



TOLKIEN: MOSTRI E TRADUTTORI. PERFORMATIVITÀ DELLE TRADUZIONI DE IL SIGNORE DEGLI ANELLI*

Paolo Pizzimento

ABSTRACT. The new Italian translation of J.R.R. Tolkien's *The Lord of the Rings* by Ottavio Fatica – which abruptly replaces the classical version of Vittoria Alliaia di Villafranca – has given rise to a heated debate. This essay deals with the question in terms of both literary theory and performativity in order to highlight how and to what extent a translation can return the Author's will and vision of the world and, moreover, how the translation, considered "as performance", fits into the culture of its time, interacts with it and becomes part of the collective memory of a community.

PAROLE CHIAVE: Performance Studies, J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Translation Theory, Literary Theory

«*Mithrandir, Mithrandir* sang the Elves, O *Pilgrim Grey!* For so they loved to call him. But if Legolas was with the Company, he would not interpret the songs for them, saying that he had not the skill».

J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*

* Citiamo *The Lord of the Rings* nell'edizione del Cinquantenario a cura di Wayne G. Hammond e Christina Scull con la collaborazione di Christopher Tolkien (Tolkien 2005 = LotR). Per quanto riguarda le versioni italiane, faremo riferimento all'ultima edizione nella traduzione di Vittoria Alliaia di Villafranca con le revisioni di Quirino Principe e della Società Tolkieniana Italiana (Tolkien 2017 = SdA-A), e alle due edizioni a cura Ottavio Fatica, quella in tre volumi (Tolkien 2019-20 = SdA-F) e quella riveduta in volume singolo (Tolkien 2020 = SdA-Fa). Ove non diversamente indicato, citeremo il testo italiano da SdA-A.



Quando nel 1954 *The Fellowship of the Ring* vide la luce¹, John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973) era già noto come l'autore di *The Hobbit* (1937), un romanzo *fantasy* dallo stile vivace che aveva ricevuto ampi consensi di pubblico e critica. In ambito accademico, invece, Tolkien era conosciuto come un filologo e uno stimato professore oxoniense di Anglosassone e Lingua e letteratura inglese, con alle spalle un'importante collaborazione con l'*Oxford English Dictionary* (cfr. Gilliver *et al.* 2006), un'edizione del *Sir Gawain and the Green Knight* e alcuni interventi decisivi su *Beowulf*. L'esercizio della filologia e la pratica della scrittura creativa, ben lungi dall'essere in conflitto, erano al contrario intrinsecamente collegati in Tolkien, il cui punto di partenza era stato da sempre la creazione di lingue, un "vizio segreto" (Tolkien 2004: 283-318) coltivato sin dalla più tenera infanzia. Verso il 1910-11, infatti, egli iniziò a creare la sua prima lingua "elfica", l'alto-elfico o *Quenya*:

Il linguaggio arcaico della tradizione è stato concepito come una specie di «elfico-latino» [...]. In realtà si potrebbe dire che è stato creato su basi latine con altri due (principali) ingredienti che mi piacevano da un punto di vista «fono-estetico»: finnico e greco (Tolkien 2001: 199 ss.).

All'ispirazione fono-estetica seguì una costruzione rigorosa secondo i principi della filologia comparativa che Tolkien portò avanti per tutta la vita, giungendo a divisare non una sola lingua ma un'intera famiglia linguistica originata dal *Quenya*: ad esempio il linguaggio corrente degli Elfi Occidentali, il *Sindarin*, si era evoluto assumendo un carattere linguistico simile al gallese (cfr. Kloczko 2002: 161-171). A quel punto, però, la *logopoeia* culminava inevitabilmente nella *mitopoiesi*:

Così, pur essendo un filologo per natura e per professione (anche se sempre interessato all'estetica piuttosto che agli aspetti funzionali del linguaggio), cominciai con il linguaggio, mi trovai impegnato ad inventare «leggende» della stessa «atmosfera» (Tolkien 2001: 261).

A muovere Tolkien era l'ambizioso desiderio di creare una mitologia per l'Inghilterra:

Fin dall'inizio ero costernato dalla povertà della mia amata terra: non aveva storie veramente sue (legate alla sua lingua e al suo territorio), non comunque del tipo che cercai e trovai nelle leggende di altre terre. C'era molto di greco, e di celtico, di romanzo, germanico, scandinavo, e finlandese (che mi influenzò molto); ma niente di inglese, tranne materiale impoverito all'interno di racconti e poesie popolari. [...] Avevo in mente di creare un corpo di leggende più o meno legate, che spaziassero dalla cosmogonia, più ampia, fino alla fiaba romantica, più terrena, che traeva il suo splendore dallo sfondo più vasto – da dedicare semplicemente all'Inghilterra, alla mia terra (Tolkien 2001: 165; cfr. Shippey 2005: 420 ss.).

A questa istanza risponde l'intera produzione tolkieniana. E se *The Lord of the Rings* era stato pensato dall'autore come il seguito di *The Hobbit*, i due romanzi non costituivano che una parte di un unico grande racconto mitico – dallo stesso Tolkien definito *legendarium* – riguardante la Terra di Mezzo e più in generale Eä, il Mondo Secondario frutto della "sub-creazione" dell'autore inglese (cfr. Tolkien 2001: 163 ss., 213 ss., 222 ss., 239 ss.; cfr. Flieger-Hostetter 2000). Proprio per fornire una storia alle sue lingue Tolkien aveva preso a comporre questo materiale sin dal 1917 quando, impegnato coi Lancashire Fusiliers sul Fronte Occidentale, ne aveva stese le prime parti, poi lungamente rielaborate tra gli anni '20 e '30².

È noto che Tolkien avrebbe voluto pubblicare il suo *legendarium* insieme a *The Lord of the Rings*, ma la complessità del primo e l'enorme mole delle due opere insieme fece desistere l'editore Allen & Unwin. Fu il terzogenito di Tolkien,

¹ *The Lord of the Rings* era stato concepito da Tolkien per essere pubblicato in un unico grande volume. Fu solo la contingenza della crisi economica post-bellica, con la conseguente irreperibilità di grandi quantità di carta, a obbligare l'editore a dividere il romanzo in tre volumi.

² Per i dati biografici di Tolkien, rimandiamo all'ancora insuperato studio di Carpenter 2016. Su Tolkien e la Grande Guerra è fondamentale il contributo di Garth 2007.

Christopher (1924-2020), a impegnarsi in un'opera certosina di revisione critica e trascrizione degli archivi del padre, pubblicando un'enorme mole di materiali: *The Silmarillion* (1977), che dà forma estesa al *legendarium* tolkieniano (cfr. Noad 2000; Shippey 2005: 317 ss.); la monumentale raccolta *The History of Middle-earth* (1983-1996), contenente gli "scartafacci" di storie e personaggi già presenti nelle opere dello scrittore, scritti inediti, saggi e opere poetiche; infine, numerosi romanzi postumi tra cui *The Children of Húrin* (2007), *Beren e Lúthien* (2017) e *The Fall of Gondolin* (2018).

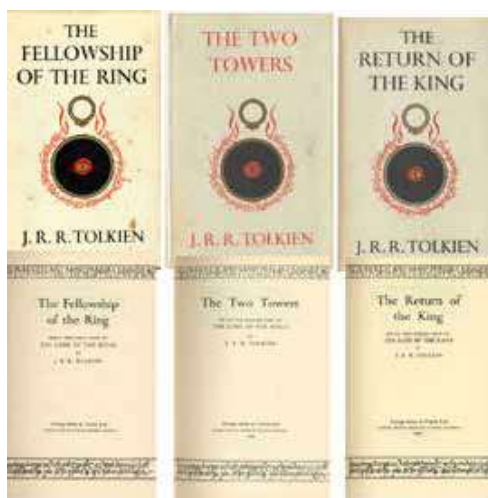


FIG. 1. *THE LORD OF THE RINGS*, COPERTINE E PRIME DI COPERTINA DELLA PRIMA EDIZIONE INGLESE (1954-1955).

The Lord of the Rings ebbe sin da subito un'amplessissima risonanza, tra critici entusiasticamente favorevoli o ferocemente avversi ed enormi riscontri di pubblico. Giunto negli USA, negli anni '60 il romanzo divenne uno dei pilastri ideologici del movimento *hippie*, che vi trovava esaltati i valori della comunità e della natura in opposizione alle forze omologatrici dell'industria e della società moderna. Proprio attraverso la cultura *hippie* l'opera di Tolkien ricevette un'onda di ritorno in patria: i giovani alternativi londinesi crearono la comunità *Gandalf's Garden*, i Beatles implorarono senza successo Tolkien perché li lasciasse realizzare un film di *The Lord of the Rings* diretto nientemeno che da Stanley Kubrick e i Led Zeppelin scrissero canzoni ispirate al romanzo, da

Battle of Evermore a *Misty Mountain Hop* e *Stairway to Heaven*.

Queste note sommarie ci servono a introdurre la vicenda editoriale di Tolkien in Italia, che si caratterizza in modo affatto peculiare. Essa inizia, anzitutto, con un rifiuto. Prima ancora che la terza parte dell'opera, *The Return of the King*, venisse data alle stampe, l'editore inglese di *The Lord of the Rings*, Allen & Unwin, cercò un accordo con Mondadori, che rifiutò per ben due volte, nel 1954 e nel 1962 – determinante, in quest'ultima occasione, il parere contrario di Elio Vittorini – (cfr. Cilli 2017).

A metà degli anni '60, l'allora giovanissima Vittoria Alliata di Villafranca si cimentò nella traduzione dell'opera dalla sedicesima edizione inglese. La prima parte del suo lavoro, *La Compagnia dell'Anello*, vide la luce nel 1967 per i tipi di una casa editrice di nicchia, l'Astrolabio di Mario Ubaldini. Il riscontro in termini di vendite fu scarsissimo, tant'è che l'opera di pubblicazione non fu proseguita.



FIG. 2. *LA COMPAGNIA DELL'ANELLO*, COPERTINA DELLA PRIMA EDIZIONE ITALIANA, TRADOTTA DA VITTORIA ALLIATA DI VILAFRANCA PER I TIPI DELL'ASTROLABIO (1967).

I diritti passarono così a Rusconi, che nel 1969 aveva inaugurato la propria Divisione Libri sotto la guida di Alfredo Cattabiani e di consulenti del calibro di Elémire Zolla, Augusto Del Noce, Rodolfo Quadrelli e Quirino Principe. Proprio Zolla premette per la pubblicazione de *Il Signore degli Anelli*. Rusconi utilizzò la traduzione Alliata sottoponendola alla corposa revisione di Principe. Questa edizione, la prima integrale, vide la luce nel 1970. A quattro anni di distanza ne seguì un'altra, sempre per Rusconi, che apportava alcune variazioni nel testo (tra cui la sostituzione di "elfo" al precedente "gnomo" per tradurre l'originale inglese "elf").

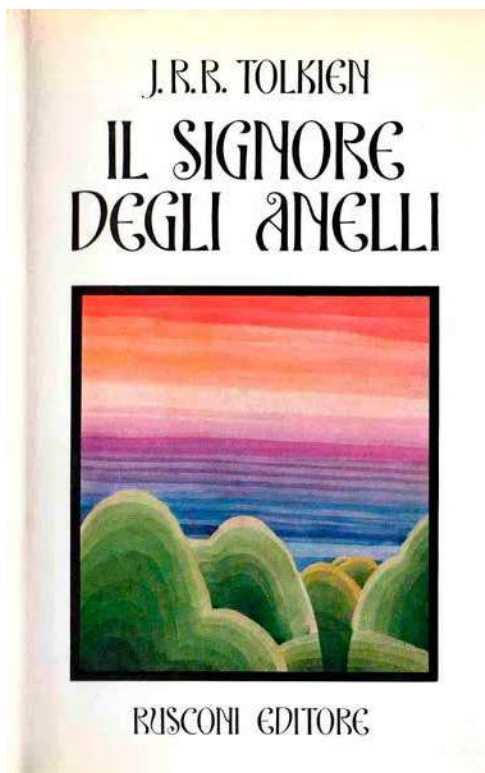


FIG. 3. *IL SIGNORE DEGLI ANELLI*, COPERTINA DELL'EDIZIONE RUSCONI CON LA TRADUZIONE DI VITTORIA ALLIATA DI VILLAFRANCA E LE REVISIONI DI QUIRINO PRINCIPE (1970).



FIG. 4. *IL SIGNORE DEGLI ANELLI*, COPERTINA DELL'EDIZIONE RUSCONI CON LA TRADUZIONE DI VITTORIA ALLIATA DI VILLAFRANCA E LE REVISIONI DI QUIRINO PRINCIPE (1977).

Frattanto, la fama di Tolkien si diffondeva in Italia e, per uno strano paradosso – che qui non ci interessa analizzare –, così come negli USA *The Lord of the Rings* era diventato una bandiera *hippie* così in Italia fu adottato dalla “destra tradizionalista”, che decise che quel romanzo e quell'autore così “reazionari” le appartenevano di diritto.

Quando, sul finire degli anni '90, Rusconi entrò in crisi, il suo settore libri viene ceduto a RCS Editori. I diritti de *Il Signore degli Anelli* furono andaronò così a Bompiani che pubblicò la traduzione Alliata-Principe nel 2000 e una nuova edizione con consulenza della Società Tolkieniana Italiana (STI) nel 2003³ che, tra le modifiche più rilevanti, adottava “orco” al posto del precedente “orchetto” per l'inglese “orc”.

3 Nel 1992, Paolo Paron, insieme ad altri appassionati tolkieniani, invitò l'archivista della Tolkien Society Patricia Reynolds per tenere una serie di conferenze in Italia. La stessa Reynolds incoraggiò la creazione della Società Tolkieniana Italiana, che venne fondata nel febbraio 1994 con Paron come presidente e Priscilla Tolkien come madrina e socia onoraria.



FIG. 5. *IL SIGNORE DEGLI ANELLI*, COPERTINA DELL'EDIZIONE BOMPIANI CON LA TRADUZIONE DI VITTORIA ALLIATA DI VILLAFRANCA, LE REVISIONI DI QUIRINO PRINCIPE E GLI AGGIORNAMENTI DELLA SOCIETÀ TOLKIENIANA ITALIANA (2003).

La vicenda è ancora lontana dalla sua conclusione. Nel settembre 2016, infatti, Bompiani è stata acquisita da Giunti che, «nello spirito di una manutenzione accurata del catalogo» (Masini 2019), ha progettato una traduzione del tutto nuova dell'opera tolkieniana. In questa decisione, la casa editrice ha recepito positivamente il suggerimento dell'Associazione Italiana Studi Tolkieniani (AIST)⁴, da anni impegnata nella promozione de *Il Signore degli Anelli* come un vero e proprio classico della letteratura. L'AIST ha peraltro suggerito il nome di Ottavio Fatica come nuovo traduttore e ha svolto – tramite Giampaolo Canzonieri – un consistente ruolo di consulenza nel lavoro di traduzione. La nuova edizione de *Il Signore degli Anelli* ha così visto la luce in tre volumi, pubblicati rispettivamente nell'ottobre 2019, nell'aprile e nel luglio del 2020. Infine, nell'ottobre 2020 è apparsa l'edizione in volume uni-

co. Da quanto si apprende, essa recepisce finalmente l'edizione inglese del Cinquantenario – occorre dunque ritenere che nella traduzione precedente Fatica abbia lavorato su un'edizione inglese più antica? – e presenta quasi 400 correzioni rispetto al testo in tre volumi in base alle segnalazioni dei lettori all'AIST e all'editore.

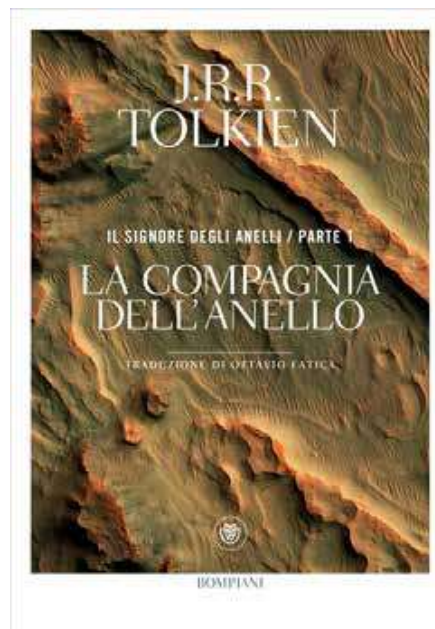


FIG. 6. *LA COMPAGNIA DELL'ANELLO*, COPERTINA DELL'EDIZIONE GIUNTI-BOMPIANI IN TRE VOLUMI CON LA TRADUZIONE DI OTTAVIO FATICA (2019).

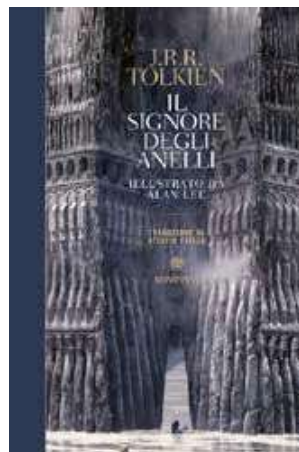


FIG. 7. *IL SIGNORE DEGLI ANELLI*, COPERTINA DELL'EDIZIONE GIUNTI-BOMPIANI IN VOLUME SINGOLO CON LA TRADUZIONE RIVEDUTA DI OTTAVIO FATICA (2020).

⁴ L'Associazione Italiana Studi Tolkieniani è nata nel 2014. Tra i suoi soci fondatori annovera Claudio A. Testi, Roberto Arduini, Federico Guglielmi (Wu Ming 4) e Giampaolo Canzonieri, tra i soci onorari importanti studiosi internazionali della materia come Verlyn Flieger, Michael D.C. Drout, Tom Shippey, John Garth, Thomas Honegger, Christopher Garbowski, Emilia Lodigiani e Franco Manni.

Tralasciamo le polemiche che, sin dall'annuncio del progetto, ne hanno accompagnato le vicende: in opposizione a chi, come Wu Ming 4, ha salutato un'«impresa compiuta» e un romanzo «restituito a se stesso in italiano» (Wu Ming 4 2020), non sono mancate voci di fervente protesta che parlavano di volontario tradimento delle intenzioni dell'autore e persino di deformazione ideologica. Di questo non intendiamo trattare. Quel che è certo è che il progetto di ritraduzione de *Il Signore degli Anelli* voluto dal gruppo Giunti-Bompiani si è contraddistinto per la forte discontinuità con la storica versione di Vittoria Alliaia di Villafranca e con le sue revisioni succedutesi nel tempo. La nuova edizione curata da Ottavio Fatica risponderebbe a esigenze di maggior aderenza alla lingua di Tolkien, di restituzione delle variazioni di registro dell'originale e di modernizzazione del testo italiano. Il tutto allo scopo dichiarato di sottrarre l'opera alla nicchia squalificante della «letteratura di genere» e inserirla nel grande canone del Novecento – «questo è un grande libro, non un fantasy», afferma il nuovo traduttore (Lipperini 2018) –.

Inutile dire che, nella pratica editoriale, ritradurre un testo è atto lecito e perfino consueto. Fatica è, peraltro, un traduttore eccellente: tra i suoi molti autori Girard, Jakobson, Kipling, Wallace e Melville. Proprio la sua ritraduzione, peraltro egregia, di *Moby-Dick* fece scalpore pochi anni fa. Già allora, infatti, puntualizzando come il traduttore precedente – nientemeno che Cesare Pavese – non avesse compreso a fondo Melville, Fatica raccontò del suo personale «corpo a corpo» con il romanzo e dichiarò che le sue soluzioni, pur discoste dalle altre letture, erano fedeli all'originale (Taglietti 2016). Una narrazione che si ripete oggi con Tolkien. Di cui, però, Fatica non si professa esperto: appassionato degli Inklings, dichiara di aver letto soprattutto Lewis, Barfield e Williams. «Di Tolkien conoscevo, in inglese, *Il Silmarillion* e *Lo Hobbit*. Possedevo *Il Signore degli Anelli* nell'edizione di Rusconi, ma non lo avevo ancora aperto» (Lipperini 2018). Ciò non gli ha impedito, per inciso, di liquidare la traduzione Alliaia come «un'avventura

improvvisata» da «cinquecento errori a pagina per millecinquecento pagine» (*Ibid.*). D'altro canto, l'estraneità al «mondo tolkieniano», da lui stesso tacciato di settarismo, è stata affermata quasi a garanzia d'imparzialità: «perché forse se lo avessi letto anni fa questa conoscenza mi avrebbe un po' tarpato le ali» (Comandini 2020). Ora, ammesso che l'imparzialità sia auspicabile o anche solo possibile – Tolkien fu tutt'altro che imparziale nei confronti dei critici e della letteratura moderna (Shippey 2018: 21-56) –, si solleva un quesito interessante: *occorre essere esperti di Tolkien per tradurre Tolkien?* Tenteremo di rispondere in queste pagine in cui proponiamo alcune considerazioni sulla traduzione e, in seguito, sulle vicende legate alle versioni italiane de *Il Signore degli Anelli* facendo ricorso al paradigma dei *Performance Studies*.

Specificità dell'approccio schechneriano è la considerazione della performance non solo come esecuzione artistica ma – in termini più ampi e al contempo più essenziali – come *atto creativo, luogo di trasmissione e conservazione della memoria e strumento di comprensione del mondo*. L'indagine ontologica distingue ciò che è performance e ciò che è *come* una performance (*is performance, as performance*). Poiché, infatti, «la performance non avviene mai *in* qualcosa, ma *attraverso* qualcosa» (Schechner 2018: 73), ogni condotta, attività o creazione dell'uomo può essere studiata performativamente; dunque anche un testo letterario può essere analizzato «non in se stesso, ma come elemento attivo di una relazione dinamica che è *come* una performance» (Ivi 29). Come segnala Tomasello, infatti, «di carattere eminentemente performativo sono [...] i due ambiti essenziali della questione poetico-cognitiva: l'ispirazione e la ricezione collaborativa del lettore alla caratura di un testo» (Tomasello 2015: 58). Ma l'opera stessa, in quanto processo, entità dinamica, può essere studiata come una performance, indagata nella sua capacità di *mutare nel tempo ed interagire coi tempi*; con l'idea che, contro ogni semplicistica pretesa di oggettività, essa possieda un significato che è sempre il frutto di una comunicazione complessa e ricorsiva tra una molteplicità di attori e fattori sociali,

culturali, ambientali etc. Ciò porta a una sua considerazione più come evento – nel senso di *Ereignis* – che come oggetto.

Beninteso: l'applicazione del metodo shechneriano allo studio del testo letterario non vuol esaurirsi nella messa a punto ormai corriva dell'ennesima teoria biografistica o ricezionista con l'immane mobilitazione di stuoli d'autori e lettori "ideali". L'opera letteraria è il *risultato* di una performance (l'ispirazione, l'atto materiale della scrittura) ed il è *medium* tutt'altro che neutro dell'interlocuzione performativa tra l'autore e il lettore nella loro concretezza. Emerge così un'articolazione ternaria dell'indagine in termini di performatività:

- in quanto frutto di una *performance*, infatti, l'opera letteraria può essere analizzata da un punto di vista storico;
- in quanto agente di una *performance* – processo, entità dinamica –, può diventare l'oggetto di una teoria della letteratura;
- in quanto veicolo dei valori che la *performance* incorpora e trasmette, può essere indagata con un approccio culturalista.

Una considerazione siffatta si coniuga, peraltro, con l'ermeneutica novecentesca, che pone al centro dell'analisi la *storicità del comprendere*. Principi fondamentali del processo interpretativo – la precomprensione, il circolo ermeneutico, la fusione degli orizzonti ma anche il ricoeuriano conflitto delle interpretazioni – possono essere studiati nella loro natura performativa: ogni atto di lettura dunque è una performance, nel duplice senso di un'*esecuzione* ed un'*interpretazione* del testo, che compartecipa alla creazione di significato:

La costituzione di quel mondo possibile che denominiamo *storyworld* si realizza, sì attraverso un sistema di tecniche e di procedure formali: nondimeno lo spazio virtuale che le categorie classiche della narratologia presuppongono, rischierebbe di essere vuoto, spopolato e privo di coordinate riconoscibili, se il lettore non intervenisse a riempire quel nulla con il proprio investimento percettivo e cognitivo, giacché solo l'esperienza del lettore consente di tenere insieme la macchina delicatissima che è il racconto (Tomasello 2015: 60).

Di questo aspetto, notiamo fra l'altro, Tolkien si mostra ben consapevole quando parla di "sub-creazione" come costruzione di un Mondo Secondario nel quale ciò che il narratore riferisce è vero perché il lettore concorre a costruirlo con la propria parte-cipiente Fantasia (Tolkien 2004: 197; 205 ss.).

Il significato dell'opera, dunque, è il frutto sempre rinnovato di una tensione, di un'interazione complessa tra l'autore, l'opera e il lettore. Occorre aggiungere, peraltro, che lo statuto ontologico di un'opera letteraria è la *densità*. Un testo denso non è quello che contiene in sé tutte le sue possibili interpretazioni ma quello cui è sempre possibile aggiungere una nuova interpretazione: esso «non coincide con se stesso, perché viene trasformato dalle sue interpretazioni» (Bottiroli 2013: 240).

Questa considerazione della lettura e dell'interpretazione che rimanda alla sfera del fare, del compiere un'azione, vale a maggior ragione per la traduzione. Essa

non può essere mai una pura riattualizzazione [*Wiederweckung*] del processo spirituale originario della produzione, ma una riproduzione [*Nachbildung*] del testo guidata dalla comprensione [*Verständnis*] di ciò che in esso vien detto. Nessuno può mettere in dubbio che qui si tratta di una interpretazione [*Auslegung*], non di un puro ricalco [*Mitzvollzug*] (Gadamer 2000: 787).

Andiamo, ora, agli aspetti performativi della questione. Eco sostiene che «una particolare forma di interpretazione è l'esecuzione» (Eco 1992: 251), musicale, attoriale o coreografica che sia; dal nostro punto di vista l'affermazione potrebbe essere capovolta: *una forma particolare di esecuzione è l'interpretazione*. Potremmo perciò dire che la traduzione è una performance in quanto è *agita, agisce e fa agire*.

La traduzione è *agita*. Il traduttore *esegue* un testo, in un certo senso, come il musicista uno spartito o l'attore un testo teatrale. Eco parla di un *orizzonte del traduttore*: «ogni traduzione (e per questo le traduzioni invecchiano) si muove in un orizzonte di tradizioni e convenzioni letterarie che fatalmente influenzano le scelte di gusto» (Ivi: 274). All'interno del suo orizzonte, il traduttore formula un'ipotesi interpretativa che costituisce il *proprium* della sua esecuzione e nella quale inter-

vengono la sua cultura, il suo gusto, la sua conoscenza dell'opera e del pensiero dell'autore etc. Una traduzione, dunque, è sempre il frutto di una *presa di posizione critica del traduttore*, che tenderà a rimanere implicita nel testo ma potrebbe – o dovrebbe – esplicitarsi nel paratesto. Per queste ragioni, dunque, la traduzione può costituire «un contributo critico alla comprensione dell'opera tradotta» (Ivi: 247). Da un punto di vista performativo, è sulla base delle decisioni interpretative, delle soluzioni negoziate caso per caso, che si valuta la “fedeltà” della traduzione.

La traduzione agisce. Come la messa in musica di uno spartito o la messinscena di un testo teatrale, la traduzione partecipa alla realizzazione dell'originale. Ed esattamente come una performance, ha una durata nel tempo, destinata com'è a partecipare allo sviluppo della lingua e a perire nel suo rinnovamento. Va da sé, peraltro, che anche da un punto di vista sincronico ogni traduzione sia sempre e solo una soluzione di compromesso. Ciò perché essa è, al contempo, una «chiarificazione enfaticante [Überhellung]» ed una «rinuncia [Verzicht]» (Gadamer 2000: 787 ss.): il traduttore, incapace di esprimere tutte le dimensioni linguistiche ed extralinguistiche dell'originale, deve assumersi la responsabilità di quali porre in rilievo e quali tralasciare in base alla sua interpretazione. La traduzione, dunque, agisce in quanto veicolo delle decisioni interpretative del traduttore.

Potremmo dire semplificando che, mentre un saggio letterario è *un libro scritto su un altro libro*, una traduzione è *un libro che esegue un altro libro*.

La traduzione, infine, *fa agire* poiché, indipendentemente dal suo grado di fedeltà all'originale, può influenzare in nelle misure più varie e nei modi più disparati la cultura in cui appare e diventare «un problema interno alla storia di questa cultura» (Eco 1992: 170 ss.). Il fatto che *Il Signore degli Anelli* sia stato preso a manifesto dagli *hippie* americani e dalla “destra

tradizionalista” in Italia non fa che confermare quanto diciamo.

Il nodo centrale della questione non è, perciò, che non esiste una traduzione *perfetta* ma che non esiste una traduzione *definitiva*. Né esiste una traduzione “in astratto”; esiste semmai «una mole di *praxis* così vasta e differenziata, da opporsi a ogni tentativo di inclusione in uno schema unitario» (Steiner 1994: 327). Il bagaglio teorico del traduttore, infatti, tende ad essere «esile e alquanto empirico» (Ivi: 328); cosa che, in aggiunta a quanto abbiamo detto, rende palese l'assurdità di una sua presunta – quanto, a dire il vero, indesiderabile – “neutralità”. Concordiamo con la provocazione di Ortega y Gasset: «la traduzione è un genere letterario a sé, diverso dagli altri, con regole e finalità proprie. E questo per la semplice ragione che la traduzione non è l'opera, ma un cammino verso l'opera (Ortega y Gasset 1994: 97). Proprio perciò il testo tradotto dice *di meno* dell'originale ma, in un certo senso, dice anche *di più* e in ogni caso dice *altro*: di meno perché, appunto, rinuncia ad alcune dimensioni del testo in favore di altre; di più perché amplia la struttura dell'originale e, interpretandolo, ne articola la densità; altro perché «non vi può essere nessuna ragionevole presunzione di coestensione tra il testo originale e quello tradotto» (Steiner 1994: 332). Essa non si darebbe anzi, proprio perché ogni traduzione è una performance, nemmeno nell'assurdo caso *à la Pierre Menard* in cui il testo tradotto fosse una copia parola per parola dell'originale. Nei termini dei *Performance Studies*, dunque, traduzioni diverse sono riconoscibili come diverse interpretazioni del medesimo testo. Ma – come nel caso in esame – tra due traduzioni dello stesso testo si danno importanti «variazioni di *sostanza*» (Eco 1992: 253).

Forti di questo approccio metodologico, tentiamo alcuni raffronti tra la traduzione AB⁵ e quella BG limitandoci, per esigenze di sintesi, alla prima parte de *Il Signore de-*

5 A nostro avviso, le numerose revisioni che il testo *Alliata* ha subito nel tempo andrebbero intese performativamente, più che come “manipolazioni”, come una continuità, diremmo quasi una “tradizione”, nella pratica traduttiva del romanzo. Pratica che, comunque la si intenda, ha subito un'interruzione con la ritraduzione Giunti-Bompiani.

gli Anelli, *La Compagnia dell'Anello*. Prima di procedere, però, dobbiamo considerare alcuni aspetti della teoria, lungamente elaborata dallo stesso Tolkien, della «fiction of translation, of transposition and substitution» (Tolkien 1996: 70). *The Lord of the Rings* è presentato dall'autore come la sua traduzione in inglese del *Libro Rosso dei Confini Occidentali*, uno *pseudobibulum* originariamente composto nella Lingua Corrente della Terra di Mezzo, l'Ovestron (Tolkien 2017: 37 ss.)⁶. Questo elemento è fondamentale nella *fabula* dell'opera. Tolkien infatti specifica:

In questo processo [di traduzione] la differenza fra i diversi tipi di Ovestron si è inevitabilmente affievolita, malgrado i tentativi di rappresentare tali differenze con variazioni nella nostra lingua; ma la divergenza fra pronuncia e idioma della Contea e Ovestron parlato dagli Elfi e dagli alti Uomini di Gondor era assai maggiore di quanto non risulti da questo libro. Gli Hobbit infatti parlavano per lo più un dialetto rustico, mentre a Gondor e a Rohan era in uso un linguaggio più antico, più puro e formale (Tolkien 2017: 1224)⁷.

Date queste premesse, tentiamo alcuni pur rapsodici affondi. Il primo riguarda il termine “rangers”, corrispettivo inglese del termine (a noi ignoto) che designa i Dúnedain del Nord nella Lingua Corrente. Esso non compare in *The Nomenclature of the Lord of the Rings*⁸ e quindi non andrebbe considerato come particolarmente marcato. Fatica critica la vecchia traduzione “raminghi” – «sembra tipo un ordine di frati» – e la sostituisce con “forestali”:

Perché questi sono dei signori che vanno su e giù lungo i confini della Contea per tutelarli da una potenziale minaccia, e loro nascostamente vagano proteggendo. Riguardo a forestale, mi avevano detto: «ma sembra una guardia forestale». Eh, e “ranger” che sembra? Aveste det-

to “ranger” a un ragazzo inglese dell'epoca è a questo che penserebbe (Comandini 2020).

Non questioniamo sull’“orecchio” del traduttore e non obiettiamo trivialmente che il termine “forestali” faccia pensare ai guardaboschi o al limite, con un'eco forse più letteraria, al Forestaro jüngeriano. Sfogliamo invece l'OED che, alla voce *Ranger*, dà come primo risultato “a forest officer”. Ma qui più che altrove occorre ribadire un principio primario della traduzione: *il significato è dato sempre dal contesto*. I Dúnedain, infatti, sono definiti sin dal Prologo del romanzo “guardians” – chiaro riferimento alla difesa dei confini della Contea da loro svolta ma col tempo inevitabilmente obliata⁹ – e, appunto, “rangers”. Questo termine, però, «has the sense of ‘wanderer’» (Hammond-Scull 2005: 31) e designa l'errare per le Terre Selvagge che fini per costituire il principale contrassegno di questi misteriosi personaggi. Nel Libro I, cap. 9, leggiamo inoltre: «The Bree-folk called them Rangers, and knew nothing of their origin» (LotR: 149)¹⁰. “Rangers” è, dunque, un termine quasi dispregiativo usato dalla gente di Brea che conosce i Dúnedain solo come misteriosi vagabondi dall'aria sospetta (cfr. Tolkien 2017: 286). Par chiaro che Tolkien intenda il termine non nel suo significato moderno, tecnico di “forest officer” ma in quello antico, etimologico: “one who [...] ranges” e dunque “a rover, wanderer”.

A ulteriore riprova, le parole di Omorzo Cactaceo su Aragorn: «He is one of the wandering folk – Rangers we call them» (LotR: 156). SdA-A traduce con semplice consequenzialità: «È uno di quelli che vanno vagando, e che noi chiamiamo Raminghi» (p. 210); SdA-F, invece: «È uno dei tanti vagabondi: Forestali li chiamiamo

6 Sull'Ovestron cfr. Tolkien 2017: 1218 ss., Tolkien 1996: 55 ss. e Noel 1974: 9 ss.

7 Sui rapporti tra le lingue della Terra di Mezzo e quelle storiche cfr. Tolkien 1996: 70.

8 Lo leggiamo nella versione completa in Hammond-Scull 2005: 750-782.

9 LotR: 5: «They forgot or ignored what little they had ever known of the Guardians, and of the labours of those that made possible the long peace of the Shire»; SdA-A: 29: «Dimenticarono o ignorarono quel poco che sapevano sui Guardiani e sulle pene di coloro che avevano lottato per la pace della Contea»; SdA-F: 22: «Dimenticarono o ignorarono quel poco che mai avevano saputo dei Custodi e degli sforzi di coloro che avevano reso possibile e lunga la pace della Contea»; così anche in SdA-F²: 17. Cfr. Hammond-Scull 2005: 23: «Guardians here clearly does not refer to the Valar [...] but rather to the Rangers».

10 SdA-A: 181: «La gente di Brea li chiamava i Raminghi e ignorava tutto sul loro conto»; SdA-F: 264: «La gente di Bree li chiamava i Forestali e non sapeva nulla delle loro origini»; così anche in SdA-F²: 167.

noi» (p. 275; così anche in SdA-F^a: 174). Fatica, ci pare, crea uno strano cortocircuito nel senso della frase: come può Omorzo affermare che i Dúnedain sono dei “fo-restali” – «dei signori che vanno su e giù lungo i confini della Contea per tutelarli da una potenziale minaccia» – se li ritiene vagabondi tra i tanti? Certo: si può obiettare che “raminghi” suoni oggi troppo aulico per un epiteto dispregiativo nel registro basso di Brea; ma rimane a nostro avviso una traduzione più in linea col contesto.

Secondo affondo. Nel Libro II, cap. 1, ci imbattiamo nella prima descrizione di Arwen:

Young she was and yet not so. The braids of her dark hair were touched by no frost; her white arms and clear face were flawless and smooth, and the light of stars was in her bright eyes, grey as a cloudless night; yet queenly she looked, and thought and knowledge were in her glance, as of one who has known many things that the years bring. Above her brow her head was covered with a cap of silver lace netted with small gems, glittering white; but her soft grey raiment had no ornament save a girdle of leaves wrought in silver (LR, p. 227).

Alliata traduce:

Giovane era, eppur non tanto. La chioma corvina non era sfiorata dalla brina, le braccia bianche ed il viso limpido erano lisci e vellutati, e miriadi di stelle risplendevano negli occhi grigi come crepuscolo luminoso; ma il portamento era regale e lo sguardo rivelava riflessione e saggezza, apprese attraverso anni di esperienza. Sul suo capo era posta una cuffietta di pizzo argenteo ricamata di pietre preziose e scintillanti; ma la veste di un grigio pallido non aveva altro ornamento che una cinta di foglie intrecciate con fili d'argento (SdA-A: 263).

Così, invece, Fatica:

Giovane era, e pur non tanto. Non tocche da brina le trecce della nera chioma; le bianche braccia e il chiaro volto lisci e senza pecche, e negli occhi luminosi, grigi come una notte senza nubi, avea la luce delle stelle; e pur regale era nel portamento, e nello sguardo avea sapienza e riflessione, il portato degli anni e delle tante cose conosciute. Sul capo una cuffia d'argento contesta di piccole gemme che luccicavano bianche; ma la morbida veste grigia come ornamento avea solo una cintola di foglie d'argento (SdA-F: 388 ss.; così anche in SdA-F^a: 247).

Si tratta certamente di un pregevole pezzo di bravura nel registro aulico. Colpisce però come Fatica capovolga la costruzione di due periodi («the light of stars was in her bright eyes», «negli occhi luminosi [...] avea la luce delle stelle»; «nello sguardo avea sapienza e riflessione», «thought and knowledge were in her glance») per innellare tre “avea” e conferire al passo un sapore elevato o arcaico, quasi da canzone petrarchesca. “Avea”, certamente, “suona” arcaico; ma non è un arcaismo dal momento che l'oscillazione delle terminazioni -eva/-ea era usuale nel volgare medievale e nell'italiano letterario. Al di là di questo, pare qui che Fatica, più che «restituire Tolkien a se stesso», lo forzi per calare nel testo il proprio senso dell'antico o del sublime. In questo senso va inteso anche l'inserimento di un'evidente tessera dantesca come «occhi di bragia» (SdA-F: 554, 682; così anche in SdA-F^a: 349, 428) per tradurre «eyes [...] like coals» e «burning eyes.» (LotR: 325, 400) in cui non pare di ravvisare eco della *Commedia*. Procedimento legittimo? Senz'altro; a patto però che lo si consideri una libertà – felice, peraltro – del traduttore e non un atto di fedeltà al testo originale. Occorrerebbe peraltro citare, a tal proposito, lo stesso Tolkien: «Non bisognerebbe usare certe parole solo perché sono antiche o obsolete. [...] Nostalgie antiquarie e sottigliezza filologica sono completamente inopportune» (Tolkien 2004: 98). Paradosso di quel che Eco chiama tradimento “in alto”: «una traduzione che arriva a “dire di più” potrà essere un'opera eccellente in se stessa, ma non è una buona traduzione» (Eco 1992: 110).

Un altro punto centrale per la nostra indagine è costituito dal Libro II, cap. 2. Il Consiglio di Elrond è uno snodo centrale della trama ma anche il luogo in cui va in scena un «violento “scontro culturale”» (Shippey 2005: 178) che è, naturalmente, anche stilistico. Ad esempio, le parole di Glóin sono nette, concise; esprimono la nordica “teoria del coraggio” (Tolkien 2004: 49 ss.; cfr. Bowerman 2008): «The time of my thought is my own to spend» (LotR: 241). Se SdA-A è meno laconico dell'originale («Il tempo del mio pensiero

è mio, e sono libero di impiegarne quanto voglio», p. 278), SdA-F risulta non solo più costruito e, quindi, meno efficace, ma anche meno letterale («Il tempo da dedicarvi sono io a deciderlo», p. 415; così anche in SdA-F^a: 263).

Dal canto suo, Elrond utilizza frequenti inversioni sintattiche e arcaismi che ne denotano l'alto rango. «Weregild», ad esempio, è tradotto da SdA-A con «memoria» (p. 281) e assai più esattamente da SdA-F con «guidrigildo» (p. 419; così anche in SdA-F^a: 265). I due traduttori, però, né qui né altrove danno debito conto delle inversioni sintattiche dell'originale: frasi come «Only to the North did these tidings come» e «Fruitless did I call the victory of the Last Alliance?» (LotR: 243 ss.) sono rese da SdA-A con «Queste notizie giunsero soltanto qui a Nord», «Ho chiamato inutile la vittoria dell'Ultima Alleanza» (p. 281 ss.) e da SdA-F con «Soltanto a Nord giunsero queste notizie», «Ho definito inutile la vittoria dell'Ultima Alleanza?» (p. 419; così anche in SdA-F^a: 266).

Infine, merita attenzione il dialogo tra Aragorn e Boromir, in cui il primo si distingue per il linguaggio «moderno, in qualche occasione addirittura rilassato, ma con una gamma espressiva più vasta rispetto alla magniloquenza vagamente rigida di Boromir» (Shippey 2005: 183). Consideriamo questo rapido scambio:

'[...] Mayhap the Sword-that-was-Broken may still stem the tide – if the hand that wields it has inherited not an heirloom only, but the sinews of the Kings of Men.'

'Who can tell?' said Aragorn. 'But we will put it to the test one day.' (LotR: 268).

Alliata traduce:

«[...] Forse la Spada che fu Rotta saprà ancora arginare la marea... se la mano che la regge non ne ha ereditato soltanto il possesso, bensì anche il nerbo dei Re degli Uomini».

«Chi lo sa?», disse Aragorn. «Un giorno la metteremo alla prova» (SdA-A: 306).

Fatica, invece:

«[...] Chissà che la Spada-che-ha-subito-il-danno non riesca ancora ad arginare l'onda... se la mano che la brandisce non ha ereditato un semplice cimelio bensì il nerbo dei Re degli Uomini».

«Chi può dirlo?», disse Aragorn. «Ma un giorno la metteremo alla prova» (SdA-F: 460; così anche in SdA-F^a: 290).

Probabilmente nessuno dei due traduttori restituisce in modo del tutto adeguato lo scarto tra i registri, sebbene in SdA-A le parole di Aragorn appaiono più asciutte e misurate che in SdA-F. Oltretutto, «the Sword that was broken», tradotto da Alliata nel semplice e letterale «la Spada che fu rotta», è reso da Fatica col macchinoso e inspiegabile «la Spada-che-ha-subito-il-danno» che, fra l'altro, non dà ragione della storia di Narsil, arma leggendaria che, pur spezzata, non ha subito il danno bensì l'ha inflitto, e dolorosissimo, nientemeno che a Sauron.

Il Consiglio di Elrond mostra che, sì, Tolkien crea una gerarchia di stili – in cui gli Hobbit, col loro parlare rustico e diretto, occupano il gradino più basso e i grandi signori elfici il più alto –; ma questa non si esaurisce in una scontata imposizione di modi d'espressione a questo o a quel personaggio:

Va osservato che Hobbit come Frodo, e altre persone come Gandalf e Aragorn non usano sempre il medesimo stile, a ragion veduta. Gli Hobbit più colti ed eruditi avevano qualche nozione di «linguaggio da libri», come veniva chiamato nella Contea; e inoltre erano assai rapidi nell'annotare e nell'adottare lo stile di coloro che incontravano. Era comunque naturale che la gente che viaggiava molto parlasse più o meno adeguandosi alle usanze dei luoghi in cui si trovava, specialmente poi nel caso di uomini come Aragorn che prendevano molta cura nel nascondere la loro origine e i loro affari. Eppure a quei tempi tutti i nemici del Nemico riverivano ciò che era antico, il linguaggio non meno di altre cose, e ne ricavano un piacere proporzionato al livello delle loro conoscenze. Gli Eldar, essendo maestri nell'arte del parlare, possedevano molti stili, anche se riusciva loro spontaneo parlare gli idiomi che più si avvicinavano al loro, che era ancora più antico di quello di Gondor. Anche i Nani erano molto abili, e si sapevano adattare facilmente alla compagnia in cui si trovavano, benché la loro pronuncia sembrasse ad alcuni aspra e gutturale. Ma gli Orchetti e i Vagabondi parlavano come capitava, senza alcun amore per le parole e le cose, e la loro lingua era ancora abietta e disgustosa di quanto non risulti dalla mia traduzione (Tolkien 2017: 1225).

Dichiarazione, in definitiva, ben più complessa di quella di Fatica, secondo cui

«gli elfi parlano una lingua più elevata e usano un tono leggermente aulico, gli orchi sono trucidati, gli hobbit più terragni, usano un linguaggio semi-popolare, anche se Frodo si esprime meglio degli abitanti di Hobbiton» (Lipperini 2018).

Ci sembra che il quesito iniziale: *occorre essere esperti di Tolkien per tradurre Tolkien?* trovi implicita ma adeguata risposta in quanto detto finora. Ora possiamo concludere che, dalla specola della performatività, le due traduzioni sono simili a due esecuzioni che manifestano variazioni di sostanza frutto di differenti ipotesi interpretative. Alliata – che, lo ricordiamo, lavorò su un’opera allora pressoché sconosciuta e senza alcun supporto critico – intese *Il Signore degli Anelli* alla stregua di un *romance* medievale, colse il linguaggio poetico, arcaico e artificiale del suo autore e con abile perizia ne enfatizzò il registro aulico restituendo una lingua «piena della memoria del bene e del male» (Tolkien 2004: 97). Questo ha certamente influito sulla ricezione dell’opera come “romanzo epico”. Fatica – che, invece, si è messo all’opera forte di mezzo secolo di studi, riflessioni e dibattiti e di una valida consulenza tecnica – legge l’opera come un grande *novel* moderno e ne offre una traduzione artistica in linea con critici quali Verlyn Flieger (2005) e Wu Ming 4 (2018, 2019), da anni impegnati nell’affermazione di Tolkien quale grande autore “contemporaneo”. Enfatizza, dunque, la differenziazione stilistica e la quotidianità come controcanto all’epicità; inoltre, nell’intento di riscattare Tolkien dalla nicchia della letteratura di genere, pare tendere alla “normalizzazione” delle maggiori sporgenze in senso fantastico.

Possiamo precisare meglio, adesso, la discontinuità tra le due traduzioni di cui parlavamo all’inizio: pare, infatti, che Fatica abbia lavorato appositamente per demarcare – sin dalla traduzione dei nomi – tutta la sua distanza dal testo Alliata. Ci chiediamo: anche da certa ricezione ideologicamente connotata che, tuttavia, in alcun modo potrebbe essere imputata alla traduttrice? Se così fosse, ci troveremmo di fronte a una traduzione che interviene

sulla storia della ricezione di un’opera, a ulteriore riprova del valore performativo della pratica traduttiva.

Nondimeno le due traduzioni possono integrarsi tra loro e offrire un valido contributo alla comprensione dell’originale che ci mostrano sotto punti di vista differenti: lo stesso Tolkien espresse, del resto, la convinzione che «lo sforzo per tradurre o per migliorare una traduzione ha un valore non tanto per la versione che produce, quanto piuttosto per la comprensione dell’originale che risveglia» (Tolkien 2004: 95). Tutto questo, beninteso, a patto che si mettano da parte la corriva narrazione dei «cinquecento errori a pagina» e l’irricevibile posizione ideologica del Tolkien «restituito a se stesso».

BIBLIOGRAFIA

- Bottiroli G. 2013, *La ragione flessibile. Modi d’essere e stili di pensiero*, Torino, Bollati Boringhieri.
- E. Bowerman 2008, *Tolkien’s Theory of Courage: The Good, the Bad, and the Evil*, in «Inklings Forever», 6, 2008 (https://pillars.taylor.edu/inklings_forever/vol6/iss1/4) (data consultazione: 1 novembre 2020).
- Carpenter H. 2016, *J.R.R. Tolkien. La biografia*, trad. di F. Malagò e P. Pagni, Torino, Lindau.
- Chance J.-Siewers A.K. (eds.) 2005, *Tolkien’s Modern Middle Ages*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Cilli O. 2017, *Tolkien e l’Italia*, Rimini, Il Cerchio.
- Comandini G. 2020, *Risposte sulla nuova traduzione de Il Signore degli Anelli: Ottavio Fatica a Parma*, (<https://www.cercatoridiatlantide.it/ottavio-fatica-parma-nuova-traduzione-il-signore-degli-anelli/>) (data consultazione: 1 novembre 2020).
- Eco U. 1992 [2019], *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
- Flieger V. 2005, *A Postmodern Medievalist?*, in Chance-Siewers 2005: 17-28.
- Flieger V.-Hostetter C.F. (eds.) 2000, *Tolkien’s Legendarium: Essays on The History of Middle-earth*, Westport CT, Greenwood.
- Gadamer H.G. 2000 [2012⁴], *Verità e Metodo*, trad. di G. Vattimo, Milano, Bompiani.
- Garth J. 2007, *Tolkien e la Grande Guerra. La moglie della Terra di Mezzo*, trad. di R. Arduini et al., Genova, Marietti 1820.
- Gilliver P.-Marshall J.-Weiner E., *Tolkien and the Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press.
- Hammond W.G.-Scull C. 2005, *The Lord of the Rings. A Reader’s Companion*, London, HarperCollins.

- Kloczko E.J. 2002, *Lingue elfiche*, trad. di R. Campi, Roma, Tre Editori.
- Lipperini L. 2018, *Ritradurre Il Signore degli Anelli: intervista a Ottavio Fatica*, (<https://www.jrrrtolkien.it/2018/04/29/tradurre-il-signore-degli-anelli-lintervista/>) (data consultazione: 1 novembre 2020).
- Masini B. 2019, *L'editore Bompiani: «Nessuna lettura ideologica di J.R.R. Tolkien»*, in «Il Giornale.it», 16/01/2019 (<https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/leditore-bompiani-nessuna-lettura-ideologica-jrr-tolkien-1629525.html>) (data consultazione: 1 novembre 2020).
- Noad C. 2000, *On the construction of The Silmarillion*, in Flieger-Hostetter 2000: 31-68.
- Noel R.S. 1974 [1980], *The Languages of Tolkien's Middle Earth*, Boston, Houghton Mifflin.
- Ortega y Gasset J. 1994, *La missione del bibliotecario e Miseria e splendore della traduzione*, trad. di L. Lozano Maneiro e C. Rocco, Carnago, Sugarco.
- Schechner R. 2018, *Introduzione ai Performance Studies*, trad. di D. Tomasello, Imola, Cue Press.
- Shippey T. 2005 [2018], *J.R.R. Tolkien: La via per la Terra di Mezzo*, trad. di R. Arduini et al., Genova, Marietti 1820.
- Steiner G. 1994 [2004], *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, trad. di R. Bianchi e C. Béguin, Milano, Garzanti.
- Taglietti C. 2016, *Non chiamatelo Ismaele*, in «Corriere della sera», 15/02/2016 (https://www.corriere.it/la-lettura/libri/16-febbraio_15/moby-dick-traduttore-fatica-c49d-57de-d3f7-11e5-ad4b-f58d2fo8a6c7.shtml) (data consultazione: 1 novembre 2020).
- Tolkien J.R.R. 1996, *The Peoples of Middle-Earth, The History of Middle-Earth*, vol. XII, ed. by C. Tolkien, London, HarperCollins.
- Tolkien J.R.R. 2001, *La realtà in trasparenza. Lettere 1914-1973*, a cura di H. Carpenter e C. Tolkien, trad. di C. De Grandis, Milano, Bompiani.
- Tolkien J.R.R. 2004, *Il medioevo e il fantastico*, a cura di G. De Turrís, trad. di C. Donà, Milano, Bompiani.
- Tolkien J.R.R. 2005, *The Lord of the Rings*, ed. by W.G. Hammond e C. Scull, London, HarperCollins.
- Tolkien J.R.R. 2017, *Il Signore degli Anelli*, trad. di V. Alliata di Villafranca riveduta e aggiornata con la collaborazione della Società Tolkieniana Italiana, Milano, Bompiani.
- Tolkien J.R.R. 2019-20, *Il Signore degli Anelli*, 3 voll., trad. di O. Fatica, Milano, Bompiani.
- Tolkien J.R.R. 2020, *Il Signore degli Anelli*, trad. di O. Fatica, Milano, Bompiani.
- Tomasello D., *Della performatività. Come il Cognitive Turn ha cambiato la prospettiva degli studi letterari*, in «Testi e Linguaggi», 9, 2015, pp. 57-65.
- Wu Ming 4 2018, *Difendere la Terra di Mezzo. Scritti su J.R.R. Tolkien*, nuova ediz. Bologna, Odoia.
- Wu Ming 4 2019, *Il Fabbro di Oxford. Scritti e interventi su Tolkien*, Bologna, Eteera.
- Wu Ming 4 2020, *L'impresa è compiuta: Il Signore degli Anelli di nuovo in libreria, integrale* (<https://www.wumingfoundation.com/giap/2020/08/il-signore-degli-anelli-completo/>) (data consultazione: 1 novembre 2020).