una temporanea vittoria costosa, l'unico esito positivo possibile. È chiaro che nella filosofia tolkeniana, profondamente cattolica, in una prospettiva a lungo termine non vi sarà sconfitta, bensì vittoria, ma essa è fuori dalla portata degli uomini e dei personaggi, i quali devono aspirare a qualcosa di meno. Ma con le loro singole forze, nemmeno questa vittoria temporanea sarebbe alla loro portata. La sconfitta del Male è causata da una concomitanza di fattori, dalle azioni, dai pensieri dei personaggi positivi, ma anche e soprattutto dall'idea, assolutamente agostiniana, che compiere il male avvii già di per sé alla sconfitta, che in fondo il peccato nocca di più a chi lo commette che non agli altri. Questo procedimento è visibile nell'episodio di Cirith Ungol, infatti è solo a causa della natura maligna degli orchi che Sam riesce ad entrare. Essi infatti, a causa di discussioni sul bottino e per stabilire la propria superiorità sui propri commilitoni, hanno causato lo scontro che ha portato alla morte di molti di loro e ha quindi permesso a Sam di entrare senza colpo ferire. Ma ancora più evidente è la miopia di Sauron stesso. Con i termini miopia del male Brian Rosebury intende l'incapacità da parte di Sauron di pensare che sia possibile resistere alle lusinghe e alle tentazioni e ritenere quindi di ritenere quindi che gli Uomini agiranno mossi, come lui, dal cieco desiderio.<sup>182</sup> Sauron è incapace di pensare l'umiltà, il sacrificio, la bontà e la pietà. La causa della sua fine risiede infatti nella reiterata convinzione che, dato che i suoi nemici possiedono l'Anello, lo utilizzeranno. Quando i capitani dell'Ovest marciano

---

181 Ivi p. 923.

182 Brian Rosebury, *Tolkien un fenomeno culturale* (op. cit.), p. 53.

verso il Nero Canello ritiene esattamente che si stiano avviando alla loro fine, persuasi ad usare la sua arma contro di lui:

Ebbene, che la follia sia il nostro manto, un velo dinanzi agli occhi del Nemico! Egli è molto saggio, e soppesa ogni cosa con estrema accuratezza sulla bilancia della sua malvagità. Ma l'unica misura che conosce è il desiderio, desiderio di potere, ed egli giudica tutti i cuori alla stessa stregua. La sua mente non accetterebbe mai il pensiero che qualcuno possa rifiutare il tanto bramato potere, o che, possedendo l'Anello, voglia distruggerlo.<sup>183</sup>

Sauron non è in grado di pensare che uno qualsiasi dei suoi nemici possa distruggere l'Anello invece di arrogarselo. Per certi versi ha ragione dato che neanche Frodo riesce a farlo, ma è ormai troppo tardi quando si rende conto che la battaglia che sta combattendo è solo un diversivo:

Lontano da lì, quando Frodo infilò l'Anello arrogandoselo, proprio a Sammath Naur, nel cuore del suo reame, il Potere fu scosso a Barad-dûr e la Torre tremò, dalle fondamenta fino alla fiera e orgogliosa cresta. L'Oscuro Signore fu improvvisamente conscio della presenza di Frodo, e il suo Occhio, penetrando fra tutte le ombre, scrutò oltre l'altipiano la porta che egli stesso aveva costruita; l'enormità della sua follia gli fu rivelata in un lampo accecante, e tutti gli artifici dei suoi nemici furono messi a nudo. [...] La sua mente abbandonò tutti i piani e i tranelli intessuti di paura e di tradimento, tutti gli stratagemmi e le guerre, e da una parte all'altra del suo regno corse un brivido, i suoi schiavi indietreggiarono, i suoi eserciti si fermarono e i suoi capitani si trovarono all'improvviso in balia del fato, privi di volontà, tremanti e disperati. Erano stati dimenticati.<sup>184</sup>

Il male contiene quindi *in nuce* i comportamenti e gli elementi che causeranno la sua sconfitta, tuttavia la passività comporterebbe troppe vittime, troppi danni, ed è quindi necessario reagire e lottare. Come si è infatti visto, anche in questo caso la vittoria del bene, che Tolkien chiama eucatastrofe, è una conquista costata molto e dovuta ad una incessante lotta contro un male sia esterno che interno. Eucatastrofe

---

183 J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli* (op. cit.) p. 364.

184 Ivi p. 1211.

è un termine inventato da Tolkien per raccontare il repentino stravolgimento dell'intreccio fiabesco che dà luogo al lieto fine:

La consolazione delle fiabe, la gioia del lieto fine: o, più correttamente, della buona catastrofe, dell'improvviso "capovolgimento" felice (perché non esiste un vero finale per nessuna fiaba): questa gioia, che è una delle cose che la fiaba può produrre supremamente bene, non è in essenza né "evasiva" né "fuggitiva". Nella sua ambientazione fiabesca – o oltremondana – è una grazia improvvisa e miracolosa: e non bisogna mai contare sul suo ripetersi. Non nega l'esistenza della catastrofe, del dolore e del fallimento: la possibilità che ciò si verifichi è necessaria alla gioia della liberazione; essa nega (a dispetto di un gran numero di prove, se si vuole) la sconfitta finale e universale, ed è in quanto tale un *evangelium*, che fornisce una visione fuggevole della Gioia, quella Gioia oltre le muraglie del mondo, intensa come il dolore.<sup>185</sup>

L'eucatastrofe ne *Il Signore degli Anelli* è imprevista e non era scontata e per questo genera gioia, ma allo stesso tempo il lettore sa che la vittoria non sarà definitiva, il romanzo abbraccia infatti la complessità del reale e si allontana dunque da facili conclusioni ottimistiche.

*Il Signore degli Anelli* è l'opera più compiuta di J.R.R. Tolkien, è il romanzo in cui ha riversato maggiormente materiali spuri, provenienti in modo non organico dalle sue materie di studio, ossia l'epica anglosassone del *Beowulf* e della *Battaglia di Maldon*. Questa materia composita è solo uno degli strumenti utilizzati, vi è l'invenzione linguistica, la mitologia di popoli diversi come vichinghi, anglosassoni, finnici e la teologia cattolica. Il materiale così vario viene trasportato in un altrove temporale e geografico di invenzione tolkeniana, il mondo di Arda e la Terra di Mezzo, che si qualifica però come una storia e una mitologia alle origini del mondo reale. L'epica è infatti sempre "connessa alle idee di origini"<sup>186</sup> e l'invenzione di Tolkien crea un'ambientazione epica originale. L'antichità di tale mondo va però di pari passo con la sua modernità, l'autore porta in scena infatti conflitti universali ed eterni come i temi del bene e del male e della guerra, ma rivitalizzati dalla storia novecentesca, ma anche conflitti squisitamente moderni come il rapporto tra tecnica e natura. L'opera e la scelta dei temi sono influenzati, oltre che dallo studio

---

185 J.R.R. Tolkien, *Sulle fiabe* in Id. *Il medioevo e il fantastico*, Milano, Bompiani, 2020 p.194.

186 Sergio Zatti, *Il modo epico*, Bari, Laterza, 2000, p. 11.

della letteratura medievale e dalla sua fede cattolica, anche dalla biografia di Tolkien, soprattutto dalla sua esperienza bellica, come provato dallo studio di John Garth:

Nel corso delle mie ricerche, lo sviluppo di questa versione immaginaria del nostro mondo antico a partire dalla Prima Guerra Mondiale è arrivato a sembrarmi tutt'altro che strano, anche se non per questo meno eccezionale. Per riassumere penso che, nel creare la sua mitologia, Tolkien abbia recuperato dal naufragio della Storia molte cose che è bene conservare; ma anche che non si sia limitato a preservare le tradizioni di Feeria: egli le ha trasformate e ha dato loro nuovo vigore per l'era moderna<sup>187</sup>.

Tutte le sue esperienze biografiche sono però state passate al vaglio di una lunga e ponderata riflessione e quello che si trova nel romanzo non ne è l'allegoria, ma ne è il distillato astratto, tutti i temi e i conflitti sono, difficoltosamente, risolti in valori extrastorici e in verità sovramondane, ovviamente di matrice cattolica. Si fanno portatori di questi valori e di questi conflitti i suoi personaggi, sia nel bene che nel male, i quali, all'apparenza antichi, portano, prometeicamente, agli uomini il fuoco di valori antichi e moderni riassunti in una nuova epica, propria del XX secolo. Dette tematiche moderne non sono accettate per principio, anzi nella maggior parte dei casi sono rappresentate in forma conflittuale, perché conflittuale è il modo in cui Tolkien, cattolico e reazionario, si pone nei loro confronti:

Che Tolkien abbia riversato questi sentimenti in una storia di tipo "fantastico" piuttosto che in un romanzo ispirato al realismo sociale potrebbe apparire notevole o decisamente peculiare, se non fosse che, come recentemente ha dimostrato Tom Shippey, molti contemporanei di Tolkien hanno fatto esattamente lo stesso: George Orwell, William Golding, Kurt Vonnegut, T.H. White, C.S. Lewis. La tesi centrale di Shippey è che questi scrittori si trovarono di fronte al problema di "come resistere al male senza farsi corrompere da esso" in maniera così diretta da essere costretti a creare nuovi miti<sup>188</sup>.

Come ha dimostrato Shippey, Tolkien rientra in una lunga serie di scrittori che di fronte al Novecento si trovarono a cercare una risposta al tema del male, o almeno

---

187 John Garth, *Tolkien e la grande Guerra*, (op. cit.) p. 5.

188 Brian Rosebury, *Tolkien un fenomeno culturale*, op. cit.) p. 229.

a come vi si poteva resistere. Tolkien scrive allora un romanzo, un'epica fondativa per il suo secolo per salvare dal "naufragio della storia" la sua fede nei valori assoluti, nella verità ultima. Le parole di Eomer e di Aragorn al loro primo incontro si pongono infatti sul piano dell'eternità e parlano a loro, così come ai lettori:

È divenuto così strano il mondo! Elfi e Nani camminano insieme sulle nostre praterie, in pieno giorno; c'è gente che parla con la Dama della Foresta, eppur rimane in vita; e ritorna a combattere finanche la Spada che fu Rotta nei tempi remoti, prima che i padri dei nostri padri giungessero nel Mark! Come può un uomo in tempi come questi decidere quel che deve fare?". "Come ha sempre fatto", disse Aragorn. "Il bene e il male sono rimasti immutati da sempre, e il loro significato è il medesimo per gli Elfi, per i Nani e per gli Uomini. Tocca a ognuno di noi discernarli, tanto nel Bosco d'Oro quanto nella propria dimora".<sup>189</sup>

Il tentativo di Tolkien è di traghettare questa fede nel suo secolo, con le dovute accortezze e i dovuti cambiamenti, ma è necessario mettere in salvo dall'oblio la fede nei miti e rivitalizzarli e nel farlo scrive un'epica che guarda al passato e al futuro. In *Memorie di un ufficiale d fanteria* di Sassoon si legge:

Quella notte ho visto qualcosa che mi ha impressionato. Era ordinaria amministrazione: una divisione esausta tornava dall'offensiva della Somme, ma per me fu come se avessi visto un esercito di fantasmi. Era come se avessi visto la Guerra come potrebbe essere immaginata dalla mente di qualche poeta epico fra cento anni<sup>190</sup>.

In conclusione del suo studio John Garth riprende la medesima citazione di Sassoon e dice: "Tolkien, più famoso per la prosa che per la poesia, stava già lavorando alla sua mitologia nel 1916; ma per il resto possiamo giustamente immaginarlo come lo scrittore epico che Sassoon immaginava"<sup>191</sup>. L'opera di Tolkien è dunque un'epica dichiarata, come l'ha definita Wu Ming 4<sup>192</sup>, che porta

---

189 J.R.R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli* (op. cit.), p. 577.

190 Sassoon, *The complete memoirs of George Shertson*, Londra, Faber and Faber, 1980, p. 362.

191 John Garth, *Tolkien e la grande Guerra*, (op. cit.) p. 406.

192 Wu Ming 4, *Il professore in battaglia*, in J.R.R. Tolkien, *Il ritorno di Beorhthoth figlio di Beorhthelm*, Milano, Bompiani, 2019, p. 12.

con sé valori ed atti eroici ed apre moltissime vie interpretative diverse; le sue guerre, le sue battaglie e i suoi conflitti, tutto il suo complesso mitologico e immaginifico, in una parola, la sua epica hanno influenzato pesantemente l'immaginario comune occidentale. L'essenza stessa dell'epica è infatti anche di essere fruibile, in modo tale da potersi fare portatrice di un'eredità di valori propri di una comunità di riferimento e il successo di pubblico ha fatto in modo che questi valori antichi, anziché essere persi nel naufragio della storia possano vivere ancora, incarnandosi, dal mondo fittizio, nel mondo reale.



## ***Ricognizioni per un'epica fascista: il caso Volt***

Il mondo culturale fascista si presenta in modo estremamente variegato. Intellettuali e scrittori provenienti da esperienze sociali, politiche ed estetiche diversissime aderirono variamente al fascismo, in maniera differente per intensità e idee. Il capitolo in questione analizzerà quindi una specifica branca di un universo variegato, e si focalizzerà sull'opera del conte Vincenzo Fani Ciotti, noto anche con lo pseudonimo futurista di Volt per ricercare nella sua, pur esigua, opera letteraria elementi e sopravvivenze del genere epico. Egli è responsabile di un'importante mappatura, politica e non letteraria, del mondo fascista. Nel 1925 esce infatti sulle colonne della rivista *Critica fascista* un articolo tra i più noti del conte, dal titolo *Le cinque anime del fascismo*.<sup>193</sup>

Secondo Fani Ciotti si potrebbe rintracciare in sintesi: un fascismo di estrema sinistra, che farebbe capo a Curzio Malaparte e agli altri sindacalisti nazionali, fedeli al programma diciannovista, un fascismo di centro-sinistra che rappresenta il gruppo più numeroso, un centrodestra fascista in cui sono confluiti coloro che erano affiliati al partito nazionalista e la cui figura di spicco è Bottai, un fascismo revisionista, gruppo minoritario vicino alla rivista *Rivoluzione fascista* fiorentina. Infine la quinta anima del fascismo è rappresentata dalla corrente di estrema destra che raggruppa gli intellettuali vicini alla rivista *Impero*. Il conte Vincenzo Fani Ciotti, dopo aver criticato il fascismo di sinistra e quello revisionista, i quali, secondo lui, ricadranno nelle fallacie democratiche, dichiara la sua affiliazione al gruppo dell'estrema destra, di cui sarà infatti uno dei principali ideologi. Cita inoltre esplicitamente due capisaldi teorici della cultura di destra legata alla tradizione reazionaria, controrivoluzionaria e monarchica, ossia Joseph de Maistre e il fondatore dell'*Action Française* Charles Maurras. Nell'articolo si legge:

L'estrema destra fascista trae le sue origini dal nazionalismo e dal futurismo. Da quest'ultimo ha ereditato quello spirito antiborghese e rivoluzionario, che la rende insopportabile ai così detti uomini d'ordine. Viceversa, il nazionalismo italiano dell'anteguerra, non avendo altra via di affermarsi all'infuori della lotta elettorale, aveva dovuto per forza smussare gli angoli della sua intransigenza parlamentarizzandosi. In pratica, il nazionalismo tendeva a trasformarsi in un

---

<sup>193</sup> Volt, *Le cinque anime del fascismo*, "Critica Fascista", 4 (1925).

partito conservatore sul tipo della vecchia destra. Ma oggi che il fascismo ha salvata la causa della conservazione nazionale soprattutto dalle mani dei conservatori, insistere nella tattica dell'anteguerra sarebbe indizio di animo rinunciatario. La missione dell'estrema destra è dunque di riaffermare l'essenza antiparlamentare del nazional-fascismo. Il suo metodo è l'intransigenza, il suo programma la riforma dello stato.<sup>194</sup>

Fani Ciotti presenta la corrente dell'estrema destra fascista come il naturale approdo delle forze e delle menti legate alle esperienze del nazionalismo e del futurismo, entrambe le ideologie furono frequentate dal conte prima della fondazione dei Fasci di combattimento nel 1919 e vennero da lui sintetizzate, assieme ad altre suggestioni come il cattolicesimo democratico e la sua ascendenza aristocratica, in un'idea di Stato che potesse accogliere mondi apparentemente così distanti. La scelta di concentrarsi sull'opera di Volt è infatti dovuta ad una predisposizione che le idee politiche del conte presentano per la creazione e la riproposizione di elementi epici. Da un punto di vista politico infatti le riflessioni di Fani Ciotti giungono ad una idea di organicità dello Stato, ad un'idea di totalità politica che è possibile e riproponibile sul piano pratico. Essa è incarnata dalle istituzioni della Corona, della Chiesa Cattolica e delle élites aristocratiche italiane. L'idea di totalità politica, di centro aggregatore di senso, avrebbe forse potuto dare origine a un tentativo di trasposizione letteraria che mettesse al centro il carattere organico dell'idea fortemente ordinata di società voltiana. Tali caratteristiche avrebbero potuto concretizzarsi in un romanzo che mostrasse e propugnasse una totalità letteraria epica. Un oggetto letterario che si opponesse alla frammentazione e all'individualismo per proporre un *ethos* comunitario organico e coerente. Grazie agli sparsi articoli apparsi negli anni Venti su varie riviste dell'universo culturale fascista è possibile delineare l'intero, la totalità filosofica che soggiace alle riflessioni di Volt. Nel 1926 egli dichiarava, dopo la promulgazione delle leggi che rendevano la figura del Capo del Governo direttamente responsabile di fronte alla Corona e dunque depositario di un potere non soggetto al Parlamento, che "il ciclo delle riforme è per ora chiuso. Certo le nostre aspirazioni vanno assai più in là."<sup>195</sup> Questo *quid* ricercato dal conte era la compiuta realizzazione della teoria politica che chiamò del

---

194 Ivi.

195 Id., *I senatori delle corporazioni e un pericolo scongiurato*, "L'Impero", 14 aprile 1926.

futurismo reazionario, e non venne mai compiutamente espressa in un testo teorico organico, ma ben espresso in contributi sparsi. La chiave della totalità organica del futurismo reazionario è innanzitutto la Corona. Fani Ciotti fa sue le teorizzazioni di Charles Maurras e vede nella monarchia il vertice che dà senso alla conformazione dello Stato, il fine delle singole azioni interne ad esso. Egli espresse le sue idee in *De Monarchia*, scritto nel 1925<sup>196</sup>. Ribadisce la sua idea di concezione organica dello Stato, che è presentato come un ente storico distinto e superiore della somma degli individui che lo compongono; al contrario, la democrazia, favorendo l'interesse particolare ai destini generali, porta, nell'avvicinarsi e nella lotta tra partiti, all'atomizzazione e all'individualismo, poiché assoggetta lo stato al volere dell'opinione pubblica. In quanto organismo invece, la totalità statale deve se necessario sacrificare "la morte di cellule e tessuti particolari, affinché la morte del tutto non travolga la vita di ogni cellula presente e futura"<sup>197</sup> allo stesso modo nella nazione è necessario che, alle volte, le individualità si sacrificino per garantire il benessere e la continuità dello Stato. La dialettica tra collettività e individualismo è la medesima individuata in letteratura da Guido Mazzoni quando rileva la differenza tra il genere epico, collettivo, e il romanzo, genere individualistico. La monarchia è, per Maurras e per Volt, l'unica istituzione in grado di garantire questa continuità. La democrazia si fonda sulla differenza e assoggetta all'opinione della maggioranza l'avvenire dello Stato, favorendo anche la negoziazione e il compromesso, anche laddove i valori eterni ed immutabili non ne dovrebbero essere oggetto. La democrazia è inoltre un sistema soggetto ai mutamenti del mercato e del denaro, i quali sono entità estranee ai valori su cui si fonda lo stato e dunque non ne garantiscono la stabilità, portando interessi internazionali o privati. La Monarchia al contrario, grazie al principio ereditario, causa per natura la continuità, che è garantita dalla casa regnante, ed è inoltre garante degli interessi dello stato a scapito delle volontà individuali, in quanto l'interesse del sovrano coincide con l'interesse della nazione, dato che il suo destino è eternamente legato a quello della comunità nazionale. Al criterio di un'eleggibilità viene preferito un criterio di ereditarietà e di dinastia poiché il primo non garantisce, nonostante l'apparenza, risultati corrispondenti al principio di merito. La scelta della forma di governo deve per Volt garantire la coincidenza dell'interesse del governo con

---

196 Id., *De Monarchia*, "Gerarchia", 1 (1925).

197 Ivi.

l'interesse generale, che non ha corrispondenza con la somma degli interessi particolari, che è invece il risultato in un'elezione democratica, una delle "mutevoli fluttuazioni del suffragio popolare"<sup>198</sup>. Il principio ereditario invece viene presentato in questi termini:

Una dinastia secolare, in ogni età coeva della nazione, fa proprio l'interesse nazionale, come ogni famiglia cura l'interesse di una sua proprietà ereditaria, mentre gli eletti dal popolo, consci dell'effimera durata del loro potere, sono naturalmente portati a sfruttare i vantaggi della loro posizione, senza curarsi del futuro, come un affittuario tende a sfruttare la proprietà altrui, senza curarsi di lasciarla migliorata ai propri successori.<sup>199</sup>

Il ruolo storico della Corona viene quindi esaltato nell'idea di comunità di Fani Ciotti, poiché in essa sono infatti incarnate la storia, i valori e la memoria collettiva della comunità, dunque l'unità spirituale della nazione. L'idea nazionale e la sua unità spirituale sono "realtà concreta solo incarnate nella continuità storica di una dinastia regnante", mentre "fuori dalla monarchia, l'idea nazionale non è che un'astrazione"<sup>200</sup> e come tale non attuabile sul piano pratico, nella contingenza storica. La Corona invece si fa incarnazione di valori assoluti extrastorici. Ma per Volt, il potere regale ereditario deve essere coadiuvato dal potere, anch'esso ereditario, di una classe aristocratica, che avesse funzione di appoggio al potere del monarca, ma anche di freno, per evitare la degenerazione in dispotismo. Secondo Fani Ciotti infatti fu la decadenza delle famiglie senatorie a causare la caduta dell'Impero Romano, mentre l'accentramento di Luigi XIV ai danni della nobiltà aveva spianato la strada alla rivoluzione. La necessità di una classe aristocratica è stata, per Volt, sintetizzata anche nella celebre frase di Massimo d'Azeglio, il quale con il suo "bisogna fare gli italiani" intendeva che era necessario dare una classe dirigente aristocratica alla nazione. Nel processo storico di formazione e di unificazione dello stato italiano tale aristocrazia non si era creata, né con la tardiva unità nazionale, né con il susseguirsi delle invasioni prima ostrogote, poi longobarde, poiché "gli eredi di Roma erano allucinati da due miti

---

198 Ivi.

199 Ivi.

200 Id., *Pedagogia imperiale*, "Gerarchia", 6 (1926).

extranazionali”<sup>201</sup>, ossia l’Impero e la Chiesa. Il primo era spostato geograficamente verso la Francia e la Germania, ai latini rimase dunque di creare un’aristocrazia ecclesiastica, che, in quanto cattolica, aveva vocazione universale e non nazionale. Volt riteneva che grazie alla rivoluzione fascista si fosse alle soglie di un’era che aveva le capacità e la forza, per la prima volta nella storia patria, di creare una nuova aristocrazia nazionale. È compito del Re organizzare gli elementi dell’aristocrazia fascista che avrebbe composto la nuova classe senatoria dell’Impero, essi avrebbero infatti occupato gli scranni del Senato, di nomina regia ed ereditaria. La legittimazione del potere regio non può però derivare dalle somme di interessi particolari, rappresentati tanto da un’elezione popolare, quanto da un senato aristocratico, ma deve necessariamente provenire da una giustificazione morale superiore. Fani Ciotti individua nella Chiesa Cattolica l’unica entità in grado di giocare questo ruolo di arbitro morale nei confronti dello Stato. L’aristocrazia laica nazionale neonata avrebbe potuto donare le proprie energie all’impero politico, tralasciando dopo quindici secoli il potere “dello spirito” al pontefice, per realizzare la “missione universale dell’Italia in seno alla Chiesa Cattolica”<sup>202</sup>. Pur notando l’esistenza tra le file dell’aristocrazia fascista di non cattolici, per Fani Ciotti era necessario armonizzare il fascismo al dogma cattolico per far propria la concezione cattolica dello stato espressa nel principio dello *ius divinum*. La giustificazione del potere regio e dell’aristocrazia laica risiede quindi nell’ambito dell’assoluto e dell’universale. La teoria voltiana va a configurarsi in questo modo in una teoria dell’autorità. Egli individua infatti nella caduta dell’autorità ecclesiastica, universale, e nella sua sostituzione con la ragione, individuale, il principio delle teorie contrattualistiche che pongono la sede dell’autorità nel consenso di un gruppo di consociati. Dette teorie sarebbero state empiricamente negate dalla storia e dalle scienze sociali, la dottrina del diritto divino invece, poiché “trascende l’esperienza, ma non la nega”, riordina tutte le azioni umane all’unico “motore immobile della storia umana”<sup>203</sup>.

La concezione organica di Fani Ciotti può ben essere descritta come una totalità politica in cui il tema dell’aristocrazia gioca un ruolo fondamentale. Ogni azione sul piano politico trova il suo compiuto senso, e deve dunque avere in essi la sua

---

201 Ivi.

202 Id., *L’unica pace*, “L’Impero”, 18 Agosto 1923.

203 Alessandro Della Casa, *La dinamo e il fascio*, Viterbo, Settecittà, 2022, p. 177.

ragione d'essere, nei principi ultimi e nei valori assoluti incarnati dalla Corona e dalla sua aristocrazia, espressioni della missione italiana in seno alla Chiesa Cattolica. L'opera di Volt mirava infatti a strutturare un sistema politico e di pensiero, quello della destra monarchica o del futurismo reazionario, che avesse caratteri di un intero onnicomprensivo capace di offrire un senso extrastorico alla contingenza. Per tale ragione il discorso di Fani Ciotti si amplia dalla politica alla filosofia, intesa come *theologiae ancilla*, alla religione, e alle arti, letteratura e architettura in particolar modo, oltre che alla cultura in generale. Si tenterà di rintracciare un corrispondente letterario di questa totalità epica politica attraverso l'unico romanzo scritto da Volt, *La fine del mondo*, pubblicato nel 1922, agli albori dell'Era Fascista. Per comprendere però l'approdo romanzesco sarà necessario ripercorrere il percorso intellettuale e personale che portò a questa narrazione e alla teoria del futurismo reazionario l'intellettuale viterbese. Vincenzo Fani Ciotti nacque il 13 luglio del 1888 a Viterbo, da una famiglia aristocratica originaria della Toscana, ma stabilitasi due secoli addietro nel Lazio. I numerosi titoli posseduti dal padre, il conte Fabio Fani Ciotti, tra i quali, oltre alla qualifica comitale, si può ricordare il cavalierato del Sacro Militare Ordine di Malta, la Gran Croce dell'Ordine Gerosolimitano del Santo Sepolcro e il titolo di Cameriere Segreto di Cappa e Spada, raccontano una devozione familiare alle cause politiche e religiose dello Stato Pontificio. La famiglia Fani infatti fu parte di quelle che venne definita aristocrazia nera, in quanto gonfalonieri papali viterbesi durante le occupazioni francesi e i moti garibaldini. La vitalità della famiglia in seno alla Chiesa Cattolica si registra anche nella persona di Mario Fani, fratello maggiore del conte Fabio, il quale fondò a nel 1867 a Bologna insieme a Giovanni Acquaderni la Società della Gioventù Cattolica Italiana, futura Azione Cattolica, che, con la benedizione di Papa Pio IX, mirava all'“difesa del dogma, della morale cattolica e del trono temporale del Vicario di Gesù Cristo”<sup>204</sup>. Fabio Fani assommò i titoli del fratello nel 1869, quando quest'ultimo morì ventiquattrenne. Il giovane figlio del conte, Vincenzo, fu istruito ad una rigorosa educazione di stampo aristocratico e cattolico, e studiò fin dalle elementari presso il collegio dei gesuiti di Mondragone. A partire dalla maggiore età iniziò anche ad interessarsi di politica e si legò alla Lega democratica nazionale di Romolo Murri. L'associazione era sostenitrice dell'autonomia dei cattolici e si muoveva tra le

---

204 Ivi p. 18.

istanze del radicalismo e del modernismo, Romolo Murri fu infatti sospeso *a divinis* nel 1907 e subì la scomunica nel 1909 a causa della vocazione modernista del sacerdote e del movimento. A partire dall'ingresso nella lega democratica Vincenzo Fani Ciotti comincia la sua attività giornalistica, che sarà la sua principale occupazione fino alla morte, in testate vicine alle idee del sacerdote come "L'Azione democratica" e "L'eco del Panaro". Uno dei temi di cui si occupò più assiduamente fu la scuola a cui dedicò una serie di articoli, riguardanti soprattutto l'importanza delle scuole private cattoliche, e una conferenza dal titolo *Per la scuola media*, tenuta il 16 novembre 1907, presso il teatro comunale di Vignola, in cui proponeva una riforma scolastica in linea con le idee del programma di Romolo Murri. Sosteneva l'importanza della filosofia e della ginnastica, e proclamava, in maniera apparentemente paradossale data l'idea aristocratica che svilupperà, che "l'Italia nostra [...] non ha bisogno di pochi superuomini, dominanti una moltitudine di servi, ma di migliaia di braccia che lavorino, fabbrichino il suo grande avvenire"<sup>205</sup>. Tra le fila del movimento murriano inizierà a sviluppare interesse anche per la letteratura e per l'idea di patria che lo faranno, in pochi anni, transitare al movimento nazionalista di Enrico Corradini. L'unione di letteratura e di storia patria lo porteranno a riflettere sulla questione dell'epica. L'interesse di Vincenzo Fani Ciotti per l'epica è noto. Il 10 ottobre 1909 infatti, egli, ventiduenne, tenne una conferenza, sempre presso il teatro comunale di Vignola, dal titolo *Poesia epica moderna*.<sup>206</sup> La domanda fondamentale che guida la riflessione è se si possa affermare l'esistenza di un genere epico nella modernità. Fani risponde con la constatazione della non vitalità del genere letterario in questione, ma anche della naturale mescolanza nella contemporaneità dei vari generi. Cercando dunque poesia epica in senso stretto sarà difficile trovarne esempi degni di nota, viceversa se si ricerca un'epica che sia intesa come l'esposizione narrativa di fatti storici e leggendari sarà invece comune ritrovare simili poesie nei grandi poeti italiani dell'Ottocento. Vincenzo Fani procede poi all'analisi di alcuni componimenti poetici come l'incompiuta *La canzone di Legnano* di Giosuè Carducci, la *Rapsodia garibaldina* di Marradi, e le *canzoni di Re Enzo* di Giovanni Pascoli. Il conte procede sia all'analisi poetica, sia ad un'analisi della forma epica nell'evo moderno. Questo genere si

---

<sup>205</sup> Vincenzo Fani, *Per la scuola media. Conferenza tenuta all'Università popolare di Vignola il 16 novembre 1907*, Tip. Pontificia e arcivescovile dell'Immacolata concezione, Modena, 1907.

<sup>206</sup> Id., *Poesia epica moderna. Conferenza detta nel Teatro Comunale di Vignola il 10 ottobre 1909*, Cuppini, Bologna 1909.

presenta come trasfigurazione epica di eventi storici e generativi della nazione italiana. In Carducci viene scelta l'Italia comunale e la Lega di Alberto da Giussano, egli riteneva infatti che narrazioni epiche sulla contemporaneità non fossero possibili, il Marradi invece, che già nel 1909 Fani Ciotti avverte si stava avviando all'oblio letterario, sceglie la figura di Garibaldi. Nelle sue rapsodie però non riesce a dare spessore puramente epico al personaggio, ma per accordarsi al gusto dei lettori moderni dovette tentare di "fondere due elementi di poesia l'epico e il lirico".<sup>207</sup> Il genere maggioritario è però, come affermava anche Carducci, comunque la lirica, che Fani Ciotti definisce a rigore il genere dell'individualismo:

È la lirica, nel senso più ampio della parola, è l'elemento soggettivo e individualista, che predomina nella poesia e invade oggi tutti i così detti generi letterari. E l'individualismo, per cui ogni artista detta legge a se stesso e fuori di se non riconosce legge, trasforma come l'epica così tutta la letteratura e tutte le altre arti.<sup>208</sup>

L'elemento soggettivo e individualista predomina nella poesia contemporanea, rendendo non impossibile, ma sicuramente secondario il genere epico. Sopravvivenze dell'epica però sono state rintracciate copiosamente nell'Ottocento e a cavallo del Novecento, giungendo fino all'età contemporanea al conte viterbese. Nell'idea di Fani Ciotti l'epica appare un genere ancora possibile, ma solamente laddove la realtà e gli eventi storici assumono per la collettività una valenza mitopoietica, il genere è infatti un contenitore momentaneamente vuoto, e così muore se privato dalla Storia della sua materia di riferimento. L'età in cui vive e opera il conte non sembra dare materia adatta a narrazioni epiche. Allo stesso modo il suo pensiero presenta un'idea di ciclicità delle arti che esemplifica attraverso il paragone dell'età moderna con il periodo che va dal Trecento al Cinquecento. Il secolo XIV è infatti un periodo vitale per la storia della letteratura ed ha infatti dato la poesia tra gli altri di Dante, di Petrarca e di Boccaccio, a queste vette della letteratura seguì il Quattrocento, definito da Benedetto Croce "secolo senza poesia". La presunta assenza di poesia del secolo fu però preludio al Rinascimento. In egual misura anche in questa stagione poetica "dalle profonde energie della

---

207 Ivi p. 12.

208 Ivi p. 10.



stirpe, sboccia sotto ogni cielo il divino fiore di poesia.”<sup>209</sup> Il futuro del genere epico dipende, secondo Fani Ciotti, dalla missione storica dell’Italia che nel suo affermarsi sul piano politico potrà “con nuove gesta, dare materia all’inno e all’epica del futuro”.<sup>210</sup>

L’idea che Fani Ciotti ha dell’epica coincide con un modo letterario che si oppone, nella sua universalità e nel suo tendere alla comunità, alla lirica, che invece è individualistica e soggettiva. Lo scontro tra l’individuale e l’universale è infatti alla base della sua idea politica. Egli si accorda così alle future teorizzazioni di Lukàcs e Mazzoni già analizzate. Allo stesso modo ritiene che la materia epica sia storica e che dunque la sua vitalità, la sua rinascita o il suo perpetrarsi dipenda direttamente dall’azione politica e storica. L’unione di sfera letteraria e di sfera politica non verrà meno nell’opera di Fani Ciotti, sebbene quella politica abbia una preminenza temporale e vi dedicherà infatti la gran parte delle sue forze.

Nel contempo, terminati gli studi superiori iniziò a frequentare la facoltà di Giurisprudenza di Roma e continuò a pubblicare, sotto gli pseudonimi di Enzio e Il Sagittario su “L’azione democratica” e “L’eco del Panaro”. Il tema della nazione cominciò a farsi sempre più presente nei suoi contributi, sebbene formalmente denigrasse i nazionalisti e mettesse in guardia dai pericoli delle teorie in voga sul pangermanesimo. Nel 1910 pubblicò su “L’Azione democratica” un articolo intitolato *Nazionalismo* che si presentava come un resoconto del primo congresso nazionale del movimento nazionalista.<sup>211</sup> Egli incitava i cattolici a guardare al nazionalismo come a un sintomo della nuova coscienza nazionale che porta con sé la reazione alla democrazia “atea, positivista, utilitaria”. Si legge nell’articolo il proposito di unire la propria “coscienza democratica” con gli aspetti positivi del nazionalismo. Nel 1912, anno della guerra di Libia, infatti Vincenzo Fani Ciotti inizierà a scrivere sulle colonne de “L’idea Nazionale” e si iscrisse all’Associazione nazionalista italiana di Enrico Corradini. All’interno dell’Associazione, Fani Ciotti si protese per mettere ordine nel programma, poiché quello uscito dal congresso fiorentino del 1910 fu da lui definito un “intruglio”. All’interno della compagine nazionalista convivevano diverse tendenze, una di queste, guidata dal sociologo Scipio Sighele voleva conciliare il nazionalismo e la democrazia, ma per Fani Ciotti

---

209 Ivi p. 31

210 Ibidem.

211 Id., *Nazionalismo*, “L’Azione democratica”, 7 ottobre 1910.

questa non era una proposta accettabile perché il risultato sarebbe stato un partito conservatore privo di innovazione. Nasce invece come tendenza opposta uno dei presupposti teorici più vitali nel pensiero del conte, ossia l'idea imperialistica. L'imperialismo è per Fani la caratteristica che può differenziare il nazionalismo da un sentimento generalmente patriottico. Egli definisce l'imperialismo come “lo sforzo razionale ed utilitario verso il dominio” imponibile da “civiltà superiori”, il nazionalismo esercitato da una nazione è il presupposto che sfocia essenzialmente nell'imperialismo, ossia “la nazione come presupposto; il dominio come scopo; come mezzo, la guerra”.<sup>212</sup> L'idea imperiale non può, come voleva Scipio Sighele, conciliarsi con la democrazia in quanto essa nega ogni forma non rappresentativa del dominio, a rigor di logica anche quella fra “nazione forte e nazione barbara”. Il mezzo scelto per imporre il dominio imperiale è quello bellico, ma non da intendersi come momento passeggero della coscienza nazionale, ma come identificazione stessa dello spirito nazionalistico, infatti per Fani Ciotti la guerra è la regola della storia e una funzione essenziale, quasi fisiologica dell'uomo. Il mezzo bellico era osteggiato dai tre nemici interni dello Stato: i poteri socialisti, clericali e massonici. Queste problematiche si riverberavano nel problema della scuola, che aveva già affrontato, ma oggi rivisto sotto nuova luce. L'istruzione pubblica dovrebbe essere uno dei principali impegni dei nazionalisti in politica interna, per fare in modo che, su strette direttive dello stato, la scuola non insegni più la “morale umanitaria e individualistica”, bensì dovrebbe educare i giovani alla “morale imperialistica” e infondere in loro uno “spirito marziale”<sup>213</sup> tramite l'ingresso degli ufficiali dell'esercito tra i ranghi degli insegnanti. Contrariamente alle parole su un'istruzione aperta a più “menti e braccia” possibili, Fani Ciotti propone un'istruzione elitaria, che avrebbe generato una classe dirigente, un'aristocrazia della scienza, sedotta da una “concezione epica della vita”. Dato che le virtù adatte alla concezione epica mancano nella letteratura nazionale, in direzione contraria rispetto a tendenze autarchiche nella cultura, si sarebbe dato spazio alla letteratura straniera, specialmente inglese in quanto colma di virtù imperiali. Nella filosofia di Fani Ciotti infatti non vi è contraddizione nell'affidarsi a prodotti della cultura straniera, secondo un'idea assolutamente trascendente ed universale di verità e di virtù, mutuata dal cattolicesimo. Tra le file dei nazionalisti giungono così gli anni della

---

212 Id., *Imperialismo, nazionalismo e democrazia*, “L'idea nazionale”, 25 gennaio 1912.

213 Id., *Appunti sul problema della scuola*, “L'idea nazionale”, 25 luglio 1912.

Prima Guerra Mondiale e Fani Ciotti partecipa alle manifestazioni del fronte interventista, anche attraverso la sua attività pubblicistica, che si è spostata verso la politica estera, si giungerà alla “fine dell’ora ingloriosa” tramite l’ingresso in guerra dell’Italia. Il conte non poté però imbracciare il fucile, poiché nel 1912, anno in cui discusse la sua tesi in filosofia del diritto, gli venne diagnosticata la tubercolosi. Morirà infatti nel 1927 a causa del progredire della malattia. Fu così costretto a passare molti degli anni di guerra in sanatori in altura o al mare in Riviera Ligure. Vinse il concorso ministeriale come addetto consolare e perciò dall’ottobre del 1916 si trovò presso il Consolato Generale di S.M il Re d’Italia nelle Alpi Marittime a Nizza. Tre mesi prima però mentre trascorrevva obbligato sulle spiagge di Viareggio i suoi pomeriggi estivi incontrò Filippo Tommaso Marinetti, convalescente per ferite di guerra, il quale impresso una svolta decisiva al percorso intellettuale di Vincenzo Fani Ciotti.

L’incontro con Filippo Tommaso Marinetti fece conoscere al conte l’avanguardia futurista, generando così un gran interesse che lo fece distaccare dall’Ani per approdare ad una nuova fase del suo pensiero. Il passaggio dal nazionalismo al futurismo fu aiutato da diverse somiglianze nelle due dottrine. Furono probabilmente le idee fortemente polemologiche di Marinetti ad accendere l’interesse di Fani Ciotti. In un discorso in memoria del conte da poco defunto Marinetti scrive infatti:

Lo conobbi sulla spiaggia di Viareggio nell’agosto del 1916 quando, dopo aver combattuto (da volontario ciclista trasformato in alpino sull’Altipiano), io aspettavo che i carabinieri di Milano mi permettessero di tornare al fronte come bombardiere benché dedito alla rissa. Amavo per questo isolarmi col conte Vincenzo Fani, lontano dalla crema di corpi nudi e imbelli, liquidati sulla sabbia, per parlare di trincee, bombardamenti, arditi gloriosi, generali intelligenti e cretinissimi germanofili<sup>214</sup>

La condivisione di futurismo e nazionalismo della necessità della guerra di espansione, di una concezione della vita come lotta e dei principi dell’italianismo

---

214 Filippo Tommaso Marinetti, *Volt rivive con Sant’Elia nella strada futurista di Parigi*, “L’Impero”, 30 Luglio 1927.

favorì la convergenza di interessi tra il reazionario Fani Ciotti e Marinetti, portatore di istanze ribellistiche e libertarie. Scrive infatti Gentile:

Questo nazionalismo non aveva gli occhi rivolti al passato per rifiutare il presente, ma guardava al futuro; aveva una propria immagine-mito della “vita moderna” e considerava l’industrializzazione un processo inevitabile per consolidare la nazione e accrescere la sua potenza. L’italianismo, la convinzione che l’Italia doveva avere un ruolo di grande protagonista nella vita moderna, era il presupposto del nazionalismo modernista e il principale elemento di connessione ideale fra il futurismo e gli altri movimenti del radicalismo nazionale, anche se contrastanti con le sue idee artistiche e il suo disprezzo per la tradizione<sup>215</sup>

Il principale terreno di scontro tra i nazionalisti seguaci di Corradini e i futuristi fu infatti il terreno culturale. Il senso dell’italianità infatti si fondava per Corradini sulla tradizione storica e culturale italiana, soprattutto il culto della *romanitas*, da intendersi come punto di partenza per creare una nuova Italia che potesse giocare un ruolo di primo piano nella modernità. L’idea futurista rifiuta invece di fondare il mito della nazione nuova a partire da concezioni ed elementi definiti passatisti, in quanto il mito della modernità e il culto delle tradizioni si oppongono irrimediabilmente. Il passato e la storia sono invece elementi che vanno necessariamente distrutti per lasciare il posto ad una nuova grandezza italiana. Si legga ad esempio Boccioni:

Bisogna avere il coraggio di distruggere e calpestare anche quello che ci è caro per abitudine. Bisogna mutilare i rami vecchi e inutili, procedere nudi e feroci e guardare in avanti fino allo scoppio delle pupille. Bisogna prender partito, infiammare la propria passione, esasperare la propria fede per questa grandezza nostra futura che ogni italiano degno di questo- nome sente nel suo profondo, ma che desidera troppo fiaccamente! Ci vuole del sangue, ci vogliono dei morti<sup>216</sup>

---

215 Emilio Gentile, *Il futurismo e la politica. Dal nazionalismo modernista al fascismo (1909-1920)* in Renzo De Felice, *Futurismo, cultura e politica*, Fondazione Gianni Agnelli, Torino, 1988 p.107.

216 Umberto Boccioni, *Opere complete*, Campitelli, Foligno 1927, pp. 8-9

Fani Ciotti si era già mostrato vicino ad un'idea di cultura più cosmopolita nei suoi scritti sul mondo della scuola ed accolse inizialmente senza problemi l'idea nazionalistica futurista. Anche se di lì a pochi anni comprese la necessità di sintesi delle acquisizioni avanguardistiche con la tradizione, senza dunque rigettare nessuna delle due parti in gioco. I futuristi si prefiggevano lo scopo di mutare dalle fondamenta la società contemporanea grazie all'influsso dei mezzi tecnici, ma per farlo era innanzitutto necessario distruggere tutto il bagaglio passatista in tutti i campi, a questa *pars destruens* sarebbe poi seguita la costruzione della nuova nazione. Sempre Gentile:

Per i futuristi, la modernità era una civiltà integrale, una forma di vita totale che non poteva essere limitata ad un aspetto dell'esistenza, ma doveva coinvolgere e permeare la cultura e il costume, il paesaggio e le istituzioni, i valori e i comportamenti. E poiché, secondo i futuristi, lo spirito della modernità in Italia si era manifestato interamente nel futurismo, spettava ad essi ispirare, promuovere e realizzare la rivoluzione modernista italiana.<sup>217</sup>

La rivoluzione futurista avrebbe realizzato una nuova totalità artistica, politica e sociale, ma il carattere che dovesse avere detta totalità non era unanimemente condiviso da tutto lo schieramento futurista. Come scrive il futurista Fillia, l'avanguardia mirava a raggiungere “un tutto complesso materiale e morale” che avrebbe portato a un “perfezionamento definitivo” dell'evoluzione umana. Vincenzo Fani Ciotti fu poeta e teorico in diversi campi della nuova nazione futurista, in politica, architettura e moda. Nello stesso anno dell'incontro con Filippo Tommaso Marinetti uscì per le Edizioni futuriste di Poesia la raccolta di componimenti paroliberi *Archi voltaici*,<sup>218</sup> in cui si concentrano le maggiori suggestioni della poetica futurista. Dall'opera in questione il conte trasse anche il nome di battaglia Volt, con cui firmerà le opere e gli articoli. La raccolta si apre con una prefazione dedicata al “professore passatista” con cui si celebra la distruzione della tradizione, confermata dai componimenti che seguono. Si passa dal rifiuto dell'armonia e del “sentimentale idillio” che verranno soppiantati dall'accelerazione meccanica: *sfregiamo il panorama/ col doppio rasoio dei binari/ impicchiamo il paesaggio ai pali*

---

217 Emilio Gentile, *Il futurismo e la politica* (op. cit.) p.108.

218 Volt, *Archi voltaici. Parole in libertà e sintesi teatrali*, Edizioni futuriste di poesia, Milano, 1916.

*telegrafici*.<sup>219</sup> La *vis* poetica di Volt si concentra in maniera preponderante sul tema della natura, esclama infatti, sulla scia del marinettiano *Uccidiamo il chiaro di luna: Voltiamo le spalle ai bei tramonti/ scolliamo frate sole/ prescindiamo dalle stelle*.<sup>220</sup> Legato al tema della natura, intesa come pacifico e placido luogo, vi è il tema della guerra: *col sangue austriaco—soldati/laccate di rosso l'insopportabile/ bianchezza delle Alpi*.<sup>221</sup> Altro tema verso cui si getta la forza distruttiva dell'avanguardia futurista sono le vestigia del passato, da eliminare per gettarsi verso un nuovo mondo. In *Funerale* Volt mostra l'immagine di un cimitero: “città di marmo e di menzogna lussuoso locale sotterraneo restaurant notturno bal tabarin lubrico dei vermi”.<sup>222</sup> All'interno del volume sono presenti anche delle fittizie inserzioni pubblicitarie che dileggiano ironicamente il culto passatista. Si leggono infatti annunci immobiliari della “Società di risanamento futurista” che annunciano la vendita di lotti edificabili in “area fabbricabile” in “zona Foro Boario, Mura Serviane, Colosseo”. Nel volume seguono poi esempi del Teatro sintetico futurista, teorizzato l'anno precedente da Emilio Settimelli e Bruno Corra per “influenzare guerrescamente l'anima italiana”. Le scene sono formate da poche battute e lo sfondo è quello politico della propaganda interventista e bellica, ad esempio in *Parassiti*<sup>223</sup> prendono la scena le allegorie della democrazia, del socialismo del clericalismo, ma tutte le ideologie vengono improvvisamente distrutte da una grande esplosione e un simulacro di bronzo, chiamato semplicemente “guerra”, diviene incandescente e assume i colori della bandiera italiana. *Archi voltaici* è una summa della poetica futurista, in cui si mostrano le citate prospettive palingenetiche di un nuovo tipo d'uomo e di società, metamorfosi resa possibile dalla guerra, dalla macchina e dall'avanguardia stessa. Come riporta Monica Cioli la guerra viene infatti intesa, in generale dai futuristi ed anche da Volt, come il mezzo privilegiato attraverso cui trasformare la società, distruggere la tradizione e creare il nuovo mito italiano:

La guerra veniva generalmente intesa come una sorta di rivoluzione, una distruzione del passato e di tutte le tradizioni: soprattutto nel contesto italiano, dove era debole la cultura del socialismo gradualista e scarsa la fiducia nelle

---

219 Ivi p. 13.

220 Ivi p. 15.

221 Ibidem.

222 Ivi p. 33.

223 Ivi p. 43.

istituzioni democratiche, la proposta artistica di Marinetti aveva innanzitutto il significato politico di promuovere una rivoluzione antropologica orientata alla creazione dell'italiano moderno<sup>224</sup>

Nel manifesto di fondazione del futurismo l'intento di Marinetti è chiaro nell'immaginare una guerra in grado di creare il "cittadino eroico", educato al coraggio alla guerra e al pericolo. L'idea di rinnovamento antropologico passa, nella teorizzazione futurista, dopo il netto taglio nei confronti del passato, ad una fase di costruzione che va ad inondare tutti i campi della cultura e della politica. L'ingegno di Fani Ciotti andrà a concretizzarsi in una serie di articoli allorché, ripreso il suo incarico consolare a Nizza, divenne collaboratore della rivista "L'Italia Futurista". Ivi, oltre all'occupazione politica sempre presente, si dedicò all'architettura e alla moda femminile. Per quanto riguarda l'architettura si trova una compiuta teorizzazione delle idee voltiane in *La casa futurista. Indipendente-Mobile-Smontabile-Meccanica-Esilarante*, pubblicato nel 1919. Esempio del passatismo da distruggere sono le tipologie edilizie della Chiesa, della casa e nel monumento funebre, in cui egli riassume le qualità negative delle rispettive destinazioni d'uso, "luogo di contemplazione e di preghiera", "dimora del sonno" e "celebrazione della morte".<sup>225</sup> L'articolo porta con sé le principali idee futuriste in merito: l'abolizione della simmetria, l'abolizione del cubo a favore di forme "coniche, esagonali, icosaedriche, piramidali",<sup>226</sup> la messa in evidenza delle tecniche costruttive come acciaio e travi a sostituzione della facciata. Nelle case futuriste non vi sarebbero stati piani e scale, ma saranno sostituiti con montagne russe o pertiche. Le preoccupazioni architettoniche occuperanno anche il pensiero di Volt negli anni del regime fascista, senza mai rinnegare le prese di posizione futuriste. Nonostante il clima di ritorno all'ordine infatti, continuò a propugnare un'arte intrinsecamente moderna contro la "tirannia del parallelepipedo", ma tentò una sintesi di estetica e funzionalità degli edifici pubblici:

Le case sono fatte per essere abitate da buoni borghesi e non da poeti. Le chiese sono fatte per pregare e non per dare spettacoli acrobatici. Gli edifici

---

224 Monica Cioli, *Anche noi macchine*, Carocci Editore, Roma, 2018, p.55.

225 Volt, *La casa futurista. Indipendente-Mobile-Smontabile.Meccanica-Esilarante*, "Roma Futurista", 81-82 (1920).

226 Ivi.

pubblici sono fatti per ospitare migliaia di impiegati le cui abitudini non sono certo il colmo del dinamismo<sup>227</sup>

Si vedrà infatti che l'ultima fase della vita di Vincenzo Fani Ciotti sarà caratterizzata da un anelito alla sintesi delle proprie esperienze artistiche e biografiche. Negli anni del definito "periodo eroico" dell'avanguardia, Volt rivolse grande attenzione al tema della moda, il quale, lungi dall'apparente superficialità, diviene uno dei momenti della ristrutturazione antropologica e formale della donna italiana. Il 29 febbraio del 1920 Volt firma su "Roma futurista" il *Manifesto della moda femminile futurista*, sulla scia dell'interesse marinettiano per la condizione femminile espresso in *Come si seducono le donne*. Nell'agosto del 1917, si legge in una lettera a Emilio Settimelli, che era in contatto con Maria Ginanni per pubblicare una raccolta di disegni di abiti femminili futuristi da lui disegnati, si tratta di un progetto che non vide mai la luce, ma le riflessioni sfociarono nel manifesto. Già dal 1914 l'attenzione futurista si era rivolta alla moda maschile tramite il *Vestito antineutrale* di Balla, ma Volt rilevava che latitasse la stessa attenzione nei confronti della donna:

la moda femminile è stata sempre più o meno futurista. Moda equivalente femminile del futurismo. Velocità, novità, coraggio della creazione. Bile giallo verdastra dei professori contro il futurismo, delle beghine contro la moda. Per il momento, queste ultime possono rallegrarsi! La moda attraversa un periodo di stasi e di stanchezza. La Mediocrità e la Meschinità tessono ragnatele di grigio sulle aiuole colorate della moda e dell'arte. Le fogge attuali (bluse e robe chemise) cercano invano di nascondere sotto le false insegne della sobrietà la loro originaria povertà di concepimento. Eclisse totale dell'originalità. Clorosi della fantasia.<sup>228</sup>

Per far assurgere la moda definitivamente al rango artistico che merita è necessario accentuare le caratteristiche di dinamicità e originalità, ampliando il *parterre* di tessuti e materiali ad esempio a cartone, maioliche, gas, pelle di pesce ecc... Inoltre bisognerà far decadere la semplicità, erroneamente intesa come virtù, e la simmetria. Dopo aver indicato i bersagli polemici Volt indica le tre direzioni del cambiamento, ossia il genio, l'ardimento e l'economia. I primi due ben si confanno

<sup>227</sup> Id., *Canoni dell'arte nuova*, "L'Impero", 3 settembre 1926.

<sup>228</sup> Id., *Manifesto della moda femminile futurista*, "Roma Futurista", 72 (1920).



alla temperie futurista, la terza invece mostra la necessità di evitare che la moda futurista si riduca a un lusso, senza mutare dunque la conformazione antropologica della femminilità. Il *Manifesto* si rivolgeva essenzialmente alle donne che, con l'aumento dell'occupazione femminile, avevano acquistato un certo grado di indipendenza economica mostrandosi così come l'avanguardia della nuova donna futurista.<sup>229</sup> Allo stesso modo però risulta impensabile per Volt, una totale indipendenza dall'uomo qualora volesse mantenere intatte le sue capacità seduttive. Egli allora distingue tra una serie di occupazioni adatte alla donna ed altre che avrebbero leso "ogni vestigio di grazia, di eleganza e di seduzione". Volt termina la trattazione sostenendo che avrebbe dovuto prendere piede una donna di capacità economica media, capace così di coniugare autonomia e femminilità:

È umiliante per un futurista concludere con un elogio all'*aurea mediocritas* di Epicuro. Ma consoliamoci. Il nostro dinamismo ha certo altri campi ove espandersi all'infinito, all'infuori del regno necessariamente limitato delle possibilità erotiche<sup>230</sup>

L'interesse voltiano per la moda diventa così un nuovo passo in un cammino di rivoluzione antropologica, di cammino verso una nuova società organica. La riflessione artistica e sociale non si distacca mai dalla teorizzazione politica. Il fine ultimo della carriera culturale di Volt è infatti sempre la realizzazione pratica di una totalità politica organica, che sebbene cambi in alcuni aspetti esteriori, resterà sempre coerente nella sostanza. Il connubio di letterario e politico si mostra chiaramente attraverso il suo romanzo *La fine del mondo*. Il testo appartiene di diritto alla categoria di fantascienza, rendendo così l'autore uno degli antesignani del genere in Italia. Il romanzo venne pubblicato sicuramente nel 1921 a Milano presso la casa editrice Modernissima, sebbene si trovi citata alle volte un'edizione, non inserita nei registri dell'epoca, segnalata come edita a Bologna nel 1919 dall'editore Cappelli. È possibile che Volt avesse iniziato a lavorare al romanzo già dal 1917, date le corrispondenze con il contemporaneo *Teoria sociologica delle guerra* e stando alle parole di una lettera riportate da Marinetti:

---

229 Alessandro della Casa, *La dinamo e il fascio* (op. cit.), p. 59.

230 Volt, *Manifesto della moda femminile futurista* (op. cit.).

“Se guarirò, come spero – mi diceva a Viareggio – alternerò gli studi sociali e politici con dell’agile, balzante e colorata letteratura veloce piena di fatti, risse, amori, battaglie, cacce, viaggi e naufragi, senza introspezione psicologica, roventi di vita”. In una sua lettera che mi raggiunse nel fangaio sanguinoso di Vertoiba, egli mi scriveva: “Scrivo novelle di una guerra interplanetaria. Spero di battere Wells ma vorrei star bene per battermi al tuo fianco contro gli austriaci per l’adorata Italia. La guerra sarà lunga. Tanto meglio, così potrò farne un poco anch’io”.<sup>231</sup>

Se Volt, parlando di novelle di una guerra interplanetaria, si riferiva al romanzo, è possibile supporre una composizione alla volta del 1917, cronologicamente sarebbe possibile una pubblicazione al 1919. È verosimile che, se è mai esistita qualcosa di questo genere, si tratti di una proposta di pubblicazione non andata a buon fine, probabilmente a causa dei motivi di salute dell’autore, come capitò per il catalogo di disegni e bozzetti di moda futurista presentato nello stesso periodo, mai pubblicato né portato a termine di cui dà notizia Marcello Carriero.<sup>232</sup> Nel caso di una prima pubblicazione nel 1919, mai trovata, bisognerebbe supporre un’attenta revisione prima dell’edizione del 1921. Una serie di coincidenze lessicali e tematiche con la storia di quegli anni rende evidente come non sarebbe stato possibile scrivere *La fine del mondo* nel modo in cui viene letta prima del 1921. Sono presenti infatti dirette allusioni alla presidenza di Wilson negli Stati Uniti e ai suoi quattordici punti, alla Società delle Nazioni, e al biennio rosso. Si parla inoltre di gruppi di uomini “riuniti in un fascio”, perciò probabilmente la scrittura deve seguire la fondazione dei Fasci di combattimento, così come segna un termine *post quem* la citazione del Partito Comunista detto intransigente ossia il Partito Comunista d’Italia nato dalla scissione dal Partito Socialista il 21 gennaio 1921. Inoltre anche la dedica del libro indica una revisione, o una composizione, più tarda, recita infatti: “A Benito Mussolini offro questa visione sanguigna”.<sup>233</sup>

L’obiettivo della ricerca è comprendere se all’interno della produzione letteraria di Volt sono stati inseriti elementi del suo pensiero socio-politico, il quale può essere a tutti gli effetti inteso come tendenza ad una totalità e dunque letterariamente vicini ad un modo epico. La rappresentazione di una totalità politica all’interno di

---

231 Filippo Tommaso Marinetti, *Volt rivive con Sant’Elia* (op. cit.).

232 Marcello Carriero, *Volt: futurista Viterbo 1888-Bressanone 1927*, Settecittà, Viterbo, 2006, p. 56.

233 Volt, *La fine del mondo*, Gog, Roma, 2019, p. 32.

un'opera letteraria renderebbe rintracciabili diversi elementi del genere epico. Essendo infatti l'epica il genere dell'organicità, delle azioni individuali che acquistano senso nella totalità sovramondana è plausibile tentarne una ricerca all'interno dell'esemplificazione letteraria di un pensiero come quello voltiano, così imbevuto di valori universali non negoziabili. Nella trama del romanzo si potranno notare infatti chiari riferimenti alle idee politiche e sociali di Fani Ciotti, ma non ancora nella completa teorizzazione e sintesi che avrà luogo pochi anni dopo, nel 1924, nel *Programma della destra fascista* o in quel complesso di idee che si possono riassumere nell'ossimorica locuzione di futurismo reazionario.

Il romanzo è ambientato a Roma nell'anno 2247, da quattro anni, in seguito ad una rivoluzione, la città eterna si ritrova ad essere la capitale degli Stati Uniti d'Europa. Il Parlamento europeo ha sede a San Pietro, infatti il primo provvedimento del neonato governo fu confiscare le terre appartenenti al Papa. Da un punto di vista politico Volt prefigurava nel 1921 un patto con lo stato italiano che avrebbe donato al pontefice un enclave statale simile a Città del Vaticano. L'attuale papa nella narrazione, Silvestro XX, è stato esiliato in alcune grotte nell'Agro Pontino, dove conduce una vita dimessa con i cattolici rimasti. La religione più diffusa è invece quella umanitaria, propugnata dalla Società Teosofica Internazionale a cui si rifanno i principi teorici dell'attuale governo degli Stati Uniti d'Europa, ossia una coalizione di massoneria e comunismo guidata dall'ebreo Abramo Lattes. Il mondo è diviso in nazioni che hanno agglomerato le compagini statali precedenti in ammassi molto grandi, apparentemente vivono in pace sotto la guida della Società delle Nazioni, ispirata a quella creata dal Presidente Wilson dopo la Prima Guerra Mondiale. In realtà le nazioni sono sconquassate dall'interno a causa delle continue rivoluzioni che causano continui cambiamenti al vertice e nascita di nuovi stati. Grazie ad una conferenza del dottor Meta il lettore viene informato che nell'anno 2197 il chimico Romeo Assenna scoprì il principio dell'unità della materia. Già da tempo infatti era stata resa realtà la possibilità di creare nuovi elementi a partire dai corpi ritenuti fondamentali come idrogeno, ossigeno ecc.. Attraverso un processo di modificazione della materia il dottor Assenna scoprì la piombide, un materiale che sfrutta le correnti elettromagnetiche per liberarsi dalla forza di gravità. Infatti i corpi non presenti sulla superficie terrestre sono in realtà presenti su altri pianeti e Assenna scoprì che tendono a spostarsi e a subire la forza di attrazione

elettromagnetica dei pianeti in cui tali composti sono presenti in gran quantità. L'utilizzo quindi di diversi composti alieni alla natura terrestre, che puntassero rispettivamente verso i quattro punti cardinali, lo zenith e il nadir, aveva reso possibile il viaggio verso i pianeti del Sistema Solare. A partire dal 2217, tutti i pianeti sono stati oggetto di esplorazione a fini scientifici. Il progresso dell'industria e l'aumento demografico rende necessario porre il problema della finitezza delle risorse terrestri e i membri del Partito Dinamico, erede del Partito Futurista Italiano, sostenevano la necessità di colonizzare altri pianeti per garantire un futuro agli umani. La terra è stata infatti oggetto di terremoti, inondazioni e vaste zone del pianeta erano inabitabili. Con la scoperta della navigazione spaziale, le navi, chiamate da Volt eteronavi, avevano esplorato Venere, ma l'atmosfera rendeva impossibile l'atterraggio, poi Marte, il quale è principalmente arido e abitato da gigantesche colline semoventi, gli amorfozoi. La Luna è invece inabitabile, mentre di maggior successo a fini coloniali fu l'esplorazione di Giove. L'atmosfera di Giove è simile a quella terrestre e presenta ottime condizioni di abitabilità, l'unico ostacolo è la presenza dei Lemuri, esseri umanoidi ricoperti di pelo e alti circa tre metri. Il dibattito sulla colonizzazione di Giove si sposterà su una questione etica e morale riguardante la natura umana o meno dei Lemuri e la giustificazione di uno sforzo bellico nei loro confronti. Nel 2245 diviene presidente del Club Transeterico, l'organizzazione deputata alla creazione di una flotta per la colonizzazione di Giove, Paolo Fonte, già atleta ed esploratore transeterico oltre che alter ego dell'autore. Egli è deputato del Partito Dinamico al parlamento degli Stati Uniti d'Europa e grande sostenitore dell'impresa coloniale. Gli viene però diagnosticata una tubercolosi che si aggraverà progressivamente fino a impedirgli ogni prospettiva di guarigione. Si apre all'interno della compagine politica un dibattito sulla colonizzazione transeterica. L'esercito volontario arruolato dal Club e dal Partito Dinamico aumenta infatti di giorno in giorno ed è stanziato nella capitale, ma le forze politiche del governo massonico-comunista sono contrarie. La presenza di una forza armata così grande comincia a porre anche problemi di destabilizzazione della pace e dell'ordine pubblico. Abramo Lattes decide di far votare sulla questione il parlamento, si scontrano quindi in un duello retorico le motivazioni di Paolo Fonte e quelle del presidente Lattes, la maggioranza governativa appoggia la proposta di quest'ultimo, ossia di nazionalizzare la flotta transeterica, su proposta

del partito comunista intransigente, e vietare qualsiasi spedizione, anche privata, nello spazio in nome della morale umanitaria universale derivata dalle credenze della Società Teosofica. I membri di spicco del Partito Dinamico si risolvono per mettere in atto l'ennesima rivoluzione, la quale porterà loro al governo e permetterà all'esercito volontario di colonizzare Giove "sterminando sistematicamente" i Lemuri. La consapevolezza che potessero essere in atto sommosse da parte dei dinamisti fa sì che Abramo Lattes faccia votare una nuova proposta al Parlamento, ossia la richiesta alla Società delle nazioni di spedire a Roma un contingente internazionale di militari deputati al mantenimento della pace. Il giorno del voto della risoluzione in Piazza San Pietro vi sono centomila volontari dinamisti armati e Paolo Fonte, volontariamente, entra nella Basilica armato di un ordigno e autolesionisticamente fa esplodere la Basilica con tutti i deputati all'interno, trovando così la morte anche lui. I dinamisti prenderanno il controllo del governo e la Società delle Nazioni ratificherà, come ha sempre fatto, la rivoluzione ormai avvenuta. Il romanzo si chiude, con un'operazione circolare, nuovamente su Papa Silvestro XX. Dall'Agro Pontino vede l'esplosione e ordina un mese di penitenza e di cilicio ai cattolici. Il finale del romanzo è abbastanza criptico in quanto ciò che seguirà alla rivoluzione e al sacrificio di Paolo Fonte viene raccontato dagli occhi del Pontefice. Egli vede infatti l'esplosione della Basilica e i disordini dovuti alla rivoluzione. Nei giorni successivi vede anche decollare la flotta transeterica alla volta di Giove, Silvestro XX sta sulla riva del mare a pregare per giorni, finché nel cielo si vede un'enorme esplosione:

i cieli impallidivano lentamente (...) le stelle si spegnevano a una a una nel cielo di perla. Il mare trascolorava tutto, palpitando, come sotto una invisibile carezza. A oriente, la dentatura nera dell'Appennino mordeva in una bianchezza di latte. Poi, l'una dopo l'altra, le vette coperte di neve si arroventarono. Uccellini nascosti tra i cespugli cinguettarono una loro piccola orazione in onore del Sole, che rinasce ogni giorno. E allora, dalla più alta cime dei monti, il Sole scoppiò.<sup>234</sup>

L'esplosione del Sole è l'immagine conclusiva del romanzo, si tratta probabilmente delle detonazioni conseguenti la guerra su Giove ai danni dei Lemuri. Dato però il

---

<sup>234</sup> Ivi p. 135.

carattere profetico della lingua dell'ultimo capitolo, in cui si ascoltano i pensieri del Papa e in cui vi sono cospicui riferimenti biblici legati al libro dell'Apocalisse e alla figura dell'Anticristo, senza dimenticare il titolo del romanzo, è possibile anche che l'esplosione del Sole sia un effettivo segnale della fine del mondo. Più probabilmente, dato anche il contenuto del romanzo e i caratteri che assumeranno Paolo e gli altri del Partito Dinamico, è da intendersi come la fine di un mondo, e la rinascita di qualcosa di nuovo. L'idea della rivoluzione antropologica e della palingenesi è infatti molto forte nell'autore. Il mondo immaginato da Volt nel romanzo va però inteso come una trasfigurazione letteraria del mondo a lui contemporaneo, ne mostra caratteristiche già presenti, ma anche quelle che nella sua visione sono le tendenze che andranno a compiersi nel futuro più o meno immediato. La qualifica di romanzo fantascientifico, impossibile da mettere in dubbio, mette in evidenza elementi che in realtà non sono particolarmente pregnanti nella narrazione. Gli unici elementi a tutti gli effetti fantascientifici sono in primo luogo quelli legati alla navigazione e alla flotta transeterica, a cui sono dedicati infatti ampio spazio e digressioni in cui viene spiegato il funzionamento e la tecnologia alla base, e in secondo luogo quelli legate alle popolazioni extraterrestri, i quali, oltre ad ampliare l'universo narrato e a generare curiosità nei lettori, non svolgono altra funzione. Nonostante diversi anni della vita di Vincenzo Fani Ciotti siano stati dedicati ai temi dell'architettura e della moda femminile futurista all'interno del romanzo ci si trova di fronte ad edifici piuttosto tradizionali, così come si può affermare lo stesso per i mezzi di trasporto, e l'urbanistica in generale. Per quanto riguarda la moda sarà esemplificativo notare il trattamento del vestiario di Marinette, la compagna di Paolo Fonte, la quale negli atteggiamenti riproduce quel miscuglio di femminilità e indipendenza che l'autore aveva indicato come caratteristica precipua della donna futurista, ella viene definita "elegantissima", ma del suo abbigliamento viene detto solo che portava una pelliccia e che, il giorno in cui incontrò Paolo, scopriva "le gambe fino all'altezza del polpaccio"<sup>235</sup>. L'interesse di Volt nella narrazione si allontana da architettura e moda, che sono piuttosto tradizionali. Il *focus* è dunque un altro, non mostrare le caratteristiche della società futurista, ma mostrare in che modo, attraverso quali azioni sia possibile realizzare la nuova forma della società a venire. Il romanzo gioca

---

235 Ivi p. 77.

dunque su altri fronti rispetto a quello della speculazione disimpegnata su “*le meraviglie del duemila*”, per usare il titolo di un romanzo di un altro dei precursori della *science fiction*, Emilio Salgari. Si possono notare molte corrispondenze tra l’universo narrativo e l’attualità dell’autore. Nel personaggio di Paolo Fonte si può notare un alter ego dello stesso autore, entrambi sono politici ed esercitano l’attività pubblicistica su riviste d’avanguardia, il primo su “La Dinamo” e il secondo su varie riviste tra cui “Roma Futurista”, inoltre la somiglianza più evidente è che entrambi abbiano la tubercolosi. Nel Partito Dinamico, il quale è esplicitamente definito l’erede del movimento futurista, si può vedere un corrispondente del Partito Politico Futurista fondato nel 1918 da Marinetti e che si presentò in coalizione con i Fasci di Combattimento alle elezioni del 1919. Nonostante la critica marinettiana alla svolta a destra del fascismo durante il secondo congresso nel 1920, la svolta fu approvata da Vincenzo Fani Ciotti, e nel periodo della Marcia su Roma, anche dagli altri membri del Partito Futurista. Il termine dinamico inoltre fu proposto proprio da Volt a sostituzione della denominazione futurista, ritenuta inappropriata dopo il termine della *pars destruens*; secondo Volt per costruire la nuova Italia era necessario sintetizzare le acquisizioni delle avanguardie, legate al dinamismo, senza smettere di rivolgersi ai principi universali, alle idee fondanti, sintetizzare dunque reazionario e dinamico, e questo termine riusciva ad armonizzarsi meglio con la reazione. Il Partito Futurista, viene detto nel romanzo, è stato il responsabile del primato italiano sulle nazioni europee, dopo la vittoria sulla Jugoslavia e la colonizzazione di buona parte di Africa, l’Impero Italiano ha dato impulso alla creazione degli Stati Uniti d’Europa e alla Società delle Nazioni:

L’attuale ordinamento della società civile era dovuto, su gran parte, alla funzione storica dell’Italia. Fallito nel XX secolo, il primo tentativo di una Società delle Nazioni promosso dal Presidente Wilson, l’Europa aveva attraversato un periodo di guerre sanguinose. L’Italia, vincitrice del Grande Impero Slavo del Sud e padrona di gran parte dell’Africa, si era fatta iniziatrice di un progetto di Stati Uniti d’Europa; Roma, sede dell’ultimo Congresso della Pace, era stata proclamata capitale dell’Impero.<sup>236</sup>

---

236 Ivi p. 66.

Il capo del Partito Dinamico è Tomaso el Barka e il nome porta già con sé l'identità marinettiana, che sarà completata da Marinette, l'amante di Paolo Fonte. Si tratta di un pugile sudanese, la nazionalità della balia di Marinetti, con la tendenza a risolvere in risse le controversie. Sono caratteristiche personali di Filippo Tommaso Marinetti, scrive infatti sull'incontro con Volt: "io aspettavo che i carabinieri di Milano mi permettessero di tornare al fronte come bombardiere, benché dedito alla rissa"<sup>237</sup>. La fascinazione che ebbe in Fani Ciotti l'incontro con l'autore del *Manifesto* è forse transitata in letteratura nel racconto dell'incontro tra Paolo Fonte e Tomaso El Barka:

Una benefica crisi spirituale l'aveva strappato alla sterilità della sua grama vita interiore, popolata di larve. Era il tempo che le nuove scoperte, le nuove idee irrompevano nel mondo. Paolo se ne inebriò come di un vino generoso. Con furia iconoclasta mandò in polvere i suoi vecchi idoli, sputò le sue reliquie più venerate, distrusse giocondamente, senza rimpianti in tutto il suo passato. Si sentiva un altro. Un altro uomo più forte più libero e sano si liberava cantando da l'involucro della sua protratta adolescenza. La vita, la vita vera lo aveva afferrato. Paolo si iscrisse al Partito Dinamico, fece conoscenza di Tomaso El Barka e ne divenne grande amico. Fu uno dei più violenti collaboratori della *Dinamo*. Poi si diede allo sport, ai viaggi. La vita sedentaria gli faceva orrore.<sup>238</sup>

In questo brano sono probabilmente racchiuse le emozioni dell'autore scatenate dall'incontro con l'avanguardia e con Marinetti, nel suo alter ego letterario rivivono le due anime, quella politica e quella poetica:

Tom aveva seguito con successo la professione paterna di boxeur. Ma il suo genio lirico lo aveva presto distolto dalla materialità di quella carriera, attirandolo verso la poesia, irresistibilmente. In pochi anni, Tomaso el Barka si era rivelato al pubblico europeo come un grande e originale poeta; il suo temperamento di uomo d'azione l'aveva nuovamente distratto dalla poesia. A quarant'anni, Tom si era dato anima e corpo a un'arte intermedia fra la boxe e la poesia: la politica.

---

<sup>237</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Volt rivive con Sant'Elia* (op. cit.).

<sup>238</sup> Volt, *La fine del mondo* (op. cit.) p. 65.



La tendenza politica del futurismo che da avanguardia artistica si organizza nei fasci futuristi è visibile nell'esercito volontario della Compagnia Transeterica che riunisce "la parte migliore dell'umanità"<sup>239</sup>. Anche gli antagonisti politici di Paolo Fonte e dei dinamisti hanno delle interessanti corrispondenze con la contemporaneità. Nel Presidente Abramo Lattes rivive probabilmente Ernesto Nathan, il candidato e poi sindaco di Roma alle elezioni municipali del 1913. Egli aveva riunito un "blocco municipale" che si allargava a tutta la componente laica e progressista ed era, come Lattes nel romanzo, Gran Maestro del Grande Oriente d'Italia. Durante le manifestazioni nazionalistiche contro il blocco municipale Vincenzo Fani Ciotti venne arrestato per disordini.<sup>240</sup> Abramo Lattes rappresenta per Fani Ciotti una tendenza insita nel mondo contemporaneo che comprende il socialismo e il comunismo e l'ebraismo, Lattes è infatti un cognome tipicamente ebraico, quindi il materialismo e una religiosità massonica e genericamente umanitaria fatta di rifiuto della violenza e internazionalismo. L'altra tendenza religiosa è rappresentata dalla Chiesa Cattolica su cui si apre e chiude il romanzo, in esso è implicita la critica voltiana alla Chiesa che si distacca dal mondo per sostenere un "pacifismo evangelico"<sup>241</sup>. Si tratta delle parole con cui Alessandro Ghignoni ribadì la linea editoriale de "L'Azione democratica" in contrapposizione al filonazionalismo di Vincenzo Fani Ciotti. Secondo il conte, il cattolicesimo svuotato delle sue componenti tradizionali e rimpiazzato con un pacifismo di maniera perderà la sua capacità di attrarre verso la verità evangelica. Entrambe le tendenze religiose potrebbero essere definite un "cristianesimo senza Cristo",<sup>242</sup> ossia senza legame con l'universale, l'intero.

Nonostante la permanenza nel futurismo e la critica a diversi atteggiamenti che la compagine cattolica stava portando avanti in Italia negli anni '10 e '20, Vincenzo Fani Ciotti era e rimarrà fino alla sua morte fortemente e sinceramente cattolico. Sarà uno dei precursori e dei sostenitori dei Patti Lateranensi che verranno firmati due anni dopo la sua morte e sosterrà con grande forza la coincidenza di idee tra l'autentico fascismo, vale a dire la destra fascista, e la dottrina della Chiesa Cattolica. Sulla scia di De Maistre vedrà poi nella Chiesa l'unica istituzione in grado di attuare un arbitrato morale tra gli stati e quindi anche l'unica potenza sovranazionale

---

239 Ivi p. 135.

240 Alessandro Della Casa, *La dinamo e il fascio* (op. cit.) p. 32.

241 Ivi p. 26.

242 Vladimir Solov'ëv, *I tre dialoghi e il racconto dell'Anticristo*, Fazi Editore, Roma, 2017, p. 8.

riconoscibile. La sua critica non è infatti di tipo progressista quanto reazionaria, stigmatizza infatti le tendenze moderniste e la poca fermezza della Chiesa e del Papato e giungerà invece a lodare ed esaltare la Chiesa controriformistica, secondo una posizione che diverrà più comune dopo la Conciliazione.<sup>243</sup>

Amiamo il cattolicesimo proprio per ciò che esso ha di più antipatico alla psiche modernista. Adoriamo poi il dogma, l'intolleranza, il sillabo, l'indice, l'inquisizione, il braccio secolare, San Domenico, Filippo II, il duca d'Alba, Loyola, Torquemada, il Sonderbund, la revoca dell'editto di Nantes, e la notte di San Bartolomeo<sup>244</sup>

Sebbene alla pubblicazione del romanzo non esprimesse in questi toni la tendenza reazionaria e controriformistica, l'articolo *Fascismo e cattolicesimo* è infatti del 1924, nella narrazione alla Chiesa non vengono riservate critiche dirette, bensì due dei luoghi più importanti del romanzo, lì vi si loda la capacità profetica della Chiesa, ma le si assegna anche un ruolo da spettatrice che Volt non avrebbe considerato degno dell'istituzione, sempre quindi in un contesto personale caratterizzato da un grande rispetto e da una completa devozione personale. L'interesse di Fani Ciotti è comunque volto alla rappresentazione di tendenze assolutamente contemporanee e relative allo scenario politico. Nel romanzo si trovano infatti espresse molte delle tesi che il conte espresse tra il 1916 e il 1917 nel suo saggio *Teoria sociologica della guerra*.<sup>245</sup> Il nucleo ideologico del saggio è la necessità della guerra e la sua natura di relazione tra stati. La concezione che domina nei confronti della guerra dipende dalla concezione che si ha dello stato. Riprendendo le teorie del sociologo e politologo polacco Ludwig Gumplowicz, Fani Ciotti traccia sinteticamente la parabola di un qualsiasi gruppo umano, il quale procedette inizialmente ad unirsi ad alcuni simili per formare una tribù, per entrare inevitabilmente in conflitto con altri gruppi. Dalla guerra tra i due gruppi nasce una stratificazione che divide vinti e vincitori in dominati e dominanti. La nascita dello Stato può essere vista, secondo Fani Ciotti, come l'affermazione di un gruppo sociale sugli altri finitimi. Lo stesso si può affermare per i grandi eventi storici come l'Unità d'Italia. I Comuni in grado di

---

243 Eugenio Garin, *Cronache di filosofia italiana 1900-1960*, Laterza, Bari, 1996 pp. 350-351

244 Volt, *Fascismo e cattolicesimo. Risposta a Camillo Pellizzi*, "Critica Fascista", 6 (1924).

245 Id., *Teoria sociologica della guerra* in G. Scriboni, *Tra Nazionalismo e Futurismo*, Marsilio, Venezia, 1980, pp. 35-52.

dominare e conquistare i confinanti genereranno le Signorie e gli stati italiani e uno di questi stati, il Piemonte, più vitale e bellicoso, conquisterà gli altri e sancirà la nascita dell'Italia. In campo sociologico le teorie di Gumplowicz sono afferenti al filone del darwinismo sociale. Da questa legge universale per cui le collettività procedono dal semplice al complesso Fani Ciotti teorizza l'esistenza in Occidente di due concezioni fondamentali e opposte dello stato, un'idea classica di Stato e una opposta invece giudaico-cristiana. Lo stato classico è superiore alla somma degli interessi particolari e individuali, e non ha infatti come scopo soddisfare i bisogni dell'individuo, bensì esercitare l'imperio:

Il concetto classico dello stato (confuso nell'antico Oriente con la persona del despota, sminuzzato nelle pettegole democrazie elleniche) adombrato già dalla ferrea costituzione di Sparta, si afferma per la prima volta in tutta la sua pienezza nell'organismo della *res publica* romana. Lo stato classico non è un insieme di servizi pubblici, creati allo scopo di soddisfare i bisogni dell'individuo. La felicità degli individui non è lo scopo principale dello Stato. Lo stato ha una finalità a sé, indipendente dalle finalità degli individui che lo compongono. Gli interessi individuali sono subordinati alla potenza e alla grandezza dello Stato.<sup>246</sup>

L'esempio più compiuto di stato classico fu lo stato romano, all'interno del quale sono infatti accentuate le due funzioni fondamentali dell'imperio, ossia la guerra e la giustizia. L'aristocrazia senatoria romana è infatti composta nella maggior parte dei casi da militari e magistrati. Lo scopo dello stato va oltre l'amministrazione e persegue fini propri, è diverso dalla somma degli individui poiché lo stato è un'entità "ideale, superiore ed astratta, quasi una divinità".<sup>247</sup> La seconda concezione dello Stato è quella giudaica e poi cristiana. A causa delle continue servitù cui il popolo ebraico fu sottoposto, esso perse le virtù bellicose e antiche, tra cui quella di organizzarsi in uno stato classico con fine l'imperio: "la servitù straniera aveva impresso sulla psicologia ebraica un carattere servile".<sup>248</sup> In tal maniera la morale di riferimento del popolo giudaico mutò e iniziò a considerare meritevole di condanna l'impeto di dominio e di conquista del popolo romano. Il Cristianesimo ha poi

---

<sup>246</sup> Ivi p. 35.

<sup>247</sup> Ibidem.

<sup>248</sup> Ivi p. 37.

universalizzato lo spirito ebraico e reso l'aspirazione alla potenza esecrabile e peccaminoso, sia negli stati che negli individui rendendo lo stato tendente a offrire benessere e servizi ai cittadini. Il fine dello Stato giudaico è aiutare i cittadini a vivere rettamente, hanno dunque il loro fine ultimo nella vita ultraterrena. Dallo Stato Cristiano nascerà lo stato democratico. Con la Riforma protestante infatti la distinzione gerarchica tra "pastori" e "gregge" è soppressa, il libero esame permette una fede individualistica e con la secolarizzazione che ne deriva lo Stato viene spogliato anche della sua missione cattolica. La funzione primaria dello stato democratico è l'amministrazione, la gestione degli affari correnti. In questo contesto il ruolo dell'esercito è crescentemente percepito come inutile o anacronistico. Dopo aver delineato le due concezioni fondamentali dello Stato, le quali, viene precisato da Vincenzo Fani Ciotti, non si presentano nella loro astrattezza, ma quasi sempre in una mescolanza dei due principi, l'autore passa ad analizzare il tema della guerra che è la "relazione fra stati" per eccellenza. Secondo l'autore esistono tre ordini di morale che ha guardato in maniera diversa alla guerra. La morale cristiana non condanna la guerra in modo assoluto, ma la ammette a seconda dei fini che lo scontro si prefigge, se si confanno alla missione della Chiesa, la guerra non è condannata. Per la morale democratica invece la guerra è da condannare in ogni caso e in ogni forma, e fa sua la teoria della "non resistenza al male" propugnata da Tolstoj, ma secondo Fani Ciotti non resistere all'aggressione si risolve nel trionfo del male stesso. Sebbene la maggior parte dei teorici della morale democratica non arrivi a questi estremi e propugni una morale semi-pacifista, per l'autore essa cade comunque in contraddizione. Come si è visto la democrazia è la risultante della sparizione di Dio dal cattolicesimo e tale è la sua morale:

Ma mentre il Cristianesimo, condannando le passioni umane e predicando l'astinenza, poteva porre un freno alla lotta per il conseguimento dei beni di questo mondo, la democrazia che esaspera le ambizioni individuali, insegnando agli uomini il culto della felicità terrena, si contraddice quando pretende di sopprimere la guerra, che è l'inevitabile conseguenza degli illimitati bisogni umani in contrasto con le limitate risorse del pianeta terrestre. Il Cristianesimo inculcava la carità fraterna in nome della comune paternità

divina. In nome di chi la democrazia può condannare la guerra? In nome del bene collettivo dell'umanità?<sup>249</sup>

Ma la morale umanitaria dovrebbe risultare dalla convergenza degli interessi individuali di ogni singolo uomo, i quali si mostrano invece spesso in contrasto e in conflitto. La morale imperialistica invece riesce a superare il problema superando l'individualità nel fine collettivo che è vivente nello Stato classico. I bisogni individuali sacrificati parzialmente alle esigenze superiori creano un nuovo bisogno, una nuova volontà, "l'anima di un nuovo organismo". Gli Stati così agiranno come individui e nascerà la guerra per la soddisfazione dei bisogni degli Stati. Le passioni e i bisogni individuali generano i bisogni dello Stato che risultano necessariamente nel conflitto e spesso nel conflitto armato. Per eliminare quest'ultimo sarebbe necessario eliminare i bisogni individuali, e dunque anche il progresso. Ritrovando nella guerra e nel progresso una radice comune, Fani Ciotti mette in campo il primo passo verso la sintesi di antico, rappresentato dalla morale imperialistica e dallo Stato classico, con il moderno, il dinamismo, rappresentato dal progresso tecnico-scientifico. Oltre che dalla morale imperialistica sono state date convincenti risposte in favore della guerra dalla sociologia, soprattutto grazie alle opere del citato Gumplowicz e di Vilfredo Pareto.

Le tesi pacifiste infatti sostengono che gli Stati siano destinati a federarsi in associazioni sempre più grandi, fino a ridursi ad un'unica federazione mondiale che annullerà necessariamente le contese tra i paesi. Ma seguendo la linea tracciata da Gumplowicz, Fani Ciotti risponde che il processo attraverso cui si formano domini sempre più grandi non sia la libera volontà dei popoli, bensì attraverso l'imposizione dell'élite conquistatrice. Secondariamente le collettività non sono destinate ad associarsi senza limiti in federazioni sempre maggiori, ma un'altra legge la riequilibra. Giunti al culmine del loro sviluppo gli Imperi si scindono fino a ricadere in uno stato di frammentazione e disordine. La guerra è perciò necessaria al rapporto tra gli stati, ma è anche una necessità del singolo individuo. Egli sublima, grazie allo Stato, il suo bisogno nella necessità collettiva, all'anarchia nello Stato si sostituiscono le guerre tra Stati. La guerra non risponde dunque solo a mere questioni materiali, a bisogni pratici di individui e nazioni, ma è prodotta, come

---

249 Ivi p. 41.

riporta in nota il conte, “dallo spirito di dominio e di avventura. I valori etici dell'imperialismo sono spirituali e più dei valori della morale umanitaria”.<sup>250</sup> Fani Ciotti sostiene dunque che anche qualora si formassero gli Stati Uniti d'Europa non succedrebbe altro che lo spostamento delle guerre dal suolo europeo ad altre parti del mondo. Qualora invece si formasse un unico stato mondiale e mancasse il terreno geografico in cui sublimare i bisogni bellici, sostiene Volt, esso sarebbe destinato a smembrarsi o ricadere nell'anarchia, a meno che non trovi il modo di spostare il bisogno oltre il pianeta Terra. Le teorizzazioni sul tema della guerra sono necessariamente connesse agli eventi principali della trama del romanzo. Altro punto fondamentale della teoria voltiana e che si riverbererà nella narrazione è la questione dell'aristocrazia. Mutuando l'idea da Pareto, è infatti la sua legge di “rotazione delle aristocrazie”, Fani Ciotti sostiene che dopo aver soggiogato un paese con la forza vi si impone una classe dominante, quella conquistatrice, necessariamente minoritaria, che accentra le funzioni politiche o comunque nevralgiche. Ogni Stato ha una propria aristocrazia derivante da una precedente conquista o rivoluzione, ma l'esercizio del potere logora, la classe sociale perde le proprie virtù bellicose e così nasce una nuova aristocrazia. La nuova classe dirigente può appoggiarsi alla legittimazione popolare e acquisire quindi attraverso la rivoluzione il potere effettivo. Anche se non formalizzasse un sistema di privilegi, con l'andare del tempo accentuerebbe il proprio carattere di casta dominante e manterrà il dominio fintanto che manterrà intatta la propria capacità bellica. La rotazione delle aristocrazie potrà avvenire nuovamente al sorgere di una nuova casta dominante, che può essere interna, in caso di rivoluzione, o straniera, in caso di invasione. Anche le democrazie, apparentemente prive di un'aristocrazia, in realtà sono costrette a mostrare il carattere elitario nel momento in cui si presenta, inesorabile, la guerra.

La conseguenza principale di queste leggi sociologiche è che solamente uno stato guerriero ed aristocratico può garantire a sé stesso l'autonomia e l'esistenza, e conseguentemente il benessere dei cittadini. Il saggio si chiude sulla considerazione che in Inghilterra e in Francia stanno sorgendo gli elementi di una nuova classe dirigente, ma che, anche in Italia, vi sono i germi che permetteranno la rotazione delle élites. Il passaggio obbligato, ma provvisorio, potrebbe risultare in una

---

250 Ivi p. 45.

dittatura, ma necessariamente, affinché lo Stato sopravviva, è obbligatorio legittimare una nuova classe aristocratica, che si mostrerà per le sue eccezionali qualità e virtù politiche e militari, perse dall'aristocrazia di sangue, che garantiranno ad essa il dominio delle nazioni europee. Il concetto di Stato classico ha come corollari necessari la guerra e l'aristocrazia e rappresenta bene il concetto di comunità epica. In esso si riverberano infatti valori coerenti e condivisi, oltre che universali ed extrastorici, inoltre sancisce la necessità di sublimare i fini individuali nelle necessità dell'Impero. La narrazione epica si caratterizza infatti per la convergenza e la confluenza delle azioni individuali in fini sovraindividuali o anche sovramondani. Tra le pagine della sua opera teorica si ritrovano le giustificazioni e le motivazioni che muovono i personaggi de *La fine del mondo*. All'interno dello scontro parlamentare tra il deputato Paolo Fonte e il Presidente degli Stati Uniti d'Europa si ritrova una perfetta trasposizione letteraria delle idee politiche di Fani Ciotti. Il dinamista dice ad esempio:

Onorevoli colleghi la guerra ha creato gli Stati, così come ha creato la società degli Stati. Gli uomini si sono riuniti in società non già dopo aver sfogliato o volumi di Kant per apprendere che occorre limitare le sfere dei diritti individuali in nome del supremo interesse dello stato, ma semplicemente allo scopo di difendersi dagli assalti dei popoli vicini e, possibilmente, di assalirli a loro volta e renderseli schiavi. La guerra, stringendo gli uomini l'uno all'altro, per marciare contro un nemico comune, ha fatto nascere fra essi il senso della fratellanza umana. Non esiste fraternità all'infuori della fraternità d'armi.<sup>251</sup>

Ribatte invece Abramo Lattes:

La storia, siamo noi che la facciamo ogni giorno. E noi non vogliamo che la guerra torni ad essere la regola della storia. L'umanità vuole la pace. Noi abbiamo instaurato il regno dell'amore; e l'amore durerà, come il mondo, eterno. [...] La pace è il supremo dei beni. A nessun costo noi faremo al guerra. Si sfasci la Società delle Nazioni, crolli pure il mondo: noi resteremo impavidi, salvando i principi, sotto le sue rovine<sup>252</sup>

---

251 Id, *La fine del mondo* (op. cit.), p. 97.

252 Ivi p. 104.

Anche la tendenza a ripudiare la violenza da parte di Abramo Lattes rientra in quella morale democratica criticata nel saggio. Egli infatti decide di lasciare che altri si occupino della sedizione, ma la mancanza di virtù militari mostra anche la debolezza dell'aristocrazia massonica e comunista al governo e dunque che il tempo è maturo per la rotazione che porterà al governo i dinamisti, esponenti di una nuova aristocrazia. Dato il carattere prettamente contemporaneo delle vicende narrate è possibile affermare che la fantascienza sia un espediente per raccontare delle leggi sociologiche immutabili. Una parte importante della totalità politica concepita da Volt viene trasposta nel romanzo. Il tema della necessità della lotta, della guerra, che è infatti caratteristica spirituale ed eterna di ogni uomo rientra a pieno diritto nella formulazione di un romanzo che, rappresentando la totalità, possa presentare elementi epici. Ancor più concorde con il modo epico è la morale imperiale propria dei protagonisti. Altro elemento teorico trasposto nel romanzo, che ne rafforza l'aura fantascientifica è la guerra interplanetaria. In caso di superstati infatti, Fani Ciotti pone come teoricamente possibile, ma impossibile per via dei mezzi disponibili, la colonizzazione extraterrestre, in tal modo sarebbe possibile evitare il problema dello smembramento degli Imperi giunti al proprio culmine. Per ragioni pratiche, come la scarsità di risorse, ma anche per ragioni eterne ed intrinseche dell'uomo, come la guerra, si giustifica la colonizzazione di Giove. L'idea voltiana è forse qui mutuata in parte, come nota Alessandro Della Casa,<sup>253</sup> dal romanzo fantascientifico russo *Stella rossa* dello scrittore e filosofo Aleksandr Bogdanov, pseudonimo di Malinovskij.<sup>254</sup> Nel romanzo, scritto dopo i moti del 1905, viene raccontato il viaggio di un rivoluzionario russo sul pianeta Marte. Lì la rivoluzione socialista si è compiuta due secoli prima e viene mostrato il funzionamento dell'utopica società socialista. La società marziana presenta diversi problemi relativi alla scarsità delle risorse naturali, nonostante il continuo avanzamento tecnologico. I marziani cercano allora una soluzione e prendono in considerazione la colonizzazione di altri pianeti, tra cui la Terra. Essi hanno infatti condotto Leonid, il protagonista, sul loro pianeta, per cercare di capire se sia possibile una convivenza pacifica con le società socialiste terrestri, evitando lo sterminio metodico degli abitanti del pianeta Terra. La differenza principale tra il romanzo di Bogdanov e quello di Volt è nella concezione della guerra. In entrambi i casi è prevista la totale

---

253 Alessandro della Casa, *La dinamo e il fascio* (op. cit.), p. 77.

254 Aleksandr Bogdanov, *Stella rossa*, Agenzia Alcatraz, Milano 2018.



conquista di una popolazione, ma in *Stella rossa* essa è pensata solo come questione pratica, come parte necessaria della rivoluzione socialista e si crede che, al finale, essa causerà maggior benessere anche ai sopravvissuti terrestri. Per Volt invece la guerra è parte ineliminabile dello spirito eterno umano e non una mera questione pratica. Anche molte delle idee fantascientifiche sono riprese dal romanzo di Bogdanov, entrambe le imbarcazioni interstellari sono chiamate eteronavi, ed anche il funzionamento grazie alla materia negativa è molto simile. Oltre all'idea di lotta come totalità, l'altra differenza fondamentale sono i rapporti di forza, Volt infatti rende gli uomini i colonizzatori in modo da ridare vigore alle idee della morale imperiale, espressa in questi termini da Paolo Fonte:

La conquista di Giove è l'unica via di salvezza per l'umanità. Non importa chi siano, cosa siano i Lemuri. Siano uomini, bestie o croati, non importa. Ciò che importa è combatterli. Fossero pure angeli, noi faremmo loro la guerra. Poiché combattere, non vivere è necessario. La guerra per la guerra? Direte. Sì. La guerra per la guerra. O meglio la guerra per la vita. Non per una vita qualunque, come voi l'intendete, ma per una forma di vita superiore. Combattendo, l'umanità assurgerà a una sfera più alta della storia.<sup>255</sup>

Sempre dalla Russia proviene un diverso antecedente dell'opera voltiana, ossia *I dialoghi e il racconto dell'Anticristo* di Vladimir Solov'ëv.<sup>256</sup> Anche nel libro del filosofo russo si condanna la dottrina della non resistenza al male ereditata da Tolstoj. Ma si procede anche ad identificare, ne *Il racconto dell'Anticristo*, i germi di una decadenza della società umana che portano all'affermazione del potere dell'anticristo. Anche nel racconto si trovano gli Stati Uniti d'Europa e la presidenza è affidata ad un uomo vicino alla massoneria e dall'aurea messianica, viene proposta una religione umanitaria antropocentrica e come nel romanzo voltiano si insiste sulla decadenza contemporanea della religione che risulta in un "cristianesimo senza Cristo". Il racconto si conclude con la sua sconfitta, che segue la battaglia tra l'esercito dell'Anticristo e l'esercito cristiano, dopo la riunificazione degli scismi orientali e occidentali. I caratteri cristologici dell'ultimo capitolo de *La fine del mondo*, rimandano alle atmosfere dei dialoghi russi, ma allo stesso tempo il confronto rende

---

<sup>255</sup> Volt, *La fine del mondo* (op. cit.) p. 101.

<sup>256</sup> Vladimir Solov'ëv, *I tre dialoghi e il racconto dell'Anticristo* (op. cit.).

evidente una seria mancanza nei confronti della Chiesa di Silvestro XX, ossia l'aver fatto propria la teoria della non resistenza, che condanna il cattolicesimo all'irrilevanza politica. A differenza dell'opera di Vladimir Solov'ëv non sarà infatti il cattolicesimo a offrire il braccio alla restaurazione del mondo dopo il regno anticristiano di Abramo Lattes, ma saranno Paolo Fonte e il Partito Dinamico.

Come nei due precedenti letterari analizzati anche in Volt la fantascienza, l'ambientazione futuribile, è l'espedito letterario scelto per portare la sua analisi del presente e presentare le sue tendenze politiche. Apparentemente il romanzo si distanzia da paragoni col genere epico, in quanto quest'ultimo ha solitamente come oggetto eventi della storia di una comunità, il passato nazionale o comunitario, come lo stesso Volt ha affermato in *Poesia epica moderna*. È comunque possibile rintracciare alcuni elementi di sopravvivenza di questo genere all'interno del romanzo. Nel discorso sulla poesia epica Fani Ciotti afferma chiaramente il primato temporale delle acquisizioni e delle imprese politiche rispetto alla loro rappresentazioni letterarie.<sup>257</sup> Scrive infatti Varvaro:

l'epica stabilisce un rapporto primario fra la sua materia narrativa ed una qualche vicenda storica di rilievo per la comunità che la ricorda, sicché essa si distingue dall'altra narrativa proprio perché il suo non è un rapporto generico con la realtà bensì con avvenimenti storici specifici (che siano reali o presunti importa meno)<sup>258</sup>

Il genere epico mostra la sua essenza proprio con il rapporto che instaura con la storia e con la politica, in un rapporto di forze che è lo stesso sostenuto in *Poesia epica moderna*. Vale la pena ritornare alla definizione di epica che ha dato Sergio Zatti per capire in che modo si possano rintracciare, anche in un racconto slegato dal passato e rivolto al futuro, elementi epici:

Si può dire, grosso modo, che è una poesia narrativa di ampie dimensioni che tratta in linguaggio alto di una singola figura, o di una comunità eroica, e concerne un evento storico – una guerra o una conquista, oppure ancora una ricerca eroica o altra significativa realizzazione mitica o leggendaria – che è

---

<sup>257</sup> Volt, *Poesia epica moderna* (op. cit.) p. 31.

<sup>258</sup> Alberto Varvaro, *Letterature romanze del Medioevo*, Il Mulino, Bologna, 1985, p. 215.

centrale nelle tradizioni e nelle credenze della cultura che la esprime. Connesso con l'idea di epica è il concetto di inizio, di origine, di racconto delle cose prime. A epico è legata infatti l'idea di gesto, o testo fondatore: ciò che fissa in forma mitica le origini di una civiltà.<sup>259</sup>

Proprio l'idea di origine e di fondazione si lega chiaramente a *La fine del mondo*. Sebbene il romanzo non racconti eventi della storia o delle origini di una comunità, si è visto che l'ambientazione futura racconta in realtà il presente della comunità di riferimento. La storia narrata può però essere letta come le origini di una nuova comunità di riferimento nell'ambito di quella rotazione delle aristocrazie che è legge ineluttabile per Volt. Si tratta della nascita, dell'origine dell'Impero aristocratico interplanetario. Non si tratta però di pura invenzione letteraria, in quanto quello che Fani Ciotti racconta nel romanzo è in realtà la trasposizione di ciò che la rivoluzione fascista sta compiendo sul piano politico. Vincenzo Fani Ciotti vede infatti nella rivoluzione fascista guidata da Benito Mussolini, il principio di una nuova età, la fondazione di un nuovo mondo dopo la fine di quello precedente. Spostando nel futuro il piano temporale del romanzo Volt può raccontare il mito fondativo e paligenetico di una rivoluzione in atto e delle sue speranze politiche per il futuro. Il romanzo può infatti essere considerata la narrazione di un mondo e di un'aristocrazia nuova. Le prospettive paligenetiche gettano un ponte che permettono di vedere parti di una totalità epica in formazione e in affermazione che si mostra per accenni e sopravvivenze.

L'epica di Volt ha come importante motivo la filosofia polemologica e l'idea della lotta. Essa non si configura solo come mezzo per il dominio, ma come necessaria caratteristica spirituale dell'aristocrazia. Il bellicismo perduto dall'aristocrazia di sangue e mai posseduto dalla borghesia deve essere la caratteristica che guidi la scelta della nuova classe dirigente. Fani Ciotti ammetteva che l'aristocrazia fascista non sarebbe stata la "nobiltà da salotto", bensì uomini che possiedono le virtù per dominare, per incarnare in essi la morale imperiale: "Non l'etichetta di corte è caratteristica essenziale dell'uomo nato per dominare, ma bensì saper fare uso della forza".<sup>260</sup> Sulla rivoluzione fascista scrive infatti Alessandro della Casa:

---

259 Sergio Zatti, *Il modo epico* (op. cit.) pp. 10-11.

260 Alessandro della Casa, *La dinamo e il fascio* (op. cit.) p. 147.

Eppure non va dimenticato che, secondo il conte viterbese, il “processo generativo” del nuovo patriziato avrebbe implicato una trasformazione che infondesse le virtù occorrenti per dominare, differenti da quelle sufficienti per conquistare le leve del governo.<sup>261</sup>

L'uso della forza è utilizzata come mezzo, ma rappresenta la stessa essenza spirituale dell'aristocrazia imperiale. Le idee del Partito Dinamico ripropongono infatti la necessità della guerra come vita, oltre che la guerra come mezzo iniziatico per la creazione dell'Impero interplanetario. Strettamente connessa con l'idea bellicistica di Volt è l'idea aristocratica. Nelle pagine pubblicate su rivista Volt ha sempre sostenuto che l'aristocrazia sia spiritualmente, ma anche praticamente la forma di governo migliore. Allo stesso modo nel romanzo si mostra una netta contrapposizione tra il governo democratico e l'idea aristocratica dei dinamisti. L'egualitarismo democratico del governo non permette infatti di esprimere pienamente la propria superiorità a coloro i quali sono forniti di virtù eccezionali, inoltre è un principio ipocrita in quanto in tutti gli Stati, anche negli Stati Uniti d'Europa, il potere è esercitato da una minoranza, ma nelle democrazie detta minoranza non è scelta per merito, ma espressione del suffragio universale. L'esercito volontario della Compagnia Transeterica è composto dalla “magnifica gioventù”<sup>262</sup> dai germi di questa nuova aristocrazia di merito, incarnazione delle virtù belliche come la forza, il coraggio, la temerarietà, nell'ultima pagina del romanzo, nel momento in cui le eteronavi salpano alla volta di Giove si legge infatti:

Era la parte migliore dell'umanità, che abbandonava la Terra. Era il seme degli uomini, il sangue più rosso della della Terra, che sprizzavano da una ferita aperta, a fecondare le stelle. Tremavano, tremavano nel cielo, i punti interrogativi delle stelle. E al di là dell'ultimo astro, i cieli neri e muti palpitarono.

Nel romanzo Fani Ciotti riprende un mito longevo della cultura di destra ossia il mito palingenetico della gioventù. La palingenesi dell'uomo nuovo si può infatti compiere grazie al germe della gioventù che porterebbe con sé caratteristiche

---

261 Ibidem.

262 Ibidem.

diverse, sebbene in questo caso estremamente reazionarie. L'affermarsi della classe sociale risultante dalla rivoluzione del Partito dinamico è l'inizio del dominio di una nuova forma, quella, appunto, della "parte migliore dell'umanità". Il rappresentante più fulgido dell'aristocrate e dell'epica di affermazione dell'aristocrazia è sicuramente Paolo Fonte, il protagonista del romanzo. Il personaggio di Paolo Fonte presenta le tipiche caratteristiche della nuova classe dirigente, ed incarna la morale imperiale e il suo rapporto con l'epica, il tutto unito però ad una debolezza fisica dovuta alla tubercolosi che fa da contraltare alle virtù:

Passeggiò su e giù per la camera, come una belva in gabbia. Il suo lucido intuito non gli permetteva di farsi delle illusioni. Non sarebbe morto. Ma non sarebbe mai tornato quello di prima. Vivere sì, ed anche lungamente. Ma a patto di rinunciare a tutte le ragioni della vita. La vita senza lotta. La vita senza sforzo. Una vita calma, uguale, vuota come quella di una bestia da ingrasso.<sup>263</sup>

La concezione della lotta come vita e della vita come lotta è fondamentale per l'aristocrazia imperiale e allo stesso tempo è infatti propria di Paolo Fonte. Oltre all'idea vitalistica della guerra, essa è intesa anche come mezzo per risolvere i problemi dello stato democratico. Gli Stati Uniti d'Europa sono infatti rappresentati come l'esempio massimo di stato giudaico. Essi infatti ripudiano la violenza e percepiscono come proprio scopo principale il benessere e il fornire servizi ai cittadini. Viceversa, Volt afferma la necessità di rivolgersi alla concezione classica dello Stato e dunque far propria la vocazione imperiale. Lo stato classico è un concetto che ben si armonizza con l'idea di epica. Il genere epico infatti mette in scena la preminenza dei fini collettivi della comunità di riferimento o comunque sovraindividuali ed è l'opposto dell'individualismo imperante nella concezione giudaica dello stato. Ponendo i bisogni dello stato e dell'impero come valore assoluto da contrapporre alle necessità individuali, Volt crea un contesto letterario in cui, epicamente, le azioni individuali di Paolo Fonte trovano un senso nelle necessità della rivoluzione e dell'Impero. La parabola del protagonista diviene così un tendere alla palingenesi della nuova aristocrazia, essa, governando le sorti dello Stato sarà in grado di restaurare una comunità epica in cui i bisogni individuali vengono felicemente sacrificati sull'altare delle necessità imperiali, come teorizzato

---

<sup>263</sup> Volt, *La fine del mondo* (op. cit.), p. 40.

in *Teoria sociologica della guerra*. L'obiettivo, non dichiarato, di Paolo Fonte è ricostruire la totalità epica rappresentata dall'Impero, il suo è infatti il primo gesto della nuova epica dinamica, o, attualizzando, fascista.

In questa luce vanno lette le scelte di Paolo Fonte. Inizialmente, nella sua biografia egli si pone su un piano individualistico, e si potrebbe affermare romanzesco, perseguendo i risultati di una realizzazione personale, prima come sportivo e poi come esploratore spaziale. I caratteri avventurosi della sua vita rimandano infatti a personaggi del *romance*, secondo le distinzioni enunciate da Guido Mazoni in *Teoria del romanzo*. La scoperta della malattia e l'ingresso nel Partito Dinamico mutano la sua prospettiva. Impossibilitato a continuare a perseguire gloria personale nell'impresa transeterica, Paolo Fonte decide per il proprio sacrificio dicendo:

Sono d'accordo con Tom nel pensare che la bomba debba essere lanciata da uno di noi. Ma non c'è bisogno di ricorrere alla sorte. Si deve sacrificare colui di noi che potrà essere meno utile alla nostra causa per l'avvenire. E questi sono senza dubbio io. La mia malattia non mi consente di compiere un travaglio continuato. Ma mi sento perfettamente in grado di fare, una volta per tutte, uno sforzo violento.<sup>264</sup>

Paolo alla fine della sua esistenza terrena decide di compiere un estremo atto e si offre volontario per portare la bomba che avrebbe fatto esplodere San Pietro, la sede del Parlamento degli Stati Uniti d'Europa e sacrificarsi per la causa. Accetta, insieme all'atto, anche di non vedere i risultati del suo gesto e delle sue azioni. L'esplosione, la distruzione dello *status quo*, la "fine del mondo" segna l'inizio della nuova era, la palingenesi dell'uomo nuovo:

A pochi passi da loro, presso la fronte spaccata di Abramo Lattes, la bomba sibilava, cantava, stridula, ironica, minacciosa, come se si divertisse a prolungare di qualche istante l'agonia di un mondo. Ma essi non sentivano più. Non vedevano più. Erano già entrati, con il loro amore e il loro dolore, oltre i confini della morte<sup>265</sup>

---

264 Ivi p. 123.

265 Ivi p. 132.

Riprendendo l'immaginario insieme antico e moderno dell'epico, della conflagrazione universale, Volt mostra lo scontro epico per l'affermazione della nuova aristocrazia che elimina il passatismo e il negativo e permette alla "parte migliore dell'umanità" di manifestare il proprio potenziale demiurgico. Ma la morte gloriosa di Paolo Fonte è anche la perdita, la rinuncia a tutti i suoi desideri e prospettive individuali a beneficio dell'umanità. In accordo con l'idea epica e con la morale imperiale Paolo Fonte declina le sue azioni secondo motivazioni e fini collettive, ma soprattutto spirituali ed universali. Egli rinuncia ai suoi bisogni, il suo desiderio di combattere su Giove, e li sublima nelle necessità dell'Impero. Coerentemente con l'idea di comunità organica voltiana, gerarchica e bellicistica, Paolo Fonte annulla la sua spinta romanzesca e avventurosa per far proprio il gesto epico collettivo che, distruggendo il passato, costruirà un nuovo futuro, ossia l'Impero interplanetario dinamico:

Paolo aveva offerto sé stesso in olocausto sull'altare della vita. [...] Finita era per sempre la vicenda delle piccole gioie e dei piccoli dolori. [...] Avrebbe lanciato con polso fermo, nel cuore dell'urbe, il suo ordigno spaventoso, come il seminatore che getta la semenza di un nuovo mondo. [...] il destino di un mondo si compiva. Per opera sua. Paolo si sentiva il braccio armato di una Potenza arcana e terribile. Atomo cosciente del meraviglioso organismo del Cosmo. Non era più lui che agiva, ma il Tutto.<sup>266</sup>

*La fine del mondo* può essere considerato un romanzo fantascientifico, ma che tratta situazioni contemporanee, con elementi epici. Rispetto però ad altre opere analizzate, non è possibile leggersi in esso una compiuta narrazione epica per diverse ragioni.

In *Poesia epica moderna* Fani Ciotti stabilisce una stretta relazione tra la situazione storica e i generi letterari vitali in una determinata epoca. La poesia epica infatti, ha come oggetto le imprese storiche della comunità di cui narra; gli esempi scelti dall'autore mostrano stralci della storia d'Italia nei versi di Pascoli e Carducci. Volt auspica la nascita di una nuova epica, convinto che essa potrà nascere solo consequenzialmente all'affermazione storica di nuovi movimenti, nuovi attori e

---

266 Ivi p. 124.

soprattutto conseguentemente a nuovi eventi che diano materia all'epica nazionale.<sup>267</sup> Sebbene Volt scelga di raccontare il probabile svolgimento futuro e il cambiamento epocale che secondo lui seguirà o alla rivoluzione fascista o comunque all'affermazione di quei valori interventisti, tali eventi non si sono ancora imposti nella storia e dunque l'autore si sofferma più sul lato teorico e sociologico che sull'esaltazione degli eventi in chiave epica.

L'idea della preminenza, temporale, ma anche per importanza, della politica ha fatto sì che dopo un breve apprendistato letterario nell'ambito del futurismo, Volt si sia dedicato principalmente all'attività pubblicistica e al tentativo di giocare un ruolo influente nella vita politica del neonato governo fascista. L'interesse dell'autore si allontana infatti dalla produzione letteraria e si sposta verso il tentativo di teorizzazione politica del *Programma della destra fascista*. Una diversa ragione che distanzia *La fine del mondo* dalla realizzazione di una totalità letteraria epica è anche il fatto che a quell'altezza temporale, nel 1922 o negli anni immediatamente precedenti, la filosofia politica di Volt fosse ancora in formazione e non era ancora approdata ad una compiuta ideologia totalizzante. Si trovano infatti nel romanzo alcuni degli elementi fondanti del suo pensiero, come la guerra, l'aristocrazia, l'idea che il connubio tra antico e moderno sia il mezzo adatto alla nuova stirpe imperiale, ma queste idee non vengono inserite pienamente in un contesto che ne completi la visione della società. Volt non sosteneva ancora esplicitamente il suo supporto alla Monarchia e alla Chiesa Cattolica, istituzioni che infatti mancano o a cui viene dedicato uno spazio diverso nel romanzo. La compiuta sintesi di antico e moderno, di reazione e modernità avverrà di lì a pochi anni con l'acquisizione dell'idea del diritto divino della Corona e del connubio di trono e altare.<sup>268</sup> Quello che è stato chiamato futurismo reazionario è infatti l'unione delle istanze del moderno all'interno di una cornice assolutamente reazionaria, governata da aristocrazie ereditarie di nomina regia e in seno alla Chiesa Cattolica, che assume il ruolo di legittimare la Corona. La mancanza di questi elementi nel romanzo è dovuta alla loro mancanza nell'idea politica di Fani Ciotti nei primi anni 20, i concetti di aristocrazie era infatti già vitale, ma mancavano le riflessioni sul ruolo della Chiesa e della Corona e, di conseguenza, sul diritto divino. Nonostante ciò, la tendenza a conciliare antico e moderno è presente fin dall'inizio della sua carriera

---

<sup>267</sup> Id, *Poesia epica moderna* (p. cit.), p. 31.

<sup>268</sup> Id., *Trono e Altare*, "L'impero", 23 marzo 1923.



da intellettuale. La scelta dello pseudonimo Volt rappresenta a pieno la sintesi, esso infatti rimanda alle concezioni dinamiche del futurismo e alla tecnica, ma racchiude in sé anche la tendenza premoderna in quanto è una delle parole che compongono il motto dell'Ordine Equestre del Santo Sepolcro di Gerusalemme “*Deus lo volt*” di cui la famiglia Fani era parte. La sintesi del futurismo reazionario viene dunque tentata sia sul piano personale, che politico e letterario. All'ambito della politica, Fani Ciotti dedicò i suoi ultimi anni di vita e tentò di influenzare in senso monarchico e aristocratico il regime fascista, criticando la fase dittatoriale, pur necessaria sul breve periodo, ma che avrebbe dovuto lasciar spazio alla missione della Corona e al diritto divino del Re. Le ambizioni letterarie di Volt sono state probabilmente stroncate dalla malattia e dalla morte prematura, si legge infatti in una lettera:

Se guarirò, come spero, alternerò gli studi sociali e politici con dell'agile, balzante e colorata letteratura, veloce piena i fatti, risse, amori, battaglie, cacce, viaggi e naufragi, senza introspezione psicologica, roventi di vita<sup>269</sup>

Solo pochi frammenti di questo affresco sono stati poi messi su carta dall'autore, il quale ha dedicato la sua breve carriera principalmente agli studi politici, anche in virtù della situazione, secondo la sua visione, così propizia a mutamenti epocali necessari. Altri freni ad una compiuta narrazione epica giungono forse anche dal *milieu* culturale dell'Italia nei primi anni '20. Parallelamente alla definitiva ascesa del fascismo, Volt decide di occuparsi sostanzialmente di politica, ma il contesto culturale fascista non riuscì a dare sostanza epica alla mitologia creata nell'ambito dell'ideologia politica. Furio Jesi in *Cultura di destra* lo nota nei riguardi della mistica della morte. In altri movimenti fascisti come la Guardia di Ferro rumena o il *Tercio* spagnolo è molto presente una religione della morte e del sacrificio tanto da giungere quasi a una celebrazione della morte in quanto tale, e ritorna spesso, nelle canzoni e nell'iconografia, l'intrecciarsi dei temi di sposalizio e morte. Tale mitologia si sarebbe ben armonizzata col personaggio di Paolo Fonte. In ambito italiano invece non si fa strada una radicale mistica della morte, sebbene se ne faccia un uso ampiamente strumentale a fini propagandistici. Scrive Jesi:

---

269 Filippo Tommaso Marinetti, *Volt rivive con Sant'Elia* (op. cit.).

anche qui affiora quella qualità piccolo-borghese della cultura fascista che corrisponde alla sua freddezza nei confronti della mitologia. Sembra paradossale dirlo, perché il fascismo ha evidentemente fatto scialo di materiali mitologici: ma la tecnicizzazione delle immagini mitiche (eroiche, romane ecc.) eseguita dal fascismo italiano mostra precisamente tutte le caratteristiche di una fondamentale freddezza, non partecipazione, consumo anziché devozione.<sup>270</sup>

Si manifestano nella cultura italiana, reticenze nei confronti di una mitologia totalizzante: “Il linguaggio mitologico del fascismo italiano [...] è fatto di trovate anziché di rituali nel vero senso della parola”.<sup>271</sup> Anche sul versante letterario è possibile notare un fenomeno importante per la mancanza di un modo epico fascista. Una delle espressioni più vitali della letteratura durante il Ventennio fu il movimento detto Strapaese, che promuoveva una cultura nazionale rurale, legata alle tradizioni della provincia come contrapposte a quelle cittadine che andavano invece internazionalizzandosi e perdendo la propria identità. Il mito strapaesano lega il popolo rurale, l’Italia contadina, a un sistema di valori che in quanto italiani sono fascisti, e in quanto opposto ai valori moderni come democrazia e socialismo è rivoluzionario. Come nota Fani Ciotti però, e entrerà infatti in polemica con Curzio Malaparte, il limite del movimento Strapaese è, per Volt, l’insistere sull’italianità e sul provincialismo delle idee fondamentali:

Romanticismo di cattiva lega mi sembra quello che induce i nostri strapaesani a coprire di un manto pseudo classico i nostri peggiori vizi tradizionali, esaltando il delitto passionale, l’uso del coltello, il brigantaggio, l’indisciplina, la sporcizia, Cagliostro, la partigianeria, la rissa, il disordine, l’individualismo, l’anarchia, il furto, l’imbroglio e persino la pancia italiana<sup>272</sup>

La cultura strapaesana diventa così espressione delle cultura, o della “razza” italiana. Ciò risulta inaccettabile nell’idea universalistica e imperiale, e dunque sovranazionale, della cultura nel pensiero voltiano. Volt ritiene infatti che la cultura

---

270 Furio Jesi, *Cultura di destra*, Nottetempo, Milano, 2011, p.56.

271 Ivi p. 58.

272 Volt, *Nazionalismo e cultura* in Id., *Dal Partito allo Stato*, Gatti, Brescia, 1930, p. 187.

non possa ridursi a esprimere meno dell'universale e propone l'esempio dell'Impero romano e la sua politica culturale:

Se dunque noi vogliamo seguire l'esempio di Roma, dobbiamo imitare il suo sapiente eclettismo. È la tattica naturale dei popoli dinamici, che hanno percorso tutte le vie del mondo, mentre i popoli che si chiudono in sé, che si ripiegano sulla loro tradizione, sono popoli senza espansione, senza avvenire, senza conquiste, beati sol quando possono vivacchiare negli angusti confini ereditati dagli avi<sup>273</sup>

L'idea di universalità dei valori positivi in qualsiasi ambito discende anche dalla fede cattolica di Fani Ciotti, egli contrappone infatti l'universalità cattolica, distanziandola da una paternità italiana come nella visione strapaesana, al particolarismo nazionale protestante. L'idea strapaesana di cultura ripropone il particolarismo provinciale e lo rende un complesso di valori fondanti, ma tale particolarismo allontana l'universalità epica di cui Fani Ciotti tenta di farsi promotore. Le idee fondamentali di Fani Ciotti si sviluppano sempre nell'ambito politico, e in quest'ambito assumono sicure caratteristiche epiche. L'idea imperiale, espressa in *Pedagogia imperiale* nel 1926 su "Gerarchia", pochi mesi prima della morte di Fani Ciotti, esprime una serrata critica al particolarismo e all'individualismo in ambito politico. La figura dell'aristocrate infatti possiede le principali caratteristiche del personaggio epico. La sua riflessione parte dalla critica alla cultura strapaesana che identifica l'italianità con la conservazione superstiziosa e declina invece le caratteristiche del nuovo tipo di aristocrate italiano. La virtù principale di questo nuovo uomo è la padronanza delle passioni individuali, la soppressione necessaria dei propri bisogni, dei sentimenti e della psicologia, "il dominio di sé caratterizza tutte le grandi aristocrazie". Pone poi un confronto con il superuomo nietzscheano, definendolo però, non come il nuovo aristocrate, ma quanto di più distante da esso, ossia come un uomo pieno di passioni e dalle smisurate ambizioni, una persona che rappresenti la misura di sé stesso. L'aristocrate, il personaggio epico, è invece in grado di dominare e se necessario sopprimere il proprio individualismo a vantaggio dello Stato, rigorosamente di tipo classico.

---

273 Id., *Pedagogia imperiale* (op. cit.).

Ne *La fine del mondo* è possibile leggere lo scontro epico di affermazione di questo nuovo tipo aristocratico, le caratteristiche enunciate possono aderire chiaramente a Paolo Fonte, ma anche agli altri personaggi dinamisti raccontati nella narrazione. Attraverso il sacrificio dell'esploratore transeterico, attraverso dunque l'annullamento della sua individualità nella collettività imperiale, Volt racconta la fine della società borghese, individualista e fintamente pacifista e l'atto epico di nascita di uno stato organico, gerarchico, aristocratico e dell'impero interplanetario. Con il finale del romanzo si mostra chiaramente la nascita dell'uomo nuovo, appartenente alla futura aristocrazia imperiale, e la necessaria morte dell'individuo, simboleggiata da Paolo Fonte che accantona le proprie speranze personali di gloria su Giove, per la realizzazione del mito palingenetico. Nonostante l'idea di base del romanzo possa mostrare elementi vitali di un modo epico, la mancanza di un chiaro centro aggregatore nella filosofia voltiana, che avrebbe forse potuto essere il connubio di Trono e l'Altare, allontana da *La fine del mondo* il titolo di romanzo epico. Tale centro avrebbe mostrato con più chiarezza l'aderenza delle azioni individuali ad un *ethos* comunitario. Inoltre la narrazione presenta molte istanze romantiche ed individualistiche e anche questo elemento, oltre che la già citata prematura morte dell'autore che pose fine alla sue ambizioni letterarie, fa sì che non si possa parlare compiutamente di romanzo epico. Il romanzo voltiano rimane però un esempio interessante in ottica di ricerca di elementi e sopravvivenze epiche in quanto il suo soffermarsi su prospettive di palingenesi e sull'idea imperiale, così sviluppata nella produzione giornalistica dell'autore, possono essere a tutti gli effetti considerati elementi epici nell'ambito della nascente rivoluzione fascista.

## ***Conclusioni***

All'interno della cultura di destra del primo Dopoguerra vengono scritti romanzi che presentano delle sicure sopravvivenze del genere epico. Essi non si presentano però come rovine, come residui di un'epoca passata, l'epica dei romanzi analizzati non può essere letta come archeologica letteraria, bensì come dei miti vitali e generativi. Gli elementi dell'epica vengono introdotti in quanto portatori di una visione del mondo, di un complesso di valori da traghettare nell'epoca presente. È il caso dell'epica tolkeniana, prettamente da intendersi come un tentativo di traghettare valori passati che si sentono come sul punto di sparire nel presente; leggermente diverso è la questione dell'epica di Jünger e Volt, i quali non sentono di dover salvare la totalità dal naufragio della Storia per via culturale, ma vedono una totalità epica praticabile e riproponibile, in altre parole reale e tangibile, in epoca moderna. I romanzi afferenti alla cultura di destra sono con più facilità portati ad una rielaborazione in chiave epica della narrazione. La visione di un mondo organico, ordinato e discendente da un complesso, un intero non negoziabile di valori dati ed eterni permette di leggere più facilmente una totalità epica, ossia portatrice dei valori più pregni di senso per una comunità di riferimento. Affinché ciò possa accadere è necessario che l'idea politica organica sia pensata come riproponibile nella realtà, e secondariamente in letteratura. Dove la totalità è ritenuta perduta è più difficile una riproposizione letteraria. Tra le caratteristiche principali del genere epico vi è infatti il particolare rapporto che si instaura tra la narrazione e i fatti extraletterari. L'epica si lega alla Storia, ne racconta alcuni fatti specifici ritenuti fondamentali per la comunità a cui si rivolge. È infatti, riprendendo le parole di Varvaro, la prima forma di storiografia, di autocoscienza. La categoria di epica è stata utilizzata dal critico Franco Moretti in *Opere mondo*, dove sostiene la permanenza del genere epico all'interno di alcune opere enciclopediche moderne definite appunto opere mondo in virtù della loro ampiezza.<sup>274</sup> D'altro canto l'approdo alla categoria di epica passa qui per la negazione della possibilità epica nella modernità:

---

<sup>274</sup> Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di Solitudine*, Einaudi, Torino, 1994, p. 11.

Se infatti le convenzioni epiche hanno un fondamento reale solo in epoca prestatuale - ed è un giudizio storiografico, questo, che non verrà più rimesso in discussione - allora tra epica e modernità vige un rapporto inversamente proporzionale. Dove c'è l'una non può esserci l'altra, e viceversa: quanto più ci si avvicina al presente, tanto più l'epica perde senso. In un mondo di «pantaloni, macchinari, e poliziotti», scrive l'hegeliano Bradley all'inizio del ventesimo secolo: «abbiamo la Legge: e la Legge è una grande conquista, un'istituzione inestimabile. Ma non è certo favorevole a eventi memorabili, o ad azioni individuali di grande rilievo.»<sup>275</sup>

Moretti instaura una correlazione inversa tra modernità e epica, poiché il *modus* di quest'ultima è l'Azione, che risulta essere la grande assente nelle opere più rappresentative del modernismo. Moretti sostiene allora che l'essenza del genere epico nella modernità sia la stessa inerzia. Elementi epici sono invece sopravvissuti e riproposti in una cultura, quella di destra, che si oppone al modernismo e all'inerzia, ma per rendere possibile il romanzo epico è necessario spostare l'inquadratura verso luoghi dove l'azione è reale. I romanzi analizzati sono infatti ambientati in un passato mitico, come nel caso del *Signore degli Anelli*, in un futuro fantascientifico o tra le trincee della Prima Guerra Mondiale. Gli elementi dell'epica tradizionale si spostano in contesti letterari distanti dalla quotidianità, dove l'azione, e quindi anche l'epica, è possibile. Data la presenza di un modo epico anche nella contemporaneità, la tradizionale dichiarazione della non vitalità del genere è un giudizio parziale. Diversi contributi fanno infatti uso della categoria di epica per prodotti estremamente eterogenei, a ragione o a torto. La proposta di Wu Ming di categorizzare come *New Italian Epic*, alcuni romanzi italiani contemporanei ne è solo un esempio. Ma il termine epico è utilizzato ancor di più nella critica cinematografica, spesso anche senza legame con le teorie letterarie del genere. Senza dubbio esistono forme cinematografiche definibili a rigore epiche, come notava già Hainsworth: «La narrazione può essere sostituita da una successione di scene. L'uso del verso può essere abbandonato in favore di una prosa elevata, o, ai giorni nostri, essere sostituito dalle immagini del cinema».<sup>276</sup> L'arte cinematografica presenta un sicuro grado di potere mitopoietico e molte pellicole rappresentano a

---

275 Ivi p. 20.

276 John Brian Hainsworth, *Epica*, La Nuova Italia, Firenze, 1997, p. 6.

tutti gli effetti miti fondativi. Il genere western, ad esempio, mostra chiaramente il complesso di valori, e mira senza dubbio a rappresentare la totalità epica a cui si rifà la cultura americana. Il mito fondativo degli Stati Uniti è pienamente rappresentato dal cinema western sul modello di John Ford. Il termine epico viene però utilizzato nei riguardi di molti titoli anche contemporanei. Ma, come nota Marco Pistoia, la tendenza nel cinema, oltre all'epica propriamente detta di Griffith, Ford, Eizenstein ecc..., è raccontare un mondo contemporaneo in cui gli eroi sono attraversati da spinte e ombre profondamente umane ed individuali, e pertanto più romanzesche che epiche. Scrive ad esempio:

Per trovare un eroe in senso proprio – ancorché a suo modo casuale, vista la professione abituale che egli svolge – si deve cercare delle parti dell'archeologo/esploratore Indiana Jones, efficace pastiche un po' parodico tra Ulisse, Superman e 007, che tuttavia ribadisce la necessità di affermare le forze del bene contro quelle del male (specialmente i post-nazisti) e, in ogni caso, la voglia di epica in un mondo che sembra esserne privo.<sup>277</sup>

Gli elementi epici sopravvivono alla prova della Storia e continuano a mantenere una propria vitalità, sebbene in modo ed in *media* differenti. L'epica cambia nel corso del Novecento, la cultura di destra, alle soglie dei cambiamenti epocali dovuti alla Prima Guerra Mondiale, crea delle narrazioni che possano essere epiche, ossia di riferimento per la propria comunità e lo fa anche in opposizione alla frammentazione che la modernità porta con sé. Anche il cinema diventa il luogo attraverso cui si traghettano i valori della comunità di riferimento. La presenza preponderante degli elementi romanzeschi nella contemporaneità, sia nella forma del *romance*, sia nella forma del *novel*, rende quanto mai necessaria una approfondita analisi del genere epico nella contemporaneità. Alle soglie del secolo breve elementi epici riescono sicuramente a compenetrarsi con elementi della modernità, i romanzi analizzati si configurano ed esemplificano una tendenza che si può supporre essere più ampia in seno alla cultura di destra. L'avanzare della modernità si configura anche come avanzamento di elementi romanzeschi, ma il termine epico, come scrive Sergio Zatti, continua ad essere molto utilizzato con significato di

---

<sup>277</sup> Marco Pistoia, *Eroi per caso? Riflessioni sull'epica cinematografica* in Francesco De Cristofaro (a cura di), *L'epica dopo il moderno (1945 – 2015)*, Pacini Editore, Rimini, 2017, p. 252.

“memorabile”.<sup>278</sup> L’analisi dell’epica della contemporaneità deve guardare, non tanto all’uso quotidiano del termine, ma alle specifiche caratteristiche tecniche e contenutistiche del genere per comprendere se, anche dopo i romanzi analizzati o come loro eredità, sia ancora possibile “un’Iliade con la polvere da sparo.”

---

<sup>278</sup> Sergio Zatti, *Il modo epico* (op. cit.) p. 6.



## ***Bibliografia***

- AAVV, *In viaggio verso Isengard*, Bari, L'Arco e la Corte, 2020.
- Anonimo, *Beowulf*, Torino, Einaudi, 2007.
- Agostino, *Le confessioni*, Milano, Garzanti, 2014.
- Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.
- Gottfried Benn, *Lo smalto sul nulla*, Milano, Adelphi, 1992.
- Marc Bloch, *I re taumaturghi*, Torino, Einaudi, 2016.
- Umberto Boccioni, *Opere complete*, Foligno, Campitelli, 1927
- Aleksandr Bogdanov, *Stella rossa*, Milano, Agenzia Alcatraz, 2018.
- Cecil Maurice Bowra, *La poesia eroica*, Firenze, La Nuova Italia, 1999.
- Mimmo Cangiano, *Cultura di destra e società di massa*, Milano, Nottetempo, 2022
- Marcello Carriero, *Volt: futurista Viterbo 1888-Bressanone 1927*, Viterbo, Settecittà, 2006
- Monica Cioli, *Anche noi macchine!*, Roma, Carocci Editore, 2018.
- Corrado Confalonieri, *Torquato Tasso e il desiderio di unità*, Roma, Carocci, 2022
- Francesco De Cristofaro (a cura di), *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, Rimini, Pacini Editore, 2017.
- Renzo De Felice, *Futurismo, cultura e politica*, Fondazione Gianni Agnelli, Torino, 1988
- Alessandro Della Casa, *La dinamo e il fascio. Volt l'ideologo del futurismo reazionario*, Viterbo, Sette città, 2022.
- Antonio Di Grado, *Scrivere a destra, Vite narrate e vite perdute nel Ventennio nero*. Roma, Giulio Perrone editore, 2021.
- Julius Evola, *L'operaio nel pensiero di Ernst Jünger*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1998.
- Vincenzo Fani Ciotti, *Appunti sul problema della scuola*, "L'idea nazionale", 25 luglio 1912.
- Vincenzo Fani Ciotti, *Imperialismo, nazionalismo e democrazia*, "L'idea nazionale", 25 gennaio 1912.
- Vincenzo Fani Ciotti, *Nazionalismo*, "L'Azione democratica", 7 ottobre 1910.
- Vincenzo Fani Ciotti, *Per la scuola media. Conferenza tenuta all'Università popolare di Vignola il 16 novembre 1907*, Tip. Pontificia e arcivescovile dell'Immacolata concezione, Modena, 1907.

- Vincenzo Fani Ciotti, *Poesia epica moderna. Conferenza detta nel Teatro Comunale di Vignola il 10 ottobre 1909*, Bologna, Cuppini, 1909.
- Patrick Curry, *Tolkien, mito e modernità*, Milano, Bompiani, 2004.
- Eugenio Garin, *Cronache di filosofia italiana 1900-1960*, Laterza, Bari, Laterza, 1996
- John Garth, *Tolkien e la Grande Guerra. La soglia della Terra di Mezzo*, Genova, Marietti, 2007.
- Antonio Gnoli, Franco Volpi, *I prossimi titani. Conversazioni con Ernst Jünger*, Milano, Adelphi, 1998.
- Annalina Grasso, *L'operaio, il trattato filosofico e metafisico di Jünger. L'operaio come forma sovraindividuale, lontano da qualsiasi ideologia, prima che divenisse categoria sociale*, 14-01-2018, 900 letterario, <https://www.900letterario.it/opere-900/loperaio-junger-forma-sovraindividuale/> [11/01/2023]
- Giuliana Gregorio e Sandro Gorgone (a cura di), *Sismografie. Ernst Jünger e la Grande Guerra*, Udine, Mimesis, 2019.
- Maurizio Guerri (a cura di), *La mobilitazione globale. Tecnica violenza libertà in Ernst Jünger*, Udine, Mimesis, 2012.
- John Brian Hainsworth, *Epica*, Firenze, La Nuova Italia, 1997.
- Eric Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura: da Omero a Platone*, Laterza, Roma-Bari, 2001.
- Luigi Iannone (a cura di), *Ernst Jünger*, Chieti, Solfanelli, 2021.
- Furio Jesi, *Cultura di destra*, Milano, Nottetempo, 2011.
- Ernst Jünger, *Boschetto 125*, Parma, Guanda 1999
- Ernst Jünger, *Foglie e pietre*, Milano, Adelphi, 2012.
- Ernst Jünger, *Il problema di Aladino*, Milano, Adelphi, 2011.
- Ernst Jünger, *Il tenente Sturm*, Parma, Guanda, 2018.
- Ernst Jünger, *La battaglia come esperienza interiore*, Prato, Piano B, 2014
- Ernst Jünger, *L'operaio. Dominio e forma*, Parma, Guanda, 2015.
- Ernst Jünger, *Ludi africani*, Parma, Guanda, 2001.
- Ernst Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio*, Parma, Guanda, 2014.
- Ernst Jünger, *Scritti politici e di guerra (1919-1933)*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2005.
- György Lukàcs, *Teoria del romanzo*, Milano, SE editore, 1999.
- Filippo Tommaso Marinetti, *Volt rivive con Sant'Elia nella strada futurista di Parigi*, "L'Impero", 30 Luglio 1927.

- Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Andrea Monda, *L'anello e la croce*, Soveria Mannelli, Rubettino edizioni, 2008.
- Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di Solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.
- Michela Nacci, *Pensare la tecnica. Un secolo di incomprensioni*. Bari, Laterza, 2000.
- Errico Passaro, *La figura dell'eroe in Tolkien*, Milano, Bompiani, 2007.
- J. Pearce, *Tolkien: l'uomo e il mito*, Bologna, Marietti, 2010.
- Brian Rosebury, *Tolkien un fenomeno culturale*, Genova, Marietti, 2009.
- Claudia Salaris, *Futurismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 2016.
- Siegfried Sassoon, *The complete memoirs of George Shertson*, Londra, Faber and Faber, 1980.
- Giancarlo Scriboni, *Tra nazionalismo e futurismo. Testimonianze inedite di Volt*, Venezia, Marsilio, 1980.
- Tom Shippey, *J.R.R. Tolkien autore del secolo*, Milano, Simonelli, 2004.
- Tom Shippey, *La via per la Terra di Mezzo*, Genova, Marietti, 2018.
- Vladimir Solov'ëv, *I tre dialoghi e il racconto dell'Anticristo*, Roma, Fazi Editore, 2017
- John Ronald Reuel Tolkien, *Il libro dei racconti perduti*, Milano, Bompiani, 2022.
- John Ronald Reuel Tolkien, *Il medioevo e il fantastico*, Milano, Bompiani, 2020.
- John Ronald Reuel Tolkien, *Il ritorno di Beorhtnoth figlio di Beorhthelm*, Milano, Bompiani, 2019.
- John Ronald Reuel Tolkien, *Il Signore degli Anelli*, Milano, Bompiani, 2017.
- John Ronald Reuel Tolkien, *Il Sirmarillon*, Milano, Bompiani, 2017.
- John Ronald Reuel Tolkien, *La realtà in trasparenza. Lettere*, Milano, Bompiani, 2001.
- Alberto Varvaro, *Letterature romanze del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Volt, *Archi voltaici. Parole in libertà e sintesi teatrali*, Milano, Edizioni futuriste di poesia, 1916.
- Volt, *Canoni dell'arte nuova*, "L'Impero", 3 settembre 1926.
- Volt, *Dal Partito allo Stato*, Gatti, Brescia, 1930.
- Volt, *De Monarchia*, "Gerarchia", 1 (1925).
- Volt, *Fascismo e cattolicesimo. Risposta a Camillo Pellizzari*, "Critica Fascista", 6 (1924).
- Volt, *I senatori delle corporazioni e un pericolo scongiurato*, "L'Impero", 14 aprile 1926.
- Volt, *La fine del mondo*, Roma, GOG editore, 2019.

Volt, *La casa futurista. Indipendente-Mobile-Smontabile.Meccanica-Esilarante*, “Roma Futurista”, 81-82 (1920).

Volt, *Le cinque anime del fascismo*, “Critica Fascista”, 4 (1925).

Volt, *L'unica pace*, “L'Impero”, 18 Agosto 1923.

Volt, *Manifesto della moda femminile futurista*, “Roma Futurista”, 72 (1920).

Volt, *Pedagogia imperiale*, “Gerarchia”, 6 (1926).

Volt, *Trono e Altare*, “L'impero”, 23 marzo 1923.

Wu Ming, *Difendere la Terra di Mezzo*, Città di Castello, Odoja, 2021.

Wu Ming, *Il fabbro di Oxford*, Roma, Eteera edizioni, 2019.

Wu Ming, *L'eroe imperfetto*, Milano, Bompiani, 2022.

Sergio Zatti, *Il modo epico*, Bari, Laterza, 2000.